

«Ленинградская хрестоматия» была одним из любимых литературных проектов Олега Юрьева. Он начал ее обдумывать в конце 1990-х годов, а последнее эссе — о стихотворении Сергея Стратановского «Суворов» — было им написано в конце 2017 года. В течение этого времени на сайте «Новая камера хранения» ([www.newkamera.de](http://www.newkamera.de)) постепенно появлялись стихи и сопровождающие их тексты. Почти двадцать лет кристаллизации идеи: создать образ поэзии Петербурга, возникшей, когда он назывался Ленинградом, то есть с 1924 по 1991 год. На приглашение Олега Юрьева принять участие откликнулись Елена Шварц, Валерий Шубинский и автор этих строк.

Размышляя о возможном книжном издании «Хрестоматии», Олег Юрьев написал в 2008 году главному редактору издательства Ивана Лимбаха Ирине Кравцовой: «Речь идет о явной и потаенной истории ленинградской/петербургской поэзии и шире: культуры, речь идет о создании определенного контекста ее понимания, речь, в конечном счете, идет о том, что мы возьмем с собой „из Ленинграда в Петербург“ из советского времени. Вопрос далеко не решенный, и от решения его во многом зависит будущее (...) подготовка потребовала бы некоторого времени, она еще не завершена — остается пять или шесть поэтов».

Прошло десять лет. С течением времени сама идея постепенно видоизменялась. Если сначала предполагалось включать только поэтов, «перешедших в раздел классиков», то есть умерших, то потом, особенно после смерти Елены Шварц, оказалось, что это проводит какую-то, в целом неестественную границу между текстами. Единственным условием оставалось, чтобы стихотворение было написано в Ленинграде с 1924 по 1991 год. В какой-то момент стало ясно, что «Хрестоматия» — это продолжающийся и развивающийся проект. Она завершена или, правильнее сказать, оборвана смертью Олега Юрьева. Книжка заканчивается его стихотворением «Не голос, нет уже (— нам голос невозможен —) ...» и текстом Полины Барсковой об этом стихотворении, который говорит обо всей петербургской/ленинградской традиции и сам становится жестом продолжения и надежды.

«Ленинградская хрестоматия» возникла как вызов безвременью. Позднесоветские годы казались глухой порой. Это было общее ощущение. И только сейчас постепенно приходит понимание, какой на самом деле одновременно проис-

ходил расцвет культуры. Конечно, можно это назвать «бронзовым веком», но можно и сказать, что это был «золотой век» советской цивилизации. Десятилетия катарсиса и трагедий привели к дистилляции творческих сил, которую тогда невозможно было заметить.

Может быть, время осмысления 70–80-х годов еще только начинается. В начале 1990-х в эссе с неожиданным названием «Второе пришествие человека без свойств»\* Олег Юрьев говорил о том, что советская литература еще в будущем, что мы ее еще откроем, что она еще должна возникнуть подобно тому, как великая австрийская литература: Музиль, Кафка, Целан, Канетти — сформировалась после распада Австро-Венгерской империи. Он писал: «...то, что существует „советский человек“, как существовал „габсбургский“ — это несомненно. Пока что он неустанно осмеивается и проклинается, и, естественно, поделом. Но не может не существовать обратной стороны, он еще покажет себя. Медленно, медленно, годами, десятилетиями (если они у нас, конечно, будут) станет проявляться в заверченном взрыве воздуха его образ. Его образы. Мы еще не знаем настоящих советских писателей, хотя, быть может, уже читали их. <...> А через двадцать лет наши дети скажут: „В какое время вы жили, какая была литература! — и какие печальные, одинокие, странные судьбы...“ Что ж, давайте подождем, „ведь мы играем не из денег“, да и вообще не играем».

«Ленинградская хрестоматия» — одна из граней этого только еще начинающего становиться видимым кристалла.

ОЛЬГА МАРТЫНОВА

\* Отсылка к роману Роберта Музиля «Человек без свойств».

\* \* \*

(Второе вступление к поэме «Форель разбивает лед»)

Непрошенные гости  
Сошлись ко мне на чай,  
Тут, хочешь иль не хочешь,  
С улыбкою встречай.

Глаза у них померкли  
И пальцы словно воск,  
И нищенски играет  
По швам убогий лоск.

Забытые названья,  
Небывшие слова...  
От темных разговоров  
Тупеет голова...

Художник утонувший  
Топочет каблучком,  
За ним гусарский мальчик  
С простреленным виском...

А вы и не рождались,  
О, мистер Дориан,—  
Зачем же так свободно  
Садитесь на диван?

Ну, память — экономка,  
Воображение — боу,  
Не пропущу вам даром  
Проделки я такой!

## Земная плерома

1 марта исполняется 64 года со дня смерти Михаила Алексеевича Кузмина. Дата не круглая, но значимая: столько же лет прожил он на земле. Это как бы тень, которую отбрасывает срок жизни. За это время поэт было почти полностью исчез для читателей, потом появился в виде слепых перепечаток, и, наконец, вновь стал любимым и знаменитым.

Родился он в 1872 году (что выяснилось совсем недавно, так как Кузмин тщательно скрывал эту дату) в Ярославле. Жизнь его была разнообразной и противоречивой, как он сам. Печальное и унылое детство, переезд в Петербург, гимназия. Бурная молодость, с метаниями по разным странам и верованиям, страстным увлечением то католицизмом, то хлыстами. Потом профессиональные занятия музыкой, и только под тридцать он начал писать стихи, и как-то вдруг стал тем Кузминым, каким его принято видеть — циничным, язвительным, любострастным, пленительным и блестящим. Он писал музыку к «Балаганчику», жил у Вячеслава Иванова на башне, охотился за мальчиками в Таврическом саду, стал скандально знаменитым, выпуская книгу за книгой чудесных, небывало музыкальных стихов. Потом мизерная советская старость — в бедности и почти забвении. Однако свой шедевр и, может быть, «оправдание жизни», он создал уже на шестом десятке лет, благодаря позднему старту, а возможно, по каким-то более глубоким причинам. «Талант вменяется в добродетель», — заметил французский поэт.

«Достоевский на клавишине» — сказал о нем некто. Верно только второе — клавишин, Достоевский не при чем. И то клавишин — главный, но не единственный инструмент. Особенно в той же «Форели». В ней каждая поэма разыграна и спета по-разному. Собственно в поэме, давшей название книге — явно слышится глубокая низкая виолончель («Стояли холода, и шел Тристан. В оркестре пело раненое море...») В другой — флейта, она и называется автором («...будто флейта заиграла из-за тонкого стекла...»).

Мне кажется, что чувствуя, что это его последний и самый сильный творческий всплеск, Кузмин в «Форели» подводит итог миру, не себе, стремится описать его в полноте, увидеть его как «плерому». Это почти бухгалтерия подлунного

мира — 12 месяцев, 7 дней недели, створки веера, может быть — и цвета радуги (во всяком случае в первой поэме отчетливо звучит зеленая нота, даже навязчиво. Может быть, у него было такое намерение, но оно сковывало и он его оставил...)

В «Форе́ли» — полнота жанров: мистический детектив, сюжет экспрессионистического фильма, романтическая трагедия, гофманиада и трагический водевиль. Фильм — это слово прозвучало не случайно. Кузмин первый в истории поэзии строил свои поздние поэмы по принципу киномонтажа. То крупный план, то панорама, то резкая стыковка нестыкующегося. В этом то отличие от «циклов», которого не понимает составитель и комментатор кузминского тома «Библиотеки поэта» Н. Богомолов, для которого всё — циклы, он наивно объясняет, что в поэме единый ритмический строй должен быть. Тогда как новаторство Кузмина в области маленькой поэмы как раз и состоит в симфонизме и естественном сбега́нии и разбегании ритмов в гармоничном соответствии с фабулой. «Не в звуках музыка, она — во изменении образов заключена», — сказал другой петербургский поэт. И музыкальность Кузмина в большой степени выразилась не в изобретенных им замечательных «мотивах» и ритмическом причудливом и изысканном рисунке, а в их сплавленности с развитием сюжета.

Если за каждым поэтом стоит и через него говорит некая вполне определенная стихия, то очевидно, что у Кузмина это вода.

Таинственна связь между поэтом и стихией. Таинственна — потому что бессознательна. Потому что стихия выбирает себе поэта, а не поэт стихию. Он может прожить жизнь и умереть, не узнав, что все его существо, каждый атом его крови отзывались на ее приказы, что ритм его стихов зависел от ее движений, что она стояла за его спиной и сам он был ею. Кузмину заклинатель сказал бы: «Ты одержим духом Воды».

Для Кузмина потоп не кончался. С самого начала и до конца — одна вода кругом. Названия книг: «Сети» (первой), «Огненные озера», «Форель разбивает лед» (последней). Вода во всех видах (лед, пар, гладь морская, речная) и все к ней относящееся: рыбы, сети, пароходы, лодки. В каждом стихотворении она — в блюдечке ли с чаем, в котором отражается Фудзияма, в луже, пруде, море, океане.

«Ушел моряк, румян и рус, за дальние моря...»

Пишет ли он о любви: «любви безбрежные моря», о весне: «с весенним шумом половодья», о желании умереть: «я бы себя утопил». О желании веры (обращаясь к Христу):

Брошусь сам в Твои сети,  
Воду веретенем взрыв.

Навязчиво-любимые герои (с первых же книг или строк): знаменитые утопленники — Озирис и, прежде всего, Антиной.

Вытащенное из воды тело  
Лежало на песке.

— Новый бог дан людям.

Бог тот, кто утонул. Вода сообщает божественность. Утопленники и рыбы — основные герои его стихов.

Почему именно он, поклонник Озириса и Антиноя, оказался свидетелем гибели от воды другого знаменитого утопшего — Сапунова в 1912-м году, соседа его по лодке, которая перевернулась?

Так и слышишь демонический хохоток, переходящий в утробное всхлипывание — финских вод в час отлива, заманивающих в даль. Обручение с водой через смерть.

Он видит мир глазами индийского божества, лежащего на дне Океана в зародыше цветка: «Солнце аквамарином, и птиц скороходом — тень». Скорее даже не из глуби, а с границы воды и воздуха, перейти которую рыба хочет. Она хочет разбить лед или стекло аквариума. Такое желание кажется нелепым. Переход из воды в воздух — смерть для рыбы. Но это только кажется, рыба чувствует, что станет лодкой. Воздух (по Кузмину) — та же вода, только более легкая, более духовная.

Ах, неба высь — лишь глубь бездонная!

Итак, для рыбы есть два пути: первый — жить как жила в воде, второй: броситься в воздух и умереть, вернувшись в родную небесную воду. Но возможен и третий выход: прыгнуть в воздух и снова вернуться в воду, но уже другим, преображенным, преломленным в воздухе, как луч. Именно это происходит с героями поэм «Для Августа» и «Форель разбивает лед». Эрвин Грей ушел в море и, конечно, не вернулся, вода ведь гибельная стихия. И все же возвращается — призраком, оборотнем, одетый в тело другого, в чужую чешую. Вся эта

последняя книга, конечно, о переходе в иное состояние, к которому он готовился. Взломать лед и вот он — «зеленый край за паром голубым».

...Кузмин был к концу жизни по своим воззрениям гностик, а гностицизм во многом зависел от иудейства. Ритуальное очистительное омовение, например, приравнивалось к непроявленному состоянию ангелов в огне, откуда они выходят и приобретают образ для служения. Для гностиков вода и огонь — два зеркала друг против друга. Поэтому поэт воды неизбежно и поэт огня. В стихотворении «Смерть» душа, умирая, ныряет в «крещенски-голубую прорубь», и оказывается «в летучем без теней огне». При этом не только душа проходит через воду, чтобы стать огнем, но и сама вода становится им.

В позднем дневнике Кузмин пишет, что есть нечто, о чем он всегда умалчивает. И не может определить, что это: «Егуннов прав, что это религия. Может быть, безумие. Но нет — тут огромное целомудрие и потусторонняя логика». Как ни странно применять это слово по отношению к «поэту порока», но действительно, пройдя через бездну греха, он невероятным образом обрел именно «огромное целомудрие», и мудрость — с помощью причудливой «потусторонней логики».

\* \* \*

Я буду метаться по табору улицы темной  
За веткой черемухи в черной рессорной карете,  
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...

Я только запомнил каштановых прядей осечки,  
Придымленных горечью, нет — с муравьиной кислинкой,  
От них на губах остается янтарная сухость.

В такие минуты и воздух мне кажется карим,  
И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой,  
И то, что я знаю о яблочной, розовой коже...

Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,  
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,  
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.

И только и свету, что в звездной колючей неправде,  
А жизнь проплывет театрального капора пеной;  
И некому молвить: «Из табора улицы темной...»



## Мандельштам: параллельно-перпендикулярное десятилетие

### I.

28 ноября 2008 г. в центре<sup>1</sup> Москвы был открыт памятник Осипу Мандельштаму (авторы: Елена Мунц и Дмитрий Шаховской, архитектор Александр Бродский) — четвертый в России и в мире. *Четвертость* эту наряду с *московско-центральностью* отметил почти каждый газетный писатель новостей, как будто с ее достижением был перейден какой-то особый рубеж, достигнуто какое-то особое качество. Что ж, очень возможно, и хорошо бы задуматься: *а какое?* В подведении некоторых итогов и есть назначение нижестоящих заметок, но давайте сначала уточним историю и географию мандельштамовских памятников.

Первый был установлен в декабре 1998 г. во Владивостоке. На месте, где находился пересыльный лагерь «Вторая речка» — в этом лагере 27 декабря 1938 года умер Осип Мандельштам. Сейчас это в черте города. Бетонная фигура (скульптор Валерий Ненаживин) была незамедлительно изуродована несогласными (эстетически или политически) жителями, а скорей всего, просто пригородными хулиганами с ихними пригородными барышнями. Через два года на ее месте была поставлена и вскоре облита белой краской вторая статуя, уже бронзовая. В конце концов памятник перенесли в сквер местного университета, где он, кажется, никому не мешает.

Второй Мандельштам, работы Вячеслава Бухаева (открыт в июне 2007 г.), находится в Петербурге, во дворе Фонтанного дома, под самыми теми окнами. Этот настолько никому не мешает, что некая чета голландских доброхотов, убежденная в пустоте святого места (наверняка нажаловались местные знакомцы с вечно воспаленным от «наших безобразий» сердцем, оно же горло: *Боже, какой стыд, какой стыд, в Петербурге до сих пор нет памятника Мандельштаму!*), вознамерилась даже подарить Петербургу собственноручное произведение — «фигуру с двумя головами и тремя ногами», как счастливо выразился один новостной ресурс.

Третий памятник (на мой вкус, очень хороший) был открыт

<sup>1</sup> Сообщающими обычно подчеркивается: *в центре!* не где-нибудь в Текстильщиках или дай Б-г в Ясенево.

2 сентября 2008 г. по месту ссылки, в Воронеже (автор — Лазарь Гадаев). И вот, четвертый! В *столице нашей Родины городе-герое Москва*. В центре! В этом, кажется, всё дело! Между домом № 5 по ул. Забелина и домом № 10 по Старосадскому переулку. На этот сквер выходят окна квартиры, где поэт во время своих наездов в запретную для него советскую столицу по многу раз ночевал у брата Александра.

Не приходится сомневаться: к концу именно этого 2008 года, семидесятого со дня смерти на Второй речке, резко ускорилась и московским водружением символически завершилась канонизация Мандельштама в постсоветской России, буквально обуянной установкой памятников и навеской мемориальных досок стране.

Что-то, конечно, слегка мешает чистой радости. Может быть, как раз именно эта обуянность и мешает? Каждый день приносит увлекательные новости: где монумент сосиске поставят, где плавленому сырку. Где цыпленку, где чижику. Батарее центрального отопления (в Самаре). Домашним шлепанцам (в Томске). Шпротам (в Калининграде). Букве «ё» (в Ульяновске) и знаку @, элегантно именуемому в еврейском народе «штрудл» (в Москве). Представителям романтических профессий: городовым, ассенизаторам... — одному Неизвестному Водопроводчику установлено по России не менее пяти монументов (т. е. как минимум одним больше, чем Мандельштаму): в Омске, Сочи, Петербурге, Екатеринбурге и Красноярске! Литературным персонажам... Стоит признаться: горячечный блеск в глазах и страстный, срывающийся на хрип шепот: «Какой стыд, до сих пор в России нет памятника Такому-то!» вызывают уже только смущение. В стране, где есть памятник батарее центрального отопления, памятник Мандельштаму ничего особенного не означает. Это не в укор никому. Просто констатация факта. Может, оно и лучше так: еще один инструмент самоудовлетворения/самораздражения выбит (или почти выбит) из интеллигентских рук.

## 2.

Параллельно — хотя по сути скорее *перпендикулярно* — канонизации на уровне «монументальной пропаганды»<sup>2</sup> шел внутренний, действительно углубляющий процесс осмысления личности и жизни «опального поэта» (и его сочинений, ко-

нечно, — но это особая статья, и о ней речь отдельно).

<sup>2</sup> И школьной программы, кстати, — но мы здесь этого очень важного для традиционного культурного сознания аспекта почти не будем касаться.

Интересно, что исходные пункты этих двух процессов практически совпали во времени (*видимые* исходные пункты — подспудно оба процесса начались значительно раньше, по всей вероятности, еще в шестидесятые годы). В том же 1998 году, когда во Владивостоке устанавливали первого, бетонного Мандельштама, в Петербурге вышли воспоминания Эммы Герштейн, немедленно сделавшиеся притчей во языцех: одни были искренне признательны за открывшийся им новый угол зрения на личность и жизнь Мандельштама, у других книга вызвала возмущение и ненависть. Особенно, конечно, у тех, кто привык к герою произведений Н.Я. Мандельштам и именно ему — одинокому борцу, христианину и джентльмену — собирался ставить памятники от Владивостока до Москвы. Ненависть к старой женщине, рассказавшей всё так, как она это видела и понимала, а не как ей положено было видеть и понимать, перехлестнула все границы, в том числе и государственные. Кое-кто из западных коллег тоже был очень недоволен и даже аттестовал мемуаристке зависть к семейному счастью четы Мандельштамов в качестве побудительного мотива — в связи с многочисленными «любовными разочарованиями». И не где-нибудь, а в толстенной биографии Осипа Мандельштама, выпущенной несколько лет назад по-немецки и зачем-то переведенной на русский язык.<sup>3</sup>

Несмотря на всю вызванную ею ненависть, книга Герштейн совершила казалось бы невозможное: она поколебала установленные Н.Я. Мандельштам житийные устои, которых по разным причинам не оспаривали — по крайней мере,

открыто — ни прочие современники и свидетели описываемых событий (хотя бы Лидия Чуковская<sup>4</sup>), ни — самое главное — А.А. Ахматова, которая, конечно, тоже была современником и свидетелем, но — самое главное! — Анной Ахматовой. Скрытая полемика с Надеждой Мандельштам прослеживается в мемуарных заметках Ахматовой, но Ахматова, положившая свои поздние годы на «завоевание

3 Подробнее об этой книге и вообще об агнографической схеме Мандельштама, вычитываемой из книг его вдовы и доведенной в позднесоветском и эмигрантско-славистском обиходе до полной однозначности, см.: <https://www.svoboda.org/a/24199936.html>

4 Скорее, не успела, поскольку не успела закончить полемическую книгу «Дом поэта», впервые опубликованную в 2001 г. в № 8 журнала «Дружба народов». Чуковскую, конечно, интересуют в первую очередь ошибки и передержки Н.Я. Мандельштам, а пуще всего огорчает ее желание встать на равную ногу с Ахматовой и Мандельштамом; сама по себе картина мира Чуковской отличается не особо.

будущего»,<sup>5</sup> что она в первую очередь понимала как закрепление в обязательной программе по литературе XX в. для средней школы<sup>6</sup> — видимо, не считала, что грядущие поколения инженерских детей — в культурном смысле, в сущности, существ совершенно невинных, даже если говорить о будущих «сиротах» в самом начале их знакомства с Ахматовой — способны будут в постепенно светлеющей, но все же еще бесконечно долгой, если не вечной «советской ночи» переварить слишком сложные и противоречивые образы — Мандельштама ли, ее ли самой, всей ли исторической действительности. Да и просто на них «клянут», «подцепятся»! Простые картины и объяснения, предлагаемые Н.Я. Мандельштам в «Первой книге», для этого куда лучше годились. Ну и, конечно, нелишним будет сказать, что Ахматова умерла до «Второй книги», на чем во многом построены инвективы Чуковской против Н.Я. Мандельштам («При жизни Ахматовой Надежда Яковлевна Мандельштам не решилась бы написать ни единой строки этой античеловечной, антиинтеллигентской, неряшливой, невежественной книги».<sup>7</sup>)

### 3.

Центром мандельштамовской агиографии является, как известно, эпизод с т. н. «эпиграммой», т.е. стихотворением «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933), написанным в состоянии страшного смятения, в котором Мандельштам находился в том числе и, думаю, даже в первую очередь в связи с нечеловеческим голодом в черноземных областях. Главный виновник катастрофы подвергается в «эпиграмме» *личному* нападению, завершающемуся тяжелым и бессмысленным личным оскорблением, лишаящем образ «мужикоборца» даже некоторой палаческой величественности, накопленной предыдущими строками. Слухи об осетинском происхожде-

5 Не только для себя, но и для Мандельштама! а вслед за этим и для двух остальных членов четверосущного «коллективного Пушкина».

6 Это не укор и не ирония — так она это понимала, и для такого понимания имелись вполне объективные причины, связанные и с закономерностями той культуры, из которой она вышла, и с реальностями той культуры, в которой она хотела остаться.

7 Там же. Впрочем, и про Герштейн это охотно говорилось: *дождалась-де, пока все умерли*.

нии горийского сапожника дошли и до восьмидесятых годов прошлого века и ценились наравне с историей о Пржевальском.<sup>8</sup> Всякий,

8 Желающих водили даже к приамуралтейскому памятнику Пржевальскому с лежащим у его ног верблюдом — полюбоваться на сходство; на сходстве верблюда с Мандельштамом, известном по обратному замечанию (см. [здесь примечание к с. 77](#)), внимание не заострялось.

задерживавшийся на Кавказе на более или менее продолжительный срок, знает, с каким глубоким, искренним, нерассуждающим презрением относятся грузины<sup>9</sup> к окружающим их народам, но особенно, конечно же, к осетинам; а Мандельштам — было дело, задерживался на Кавказе. Он *хотел* оскорбить грузина Сталина (а если действительно огрузиненного осетина Сталина — то тем более) страшно, непростительно, гарантирующе немедленный смертельный ответ. Именно это, вероятно, и имел в виду, по словам Ивинской, Борис Пастернак, тоже хорошо, если не лучше знакомый с кавказскими нравами и обычаями: «Б. Л. упрекал Надежду Яковлевну: „Как мог он написать эти стихи — ведь он еврей!“»<sup>10</sup> Если сам еврей, так не обзывайся осетинами. Еще более прав он был, когда сказал самому автору после прослушивания «эпиграммы»: «Это не литературный факт, но акт самоубийства». Как акт самоубийства она и понималась автором. Точнее, как акт принесения в себя в жертву. Мандельштам неделями находился в состоянии непрерывного торжественного возбуждения — он был убежден в своей немедленной гибели и — что немаловажно! — еще более немедленной славе: «Это комсомольцы будут петь на улицах!» — слышала от него Эмма Герштейн.<sup>11</sup> Собственно, он уже находился почти что «по ту сторону», отрезок жизни, на котором он предполагал насладиться этой посмертной славой, был для него как бы взят взаймы у совершившейся гибели.

И вот — ничего не вышло! Сталин его помиловал. Иначе назвать это не получается. Не расстрел, в котором были уверены все, даже не каторга, а всего-навсего пять лет ссылки в городе по собственному выбору... — что Воронеж?.. почему Воронеж?.. — не потому ли Воронеж, что Воронеж есть столица чернозема, одного из будущих главных героев «Воронежских тетрадей», не потому ли, что это как раз те места, по которым только что прошелся Великий голод?.. Сознательно или бессознательно Мандельштам захотел жить там, где происходил кошмар, сделавший его «доэпиграммную» жизнь невозмож-

ной, где невозможной должна была бы быть сама жизнь — после того, что там произошло. И тем не менее, жизнь — была возможна. И в Воронеже, и его собственная.

9 Не все и не каждый, разумеется. Нужно ли еще каждый раз оговариваться, что употребление сборных понятий автоматически подразумевает их статистическое использование: *большая часть по большей части?*

10 Ивинская О.В. Годы с Борисом Пастернаком: В плену времени. — М.: Либрис, 1992.

11 Герштейн Э.Г. Мемуары. — СПб.: ИМА-Пресс, 1998.

Жизнь, начавшаяся после осуждения, стала для Мандельштама ни в каком не в переносном, а в самом действительном смысле слова *второй, подаренной* жизнью. Что ему в Чердыни, когда он выбрасывался из окна, не дали покончить самоубийством, спасли, — было удвоением уже происшедшего, прояснением, переводом его на язык конкретных физических действий. И — окончательным выходом — выпадом! — из зоны священного безумия, пространства между жизнью и смертью.

Вот самое главное, что мы теперь можем понять об этом поступке, об «эпиграмме» — поступке и безумного мужества, и полного отчаяния, и величайшего честолюбия, и действительно почти святости, поскольку до состояния за гранью безумия довела Мандельштама не только и не столько своя личная судьба, не свое всё меньше подтверждаемое организующейся вокруг него московской совписовской жизнью поэтическое величие — главное внутреннее условие его существования! — но и невозможность вынести чужие страдания апокалиптического размаха, рядом с которыми нельзя есть, пить, жить. Он действительно умер, и действительно воскрес. Новым человеком, бесконечно, физически, биологически благодарным за шумное счастье дышать и жить. И он знал, *кого* ему благодарить. Если не понимать (или не хотеть понимать) этого, то и весь поздний Мандельштам окажется совершенно непонятным, каким он всегда — т.е. до сих пор, до этого параллельно-перпендикулярного десятилетия — и считался.

#### 4.

А понимание «позднего Мандельштама» — «Воронежских тетрадей», «Стихов о неизвестном солдате» и пр. — является *базовой проблемой*, и не единственно мандельштамоведения, но всей русской поэтической культуры. Мандельштам создал синтаксис современного русского поэтического языка, ритмические и гармонические, «дыхательные» законы, по которым создаются и соединяются поэтические образы (точнее, мандельштамовский синтаксис к концу 70-х или к началу 80-х гг. оттеснил конкурирующие поэтические синтаксисы на нецентральные, хотя иногда и не особо отдаленные, как в случае с обериутским синтаксисом, места). *Как сказано* — стало нашей плотью и кровью, нашим дыханием. *Что и почему сказано* — существенно даже не само по себе, а прежде всего с точки зрения нашей, т.е. поколений советских детей, способности пользоваться доставшейся нам речью. И пассивно, и активно.

В этом смысле за «отчетное десятилетие» произошел перелом поистине тектонического масштаба.

Конечно, сейчас меня поймают на неаккуратности. Легендарная статья М. Л. Гаспарова «„Стихи о неизвестном солдате“ О. Мандельштама: апокалипсис и/или агитка?» была опубликована в № 16 журнала «Новое литературное обозрение» за 1996 г., т. е. за два года до выхода мемуаров Герштейн и водружения первого владивостокского памятника, а доклад д-ра филол. наук М. Л. Гаспарова «„Стихи о Неизвестном солдате“ О. Э. Мандельштама: Апокалипсис и/или агитка» на семинаре по сравнительному изучению культур Институт высших гуманитарных исследований РГГУ был прочитан еще в мае 1995 г. Произведенный эффект можно было бы сравнить с эффектом от обнаружения в дортуре института благородных девиц матроса с волосатыми плечами, уже умывшегося, почистившего зубки, надевшего кружевной капот и преспокойно улегшегося в одну из кроватей на «чистые и холодные» батистовые простыни. С дымящейся козьей ножкой. Прошу прощения за такие картины, но визг поднялся страшный. С *этой стороны* удара, по всей видимости, не ожидалось. Суть гаспаровского перелома лучше всего выразим словами обиженных добрых людей (всего лишь один репрезентативный пример):

«Содержание гаспаровской статьи шире ее названия и не исчерпывается толкованием „Стихов о неизвестном солдате“ как „агитки“. По сути, в статье радикально переосмыслено все позднее творчество Мандельштама. Начиная с „программных“ „Стансов“ 1935 г.“, „все его ключевые стихи последних лет это стихи о приятии советской действительности“, пишет М. Гаспаров. Фактическую обоснованность этого тезиса даже комментировать не хочется...»<sup>12</sup>

И — как пример аргументации — виртуозное возражение: «По меньшей мере два фактора не учтены М. Гаспаровым. Первый: поэтическая ценность произведения. Историк литературы не может исходить из того, что „в стихах стихи не главное“. Для меня в стихотворении „Дар напрасный, дар случайный...“ Пушкин гораздо более „настоящий“, чем в стихотворении „В часы забав иль праздной скуки...“, не думаю, что я этим „мифологизирую“ Александра Сергеевича. А что „настоящего“ Мандельштама больше в гениальной эпиграмме на Сталина, чем в вымученной „Оде“, для меня просто несомненно...»<sup>13</sup> — нехотя

<sup>12</sup> Ломинадзе Серго, «Критики о критике».

Вопросы литературы, № 6, 1996.

<sup>13</sup> Там же.

обрываю этот неиссякаемый источник радости. Суть дела, однако, выражена, как уже было сказано, точно: М. Гаспаров (лишенный уже было полагавшегося ему как *д-ру филол. наук* второго инициала — как бы разжалованный) предложил чтение «позднего Мандельштама», в достаточной мере объясняющее авторскую интенцию в свете изложенных биографических обстоятельств.

Что, кстати, нисколько не означает что нам жестко задано или предписано понимание *окончательных результатов*.

Мандельштам — заново рожденный, влюбленный в эту новую, подаренную ему жизнь, признавший свою «неправоту» и правоту нового мира, нового племени, но не расставшийся ни с представлением о значении своего дара, ни с внутренним, *звучащим в нем* законом стихового качества — честно пытался писать в готовых жанрах советской шинельной лирики («шинель красноармейской складки» тут совсем не случайна). Но что на самом деле происходит, если мы все-таки понимаем и принимаем, что «Чернозем» из «Воронежских тетрадей» это «стихи о сельском хозяйстве», если не «стихи о коллективизации», а «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» — о международной солидарности трудящихся? Возникают новые вопросы, открываются новые бездны, куда бездоннее предыдущих.

На частном конкретном уровне с этим сталкивался каждый из нас, строчки вроде «я должен жить, дыша и большевея» или «на Красной площади всего круглей земля» и дальше про последнего невольника были по намерениям автора достаточно ясны и старшекласснику школы № 216 Куйбышевского р-на города-героя Ленинграда, которому школьная библиотечка Белла Израилевна велела помыть хорошенечко руки и выдала-таки — «здесь! никуда не уносить!» — только что вышедшую синюю книгу.<sup>14</sup> Ясны-то ясны, но принять это было невозможно — не таково было «виноградное мясо» этих стихов, не в таких словах и не в таких конструкциях говорились (и говорят) вещи подобного уровня высказывания. Поэтому старшеклассник пока что просто пропускал их (не мимо, а через себя), предпочитал не задумываться. Они *звучали* не так — и это было самое главное! Даже слово «большевея»!

Задуматься все-таки пришлось. И всем придется рано или поздно, слава Б-гу, все возможности для этого теперь есть.

14 Мандельштам О.Э. Стихотворения... / Сост., подг. текста и примеч. Н.И. Харджиева, Л., 1973 (БС БП).



И дело тут, повторяюсь, даже не в Мандельштаме как таковом. Дело в необходимости определить — эта необходимость всё еще существует! — что в стихах мандельштамовского синтаксиса от Мандельштама, а что от синтаксиса. Что происходит, когда поэтическая речь становится отчасти независимой от порождающего ее человека, перестает быть средством общения, а становится существом, веществом, новоотвоьеванным у хаоса участком космоса.

5.

Итак, основные итоги «мандельштамовского десятилетия» 1998–2008:

Вполне можно сказать, что Осип Мандельштам за эти годы был окончательно канонизирован и занял в официальной культуре положенное ему место «великого поэта». Что вполне справедливо, что бы это ни значило. Значение этого места в общесоциальном смысле сейчас довольно невелико, будет уменьшаться и дальше, в связи с общими тенденциями деиерархизации постиндустриальных культур. Даже с учетом российского отставания по исторической фазе (для поэзии благословенного!). Или, не дай Б-г, возрастет — в случае восстановления нормативной культуры любого идеологического наполнения (что, впрочем, сомнительно).

Одновременно можно сказать, что положенный в основу этой канонизации миф о Мандельштаме не выдержал столкновения с реальностями истории и филологии, как в свое время сначала гимназический миф о верноподанном Пушкине не выдержал коллективного осмеяния десятых и двадцатых годов XX в., а советский миф о Пушкине-революционере — тихого недоверия семидесятых и восьмидесятых годов. Получены реальные, практические ключи к пониманию позднего Мандельштама и благодаря этому у нас есть возможность задаться совершенно новыми, головокружительными вопросами — и по поводу стихов Мандельштама, и в связи с природой нашей поэтической речи вообще.

Благодаря многим и многому, но в первую очередь благодаря двум ушедшим как раз в эти годы людям — Э.Г. Герштейн (1903–2002) и М.Л. Гаспарову (1935–2005) — мы, счастливы с горящими щеками и с детским блеском в глазах, вышедшие на край новых, головокружительных бездн, можем думать дальше!

\* \* \*

Уже непонятны становятся мне голоса  
Моих современников. Крови все глуше удары  
Под толщею слова. Чуть-чуть накренить небеса —  
И ты переплещешься в рокот гавайской гитары.

Ты сумеречной изойдешь воркотней голубей  
И даже ко мне постучишься угодливой сводней,  
Но я ничего, ничего не узнаю в тебе.  
Что было недавно и громом и славой Господней.

И, выпав из времени, заживо окостенев  
Над полем чужим, где не мне суждено потрудиться,  
Ты пугалом птичьим раскроешь свой высохший зев.  
Последняя памяти тяжеловесной зарница...

Чуть-чуть накренить эти близкие к нам небеса,  
И целого мира сейчас обнажатся устои.  
Но как заглушу я чудовищных звезд голоса  
И воем гитары заполню пространство пустое?

Нет, музыки сфер мы не в силах ничем побороть,  
И, рокоту голубя даже внимать не умея,  
Я тяжбу с тобою за истины черствый ломоть  
Опять уношу в запредельные странствия, Гей.

## Даже Бенедикт Лившиц

### 1.

25 декабря 1886 года по старому стилю (6 января 1887 по новому) в Одессе родился Бенедикт Лившиц. Кажется, в ближайшее время никаких круглых дат у нас на его счет не предвидится, и возможность написать о нем некалендарно согревает сердце, но начался он для меня с «даты». Секция художественного перевода при Ленинградской писательской организации вдруг — а на самом деле не вдруг, это было уже начало конца власти, убившей Лившица, только никто еще этого не знал! — решила отметить столетие знаменитого, как-никак, переводчика и своего некогда члена. Дело было, легко сосчитать, в 1986 году. Положение переводчиков в Союзе советских писателей, по не совсем счастливому выражению председателя секции Юрия Борисовича Корнеева, человека грубого, сложного и не совсем счастливого, соответствовало положению евреев в Америке: не негр, но и не человек, но тут им вдруг не отказали: валяйте, отмечайте.

Переводами, слава Б-гу, решили не ограничиваться. Вдова Лившица, Екатерина Константиновна, однако, потребовала, чтобы стихи читались не по-актерски и не по-переводчески, а как читают поэты. Секция посовещалась и обратилась ко мне — человеку как бы своему, участнику семинара Э.Л. Линецкой, а с другой стороны, стихотворцу не то что подпольному, но все же несоветскому и непечатному.

Екатерина Константиновна пожелала проверить мое чтение, и черной, стеклянно и склизко мигающей зимой семьдесят шестого года я свернул с Торжковской улицы в один из дворов, ближних к Черной — стеклянно и склизко мигающей — речке, в умеренно еще сталинскую застройку, за которой начиналась сплошная полуразпадающаяся панельность Новосибирских и Омских.

### 2.

Не возьмусь описывать старую даму. Сначала она была строга не без сердечности, потом сердечна не без строгости, но постоянно прекрасна. Ей было 84 года.

Я получил в руки несколько стихотворений (они меня поразили — какой-то эллинской, но не батюшковско-ман-

дельштамовски влажной или воздушной сладостью, а металлически-звонкой почти зауемью), чтение мое было одобрено, и разговор пошел чисто светский. Светский, но странный. Как будто не вдвоем мы были в этой полутемной комнате, тесно заставленной прожитой жизнью. Как если бы кто-то третий позвякивал ложечкой в чашке, смотрел пристально-недоброжелательно, как бы даже скучающе, и угощался уже не помню, конечно, чем, но наверняка вафельным тортиком со светло-желтой пушистой присыпкой и гладким, как бы вытоптанным ромбиком посередине — чем же еще?

И этот третий был не Бенедикт Лившиц.

С Лившицем все было ясно. Давно, в 1938 году, «Таточка» Лившиц сказала следователю (по другой версии, прокурору), намекнувшему (при извещении ее о лившицевских десяти годах без права переписки), что она может искать нового мужа, свою знаменитую фразу: «Я с мертвыми не развожусь», и началась ее долгая, мучительная жизнь без него. А теперь вот, примерно через месяц или полтора, Лившицу исполнилось сто лет по новому стилю и его, кажется, «окончательно разрешили». То есть после реабилитации публиковались переводы, в середине шестидесятых радением чиновных грузинских поэтов в Тбилиси вышли «Картвельские оды», но сейчас его вроде как «повышали в звании»: из рядовых, как минимум, в замечательные. По советской системе литературных званий это соответствовало примерно майору или даже подполковнику. Екатерина Константиновна вместе с двумя молодыми московскими филологами (пожаловалась: после визита одного из них недосчиталась какого-то автографа, ничего, конечно, не утверждает...) как раз готовила для Ленотдела «Советского писателя» однотомник Лившица, где и «Полутораглазый стрелец», и переводы, и, самое, самое главное, стихи! — а тут еще и юбилейное заседание в Союзе писателей! По тогдашним временам и понятиям все это имело огромное значение. Тем не менее с нами был не Лившиц, хотя мы о нем много говорили. О Мандельштаме мы говорили тоже, и едва ли не больше, чем о Лившице, что, конечно, моя вина — мог бы лучше, точнее спрашивать, но и его физического присутствия не ощущалось.

С нами в комнате — понял я позже, лет через пять — была киевская подружка «Таточки» Скачковой-Гуриновской Надюша Хазина, в замужестве Надежда Яковлевна Мандельштам, автор известных воспоминаний, как бы сказали в XIX веке.

Похоже, почти во всем, что рассказывала Екатерина Константиновна, тихонько вздыхал известный полемический обертон. Предполагалось, что я читал и первую книгу известных воспоминаний, и вторую, и необходимо разные вещи уточнить, прояснить, подправить. Екатерина Константиновна ни слова дурного не говорила о «Наде», только улыбалась, вздыхала и рассказывала, но «Надя» — пусть и умерла шесть лет назад, в 1980 году — была здесь, в комнате. И обертон несогласия был обращен именно к ней. А я не понимал ни обертона этого, ни что предполагалось, что я его понимаю, вот ведь какая обидная и глупая вещь! Ну не читал я еще тогда и ни первой книги, и ни второй! Циркуляция непечатной литературы неизбежно давала сбои — могли и не подвернуться, но на самом деле, по некоторой почти бессознательной, иррациональной опаске я почти уклонялся от этого чтения — можно сказать, забывал взять, когда давали.

Пять лет спустя, в другой совсем жизни, в морозной восточноберлинской квартире, где я ночевал у своей первой немецкой переводчицы — оно, это чтение, буквально свалилось мне в раскладушку. С опасно нависшей над ней полки. И только тогда я стал отчасти понимать, с кем и с чем глухо не соглашалась Екатерина Константиновна.

Применительно к Лившицу Н.Я. Мандельштам со свойственным ей почти гениальным даром нелюбви к людям, чем-то ей не угодившим, обошлась не просто фигурой умолчания или слегка пренебрежительным и вряд ли возможным при жизни панибратством («Бен со свойственным ему дурацким остроумием...») — так к Лившицу никто не относился), но произвела виртуозную расправу с помощью одного-единственного словечка «даже», просто уничтожившего в глазах

своего читателя семидесятых-восьмидесятых годов, рвущихся к культуре совслужевских детей, значение Лившица как поэта: «Я учусь у всех — даже у Бенедикта Лившица, — сказал Мандельштам, написав стихи о певице с низким голосом».<sup>1</sup> Ну, если Мандельштам сказал «даже»...

Почему? Ей-Б-гу, не знаю.<sup>2</sup> Может быть, в ее сознании

<sup>1</sup> Мандельштам Н.Я., Вторая книга. Согласие, М., 1999, с. 87

<sup>2</sup> К самой Екатерине Константиновне она относилась как раз очень хорошо. Скорее всего. Во всяком случае, существует (и сравнительно недавно опубликован) отрывок из первоначального наброска «Второй книги», позже полностью отвергнутый, вероятно, в связи с тем, что Н.Я. Мандельштам по каким-то соображениям отказалась от осязательного в нем «феминистского тона» (и/или излишней «пропахматовости»): «Эта престелстная женщина, вдова Лившица, символизирует для меня бессмысленность и ужас террора — нежная,

легкая, трогательная, за что ей подарили судьбу? Вот уж действительно, женщина как цветок, — как смели отравить ей жизнь, уничтожить ее мужа, плевать ей при допросах в лицо, оторвать от маленького сына, которого она уже никогда не увидела, потому что и он погиб, пока она гноилась на каторге в вонючем ватнике и шапочке-ушанке. <...> Это Таточка ответила прокурору, когда он сказал ей, что она может вторично выйти замуж — так у нас иногда, в виде особой милости, сообщали о расстреле, гибели или другой форме уничтожения мужа: „Я с мертвыми не развожусь“». (*Н.Я. Мандельштам. Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Сов. писатель, 1991*).

### 3.

В 1926 году — это важный год, запомним его! — Корней Чуковский записал в дневнике:

«Был я у Бена Лившица. То же впечатление душевной чистоты и полной поглощенности литературой. О поэзии он может говорить по 10 часов подряд. В его представлении — если есть сейчас в России замечательные люди, то это Пастернак, Кузмин, Мандельштам и Константин Вагинов... Странно: наружность у него полнеющего пожилого еврея, которому полагалось бы быть практиком и дельцом, а вся жизнь — чистой воды литература».<sup>4</sup>

Не станем сейчас касаться интересных представлений дедушки Корнея о еврейской наружности, а сосредоточимся на системе величин, выдвинутой Лившицем (несомненно, отчасти удивившей Чуковского — реалиста, знатока и любителя

задержались «обиды» двадцатых годов, связанные с ее борьбой против ненавистного Ленинграда и за Москву («где жил ее любимый брат» и т. д. по тексту Ахматовой<sup>3</sup>). И разделяемая ею с Ахматовой вражда к Кузмину и его окружению, долгие годы своего рода центру неофициального литературного Ленинграда. А Лившиц имел прекрасные отношения и с Кузминым, и с его кругом. У Кузмина его ценили, и он Кузмина ценил.

3 Ахматова А.А. Отрывки из дневника. Воспоминания об О. Э. Мандельштаме, <http://www.akhmatova.org/proza/mandel.htm> — вдруг впервые обратил внимание, хотя читаю эти «Отрывки из дневника» уже скоро 40 лет (они были первым самиздатом в доме, лежали вместе с документами в выдвижном ящике книжного шкафа, и я вынимал их, когда никого из взрослых не было): первая дневничная дата (возможно, фиктивная) — мой день рождения, на два года раньше.

4 Чуковский К.И., Дневник, запись от 24 апреля 1926 года.

литературного успеха; за исключением Пастернака названы были явные, как бы теперь сказали, маргиналы советской литжизни). Отметим одну важную вещь: параллельно официальной литературе (и вообще культуре) в 20-х и отчасти в 30-х гг., самое позднее до их середины, в Ленинграде

де и Москве существовала некая «параллельная культура» с собственными иерархиями, отношениями, в том числе и плохими отношениями, с собственными представлениями о значении писателей и весе текстов. Эти представления были независимы от представлений, господствующих в «официальной писательской жизни» Советской России, пусть даже в ее «культурной», «попутнической» части, и основаны на совершенно иных эстетических критериях. Эта как бы «вторая культура» (бывшая на самом деле первой) по структурам существования во многом подобна «второй культуре» 70-х годов, с той лишь разницей, что отчасти состояла из людей действительно большой культуры и с большими «прошлыми» именами, для советской литературы в лучшем случае «устаревшими», а то и враждебными, но даже и для нее в известном смысле громкими. Чем «неофициальная культура 70–80 гг.» похвастаться, конечно, не могла.

Репутации, славы, значения, принятые в этой вполне разрозненной, осколочной среде, состоящей из разной степени сплоченности и влияния кружков, были для ее участников более чем реальны — в сущности, гораздо реальнее «реальной» литературной жизни Советской России.

Так вот, положение «даже Бенедикта Лившица» в этом мире нашей первой «второй культуры» было вовсе не маргинальным. Себя он Чуковскому назвать никак не мог (подозреваю, что коллеги сегодняшних дней не поймут, почему; пусть поверят на слово: не мог), но имя известного переводчика, бывшего не-пойми-с-каких-щей соратника кубофутуристов (это многие не без язвительности отмечали: а причем тут «эстет» Лившиц?), т. е., с точки зрения официальной культуры, литератора-подсобника, у которого все главное в прошлом (как, собственно, советская литературная среда и вообще относилась к «бывшим людям», если они, конечно, не утвердили себя по центру новой жизни с помощью особо-витаьной бессовестности и сервильности (хоть Алексея Толстого возьми), звенело, оказывается, в «параллельном культурном пространстве» самым что ни на есть высоким звоном. Хотя он и мало писал стихов (тогда почти все они писали мало или вовсе не писали, поэтому, вероятно и Ахматова не была Лившицем названа), но считался не «ухудшенным Мандельштамом», а большим поэтом, что, конечно, не всем нравилось. Вот свидетельство Лукницкого:

«АА виделась с Парнок в Москве. Говорила мне, что теперь ей понятно, почему Горнунг и другие так высоко ставят Б. Лившица, что ставят его даже впереди О. Мандельштама и, во всяком случае, всегда — рядом: С. Парнок — один из инициаторов нового издательства („Узел“?), в котором принимает участие и Лившиц. С. Парнок по каким-то причинам смертельно ненавидит О. Мандельштама и, чтобы унижить его, ставит Лившица выше. А такие люди, как Горнунг, не зная этой подноготной, не могут разобраться в стихах сами и принимают чужие суждения — в данном случае, суждения С. Парнок — на веру. АА очень просила меня сохранить этот ее рассказ в тайне».<sup>5</sup>

Как раз в 1926 году в московском кооперативном издательстве «Узел» вышла его книга стихов «Патмос», судя по всему, произведшая большое впечатление среди читающих и любящих настоящие, а не советские стихи. Об их реакции мы не можем судить по рецензиям, премиям и т. д., это все было полностью в руках «официальной реальности» — только по косвенным источникам. Редкое и очень интересное свидетельство — обзорная статья М. Кемшиса (Михаила Баневича, он же Михаил Подшебакин) «Новейшая русская поэзия», напечатанная в 1931 г. в Вильне:

...Рядом с Мандельштамом можно поставить поэта Бенедикта Лившица, во многом родственного ему и связанного с ним личной дружбой. Первоначально, в годы войны, Лившиц выступал как футурист в ультра-футуристических периодических изданиях (Одесса), затем в 1922 г. в Киеве вышла его книжечка «Из топи блат» (очень небольшим тиражом и в частном издательстве); его прежние книги давно разошлись, и только в 1926 году его узнала Москва по небольшой книжке «Патмос» (изд. «Узел») и, наконец, по более полной «Кротонский полдень» (М. 1928 г. «Узел»). — Стихи Лившица трудны, — порою просто мало понятны — своею очень сложной лексикой и философской нагруженностью. Лившиц известен только в очень узких кругах. Но в поэзии его есть несомненные достоинства: как и у Мандельштама, исключительная культура слова, особая любовь к нему, как к носителю смысла, а не просто к звуку, классические формы стиха и общая культурность багажа. Он часто строит стихотворения на внутренней ассоциативности образов, что сближает его с Пастернаком, хотя ему далеко до темперамента и

5 Лукницкий П. Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2 (записи марта 1926 г. о поездке Ахматовой в Москву)

с Пастернаком, хотя ему далеко до темперамента и



глубины Пастернака. Лившиц спокоен и холоден, в нем больше рассудка, чем чувства, он даже менее лиричен, чем Мандельштам, но он отлично понимает и чувствует слово, язык и является действительным художником слова ...<sup>6</sup>

Как видим, Ахматова, с ее петербургской выучкой, хорошо разобралась в интриге — откуда дует ветер в пользу Лившица, к которому относилась, скорее всего несколько скептически, хотя вряд ли враждебно. Но не давать же в обиду Мандельштама (причина и для Н.Я. Мандельштам?)! Ветер дул из Москвы, где у Баневича-Подшибякина явно были частные источники информации — в кругу кооперативного издательства «Узел», судя по всему, последнего по времени независимого издательского предприятия Советской России. Но в Москву этот ветер придул, конечно же, из Ленинграда.

В глухой тишине загнанной в полуприватное русской поэзии, «в очень узких кругах» имя Лившица, поддержанное в 1928 году «Кротонским полднем» в том же «Узле», действительно было звонким именем, но... Он сам сказал о себе (в «Полутораглазом стрельце»): «Литературный неудачник, я не знаю, как рождается слава». Много раз он видел, как она рождается — и сама собой, наперекор всему, и как ее рожают умельцы — создатели славотехнологий, о которых много рассказано в «Полутораглазом стрельце». И что же, действительно не увидел, «не заметил», как чуть было не родилась его собственная слава? И как ушла, не родившись? Да, прав был Корней<sup>7</sup>: «наружность у него полнеющего пожилого еврея, которому полагалось бы быть практиком и дельцом, а вся жизнь — чистейшей воды литература».

6 М. Кемшис (Михаил Баневич, он же Михаил Подшибякин). Новейшая русская поэзия // *Darbai ir dienos. Literatūros skyriaus žurnalas. Humanitarinio Mokslo Fakulteto leidinys*. Kaunas, 1931. [Т.] II. P. 221–247. = *Acta et commentationes ordine philologorum V.M. Universitatis*.

7 Который его, впрочем, всегда очень любил и ценил. Вот запись от 6 июля 1913 года: «Он по мне. Большая личность: находчив, силен, остроумен, сентиментален, в дружбе крепок, и теперь пишет хорошие стихи... Как он будет, когда его коснется слава, не знаю; но сейчас он очень хорош...» Лившиц остался хорош, когда слава его коснулась. Не потому ли ушла?

#### 4.

Несколько раз в своей жизни он был «почти знаменит». Как минимум, три раза.

Первый раз, несомненно, в «бурлюковские времена», но он не умел — и не хотел учиться! — расчетливо хамить литературной публике, как будущий «лучший и талантливейший», и не был — действительно не был и не хотел притворяться! — свя-

щенным безумцем, как Хлебников. Он хотел «всерьез», «настоящему», все так хорошо и честно обустроить, чтобы «новое искусство» и «новая поэзия», и всё, как в Париже и Риме и даже гораздо лучше, но по-честному, по-серьезному... об этом, в сущности, «Полутораглазый стрелец».

Он был очень честный и серьезный человек, безо всякого авантюризма, эгоизма и легкомыслия. Безо всякого — выразимся любезнее — «игрового начала». Он знал, что такое начало нужно, и даже хаживал в «Бродячую собаку» в «черном жабо прокаженного Пьеро», но ничего у него не получалось. Он был чересчур корректным и приличным человеком.

Второй раз: в киевские пореволюционные годы, когда Лившиц, и внешне, и внутренне распростившийся с «будетлянством», оказался, вместе с Владимиром Маккавейским, признанным «мэтром» киевской литературной жизни:

«Бритый, с римским профилем, сдержанный, сухой и величественный, Лившиц в Киеве держал себя как „мэтр“: молодые поэты с трепетом знакомились с ним, его реплики и приговоры падали, как нож гильотины: „Гумилев — бездарность“, „Брюсов — выдохся“, „Вячеслав Иванов — философ в стихах“. Он восхищался Блоком и не любил Есенина. Лившиц пропагандировал в Киеве „стихи киевлянки Анны Горенко“ — Ахматовой и Осипа Мандельштама. Ему же киевская молодежь была обязана открытием поэзии Иннокентия Анненского».<sup>8</sup>

И третий раз (это является нашим маленьким открытием) — в Ленинграде, во второй половине 20-х гг., может быть, до начала и, несомненно, не позже середины 30-х — не позже создания Союза писателей, консолидировавшего всю советскую литературную машинерию, не позже «съезда победителей» и убийства Кирова. То есть, у нас определенно выплывает 1934 год как маркировка полной перемены ситуации, и не только для Лившица. Что, впрочем, и без нас ясно. Но, вероятно, уже к 1933 году, году выхода «Полутораглазого стрельца», и даже гораздо раньше, отчетливо ощущалось, что двоекультурные, возможность дышать из-под полы частным, квартирным, ворованным воздухом бесповоротно кончается — а с ним и судьба Лившица как поэта. Да и не только Лившица. О том, собственно, приведенное в предисловии к «Полутораглазому стрельцу» (и, вероятно, только таким способом возможное к напечатанию) еще в 1929 году написанное стихотворение, одно из тех у него немногих (почему? — ниже), про какие сразу понимаешь: да, это великие стихи:

Уже непонятны становятся мне голоса  
Моих современников. Крови все глуше удары  
Под толщею слова. Чуть-чуть накренить небеса —  
И ты переплещешься в рокот гавайской гитары.

Ты сумеречной изойдешь воркотней голубей  
И даже ко мне постучишься угодливой сводней,  
Но я ничего, ничего не узнаю в тебе.  
Что было недавно и громом и славой Господней.

И, выпав из времени, заживо окостенев  
Над полем чужим, где не мне суждено потрудиться,  
Ты пугалом птичьим раскроешь свой высохший зев.  
Последняя памяти тяжеловесной зарница...

Чуть-чуть накренить эти близкие к нам небеса,  
И целого мира сейчас обнажатся устои.  
Но как заглушу я чудовищных звезд голоса  
И воем гитары заполню пространство пустое?

Нет, музыки сфер мы не в силах ничем побороть,  
И, рокоту голубя даже внимать не умея,  
Я тяжбу с тобою за истины черствый ломоть  
Опять уношу в запредельные странствия, Гей.

Лившиц больше любил литературу и больше восхищался гениальными поэтами-современниками, чем может себе позволить человек, «строящий успех». Он хотел славы, очень хотел — и всю жизнь о ней думал, но хотел ее «по-честному» — ни за чей счет и без гаерских хитростей. Это же касается и самих его стихов. Почти с самого начала они замечательны по выделке, но что-то в них есть (и почти до конца оставалось) как будто не подпускающее к себе «любовь пространства» и замыкающее слух перед «зовом будущего». По крайней мере, если читать их с самого начала и до самого конца, по ходу времени.

Вероятно, причиной и того, и другого является одно и то же — почти религиозная серьезность и ответственность Лившица по отношению и к поэзии в целом, и к каждому написанному им слову по отдельности. Невозможно себе представить, чтобы он написал какое-нибудь слово в стихи, а потом пошел спрашивать знакомых, что оно значит, как

было у Мандельштама с аонидами. Он вообще твердо знал, что значат его слова, считал себя должным знать — и слова его значат твердо и определенно, даже если и «мало понятны — своею очень сложной лексикой и философской нагруженностью» (Баневич). Невозможно себе представить, чтобы Лившиц не понимал чего-либо в собственном стихотворении — не после его написания, а до и во время! — а великие стихи чаще всего неожиданность прежде всего для своих создателей.

Я, конечно, не утверждаю, что для поэтического величия необходима полуграмотность, упаси меня бог от такой литинститутчины, десятилетиями порождавшей советских нутряных гениев. Имеется в виду некоторая воздушность, некоторая легкость, некоторое даже легкомыслие, постоянная готовность идти на риск, на неизвестную коннотацию, на самозначение образа, на неконтролируемость этого самозначения — все, что в таком избытке было у Мандельштама и чего, казалось, совсем не было у Бенедикта Лившица. Каждый раз он отчеканивал и отливал стихи до такого состояния, что они сами собой начинали звенеть и гудеть, но слышно это было только тем, кто не только понимал, о чем они — но и правильно понимал. Его читатель должен был тоже «знать слова». Такой проблемы у Мандельштама никогда не было, каким бы «смысловиком» он себя ни считал.

Страшным напряжением всех своих сил, всей своей поэтической воли Лившиц вышел к «Эсхилу» (1933), стихотворению, решившему эту проблему: оно так наполнено морским шумом, звоном и скрежетом таких непонятных неэллинисту слов и имен, что становится уже безразлично, что это стихи об уходе оскорбленного поэта:

Плыви, плыви, родная феорида,  
Свой черный парус напрягай!

Какая феорида, почему родная, зачем черный парус? Не скажу. Это несложно выяснить, да хоть и в комментариях к одному томику, но уж, пожалуйста, сами — а мне дороги эти стихи вне всякого значения и понимания, такими, как я их читал Екатерине Константиновне Лившиц, а затем, 24 декабря 1986 года (отметили все же по старому стилю!) в Дубовой гостиной Шереметьевского дворца, тогда Дома писателя имени В. В. Маяковского (Большой зал все же не дали, а почему? — а потому, ответил Корнеев, что переводчики в Со-

юзе писателей, как евреи в Америке...) — это было, кстати, их первым публичным исполнением, как бы первой «устной публикацией».

Полюбите «Эсхила» малопонятным, едва ли не заумным со всеми его феоридами, айdessкими звуками и пелазгийским ладом (всё на месте, всё точно, гарантирую: никаких Елен греки тут не бондят), гудящим непонятным, безнадежным отчаяньем — тогда услышите и «Уже непонятны становятся мне голоса...», гавайское рыдание этих стихов, предсказывающих, конечно, и гавайскую гитару за стеной у Кирсанова, когда брали Мандельштама — но прежде всего с таким сдержанным, мужским отчаянием оплакивающих уходящее, ушедшее время, что дело доходит до — почти удавшейся! но все же не удавшейся — попытки остановить вращение земли.

А дальше — уже с доверием и настроенным слухом — вы идете назад, к «неоэллинистическим» стихам двадцатых годов и понимаете, что Лившиц не «ухудшенный Мандельштам», как это принято считать среди читателей «Воспоминаний» Н.Я. Мандельштам, совслужевских детей 70–80 гг., а, если уж на то пошло, «улучшенный Маккавейский», который и сам был более чем замечательным поэтом, тоже своего рода «эллинистом-заумником».<sup>9</sup>

Потом — к петербургскому циклу 1914–19 гг., с его пронзительным прозрением постороннего о китежной природе Петербурга<sup>10</sup>:

А если судорог медузы,  
Зажатой в царственной руке,  
Слабее каменные узы,  
Почиющие на реке?

И ты, вершитель, не насытишь  
Туман цветами чугуна —  
Дремотный дым, болотный китеж,  
С балтийского подъятый дна?...

(ст. «Сегодня», 16 июля 1914 г.)

**9**  
Велеречивую исполненный толпой  
Ликей не все чтит свой Фидиев  
                                фастигий:  
Азийских риторы я видел в лоне стой,  
Дидаскалов седых, перелагавших  
                                книги...

ю Автор написал об этой природе целый роман (см. Юрьев О.А. Вине-та // Знамя, 8, 2007), а критик Андрей Урицкий указал ему на это стихотворение, которое автор, конечно, и сам должен был бы помнить. Но, увы, не помнил, иначе бы оно прозвучало в романе.

Постороннего? Агнон сказал в своей нобелевской речи, что должен был родиться в Иерусалиме, но из-за злодея Тита родился в Галиции. Вот так и Лившиц был петербуржцем, по исторической случайности или из-за Г.Р. Державина, пускай великого поэта и не злодея, но изобретателя черты оседлости, родившимся в Одессе и по собственной юношеской дурости оказавшимся в Киеве.

Прочтите Лившица против хода времени, сзади наперед — и вы поймете значение и величие этой судороги совершенства, сжимавшей его горло и сердце, и вы увидите, какой это большой поэт.

Полюбите «Эсхила» — и вы поймете «Картвельские оды», писавшиеся с 1927 по 1937, как попытку заменить «античный субстрат», необходимый для лившицевской поэтики привкус фонетического иноязычия, на клекот и придыхание картвельских корней. Но, конечно, и как попытку одновременно убежать от советской жизни и прибежать к ней: т.е. найти в Грузии, в ее ландшафте и в ее литературе другое, по тону, по вкусу, по запаху радикально отличное от наступающей, от обступающей советской серости — и одновременно стать своим через родину Сталина. В 1964 году «Картвельские оды» вышли в Тбилиси без стихов о Сталине, которых, впрочем, не оказалось и в однотомнике Лившица, готовившемся к столетию и вышедшем только через два года после него, в 1989 году (того или иного свойства цензура, в первом случае позднеоттепельная, во втором — раннеперестроечная). Вообще, следовало бы их опубликовать, как опубликованы соответствующие стихи, например, Заболоцкого. И стоило бы задуматься над массово прорезавшейся с конца 20-х гг. и резко усилившейся в 30-х любовью больших русских поэтов к Грузии — в какой мере она являлась сначала внутренне разрешенной, нестыдной формой любви к Сталину и в какой мере любовь к Сталину на фоне гор открывала потом путь к любви к Сталину вообще. Это трагическая тема, но ею стоило бы заняться.

## 5.

Почти через год после «торжественного заседания», 2 декабря 1987 года Екатерина Константиновна Лившиц умерла. Я у нее больше не был, хотя мы были соседями по Черной речке — не позвонил, не напросился. Неловко было (это вечное петербургское «неловко»!), да и жизнь за тот год так странно и страшно ускорилась...

В крематорий мы с Ольгой Мартыновой поехали. С зимними белыми хризантемами, пахнущими на морозе морской горечью (свой черный парус поднимай) и будто небрежно вырезанными из сугроба. Кажется, были только переводчики, немного. После прощания одна из переводчиц поблагодарила нас за то, что пришли, и сказала, что понимает: мы это сделали «для секции». Мы бы засмеялись, если бы в крематориях можно было смеяться.

6.

Нет, музыки сфер мы не в силах ничем побороть...

### **Постоянство веселья и грязи**

Вода в реке журчит, прохладна,  
И тень от гор ложится в поле,  
и гаснет в небе свет. И птицы  
уже летают в сновиденьях.  
А дворник с черными усами  
стоит всю ночь под воротами,  
и чешет грязными руками  
под грязной шапкой свой затылок.  
И в окнах слышен крик веселый,  
и топот ног, и звон бутылок.

Проходит день, потом неделя,  
потом года проходят мимо,  
и люди стройными рядами  
в своих могилах исчезают.  
А дворник с черными усами  
стоит года под воротами,  
и чешет грязными руками  
под грязной шапкой свой затылок.  
И в окнах слышен крик веселый,  
и топот ног, и звон бутылок.

Луна и солнце побледнели,  
созвездья форму изменили.  
Движенье сделалось тягучим,  
и время стало, как песок.  
А дворник с черными усами  
стоит опять под воротами  
и чешет грязными руками  
под грязной шапкой свой затылок.  
И в окнах слышен крик веселый,  
и топот ног, и звон бутылок.



## Абсолютный дворник

### I.

В 1933 году Даниил Хармс, накануне вернувшийся из непродолжительной, но неприятной ссылки в Курск, был, можно сказать, менее несчастен, чем несколькими годами раньше или позже. Можно даже сказать, что его жизнь находилась в состоянии равновесия с небольшой погрешностью. У него больше не было жены-куклы Эстер, чувственной, кокетливой и круглотелой еврейки-французенки, но была такса Чти Память Дня Сражения При Фермопилах, которую он, когда не ленился, выгуливал на Надеждинской улице. (Образ окончательно сложился: гетры, куца курточка, крохотная кепчонка и такса на поводке. В билиардной англичанистого Даниила Ивановича звали «мистер Твистер» — этим прозвищем воспользовался Маршак для героя своей политкорректной агитпоэмы про дружбу индуса и зулуса.) Еще у него была — недолго — остроносая «маркиза» Алиса Ивановна Порет, а потом — тюзовская актриса Клавдия Пугачева, Дженни из советского «Острова сокровищ», письма к которой, впрочем, кажутся написанными скорее «для вечности», чем для любимой.

Весь этот год Хармс почти не работал для заработка — набирал долги, которых так до самой смерти и не отдал. Он вел привычную для себя жизнь нищего денди, ездил прогуливаться в Детское Село, где жили обожавшие его тетушки, или к Буддийскому Храму, на Лахтинскую дорогу, и часами лежал на пляже перед Петропавловской крепостью, давая таким образом невинный выход свои эксгибиционистским наклонностям.

В этот год начались знаменитые встречи у Липавского, и возникла иллюзия, что прежнее содружество, которое уже не называлось ОБЭРИУ (но и словом «чинари» не называлось: чинарями на самом деле звали себя только Хармс и Введенский и только в ранней юности), может, в преображенном виде, возродиться. Общее дело можно было, в конце концов, делать и без всяких надежд на публичность и признание. Да и признание кое-какое было: вслед за Заболоцким Хармс, как свидетельствуют записные книжки Лидии Гинзбург, «вошел в моду» в том, что оставалось к тому времени от петроград-

ского литературно-филологического сообщества. Сама Лидия Семеновна относилась к этому новому поветрию скептически: «Вокруг говорят: «Заболоцкий, конечно... Но — Хармс! Бояться проморгать его как Хлебникова. Но он-то уже похож на Хлебникова. А проморгают опять кого-нибудь ни кого не похожего». Этим людям казалось, что еще есть литературная жизнь в прежнем понимании, что еще можно что-то и кого-то проморгать или не проморгать, что от этого еще нечто зависит. Между тем город пустел, старорежимные знакомые, не пройдя паспортизации, отправлялись в свои «минуса», кафе, где просиживались детиздатские гонорары, закрывались, о чтении с эстрады взрослых стихов думать не приходилось — Хармсу во всяком случае; но если повывисшееся атмосферное давление толкало поэтов друг к другу, то и силы отторжения росли. «Друзья, оставленные судьбою», оказались слишком различны и слишком сварливы, а может быть, уже слишком взрослые: середина жизни — одинокое время. Даже Хармса и Введенского разделяло многое. Просто говоря, Александр Иванович умел жить как хочет (иногда — «как готтентот», а иногда — «как люди»), искренне ни на что не надеясь, а Даниил Иванович не умел. Он нервно ждал чудес, и судьба даже дразнила его порою, подсовывая маленькие приятные неожиданности: досрочное возвращение из Курска было одной из них. Но этим все и заканчивалось.

В 1933 году Хармс написал свои лучшие стихи и начал писать лучшую прозу («Случаи»). «Постоянство веселья и грязи» — замечательный пример того, что не только приемы «взрослого» творчества Хармса проникали в его произведения для детей, но и обратное влияние имело место. Структуру этого стихотворения определяет развернутый рефрен, наподобие тех, что были опробованы в «Миллионе» или «Вруне» (Бухштаб считал такую структуру чуть ли не главным вкладом Хармса в детскую поэзию). В каком-то смысле это стихотворение — квинтэссенция Хармсовой поэтики, впитавшая ее полюса. Детская считалка и мистическое заклинание, хлебниковская заумь и пушкинская ясность (собственно, именно в 1933 году Хармс перестает позиционировать себя как «левого» писателя и начинает бравировать своим консерватизмом) сошлись здесь в рудиментарных (или эмбриональных) и потому совместных друг с другом формах.

Но почему — дворник? Что, собственно, стоит за этим образом?

Начнем с того, что это — петербургский дворник...

Одно из главных недоразумений истории русской литературы XX века заключается в том, что в качестве петербургской *par excellence* воспринимается акмеистическая поэтика. Но Ахматова и Гумилев были не петербуржцы, а царскоселы. Естественная среда их поэзии — сады, по которым гуляют пожилые чиновники и простуженные шпики, арапы в расшитых ливреях, мерзнувшие на запятках карет, подгнившие «китайские павильоны», попугаи в клетках и двухэтажные желтые домики александровской поры. Оба они (особенно Ахматова) великолепно чувствовали Петербург, любили его, но это был не до конца их город, они вообще были не урбанисты. Досидеть в «Собаке» до первого поезда, и — выспаться в Царское; а на старости лет — перманентная «будка» в Комарово... Собственно говоря, уникальное, царское место Ахматовой в петербургской мифологии тем и объясняется, что она здесь чуть-чуть чужая, а на трон и приглашали чаще всего чужестранцев. Ахматова выражала не неуютную метафизическую сущность Петербурга (которую, скажем еще раз, вчуже вполне понимала), а его представление или мечтание о себе. Тем она и прекрасна.

Мандельштам был более петербургский человек, в том числе и по причине своего инородчества и разночинства, но ему здесь было тесно. «Зинаидиному жиденку», чей отец еще был, судя по всему, не в ладу с русскими падежами, суждено было стать поэтом всероссийским, и судьба заботливо устраивала ему экскурсии сперва по всей европейской части страны — от Крыма до Камы, а потом провезла по этапу через всю державу по диагонали и уморила не где-нибудь, а, для симметрии, на крайнем юго-востоке, у корейской границы (где, между прочим, некогда командовал паровозным пароходом амнистированный народоволец Иван Павлович Ювачев). Ну, а про малоросса Нарбута и говорить нечего. В отличие от своего земляка Гоголя он отрекся от глуховских упырей и вареников не ради обветшалых канцелярских гофманиад, а ради бабичевской социалистической индустрии.

Блок — вот петербургский поэт, и его город включает, кстати, и цыганский надрыв, которого так сторонились чопорные социалистические акмеисты, выпускники пединститута имени Герцена. И никакой величавости... Петербург Блока — это и «Питер». Петербург (мелко-чиновный, студенческий,

люмпен-интеллигентский, с твердым «ч» в слове «что», чухоткой и геморроем) вообще неотделим от Питера (фабрично-гапоновского, матросско-солдатского); по крайней мере, оба они пережили тот великосветский, пафосно-государственный Санкт-Петербург, который даже к началу XX века существовал уже в основном в курбатовских книгах. У Блока именно потому и нет почти, в отличие от Ахматовой, петербургских по тематике стихов: у него город сам собой говорит, и далеко не обязательно о себе. Чаще всего не о себе. Говорит, не контролируя свою речь.

Следующей после символистов истинно-петербургской генерацией были обэриуты. Хармс и Введенский ощущали мистику и пластику этого города лучше, чем кто-нибудь со времен Достоевского и Некрасова. (Румяный вятский псевдонемец Заболоцкий тоже по-своему понимал ее, но уже не без помощи книг. Чтобы увидеть в милиции Германдаду и в невских девках сирен с кастаньетами, ему нужны были «Записки сумасшедшего». А Хармсу в этом смысле ничего не нужно было. Книги он читал про Прагу и Христианию, а про мертвых старух, заползающих в ленинградские коммуналки, он и так все знал.)

### 3.

Так вот, о дворнике. О петербургском дворнике. Памятник каковому установлен три недели назад на площади Островского.

«На совести петербургских дворников много грехов и преступлений. По приказу полиции они не раз и не два избивали честных рабочих и студентов. Избивая борцов за свободу, дворники закабаливали самих себя полиции. Полиция насильничала над ними, а население возненавидело их.

Но вот настал час всеобщего продуждения — и петербургский дворник раскрывает глаза»...

Это, нетрудно догадаться, не из Владимира Ивановича Даля, лексикографа, неудачливого врача (наше все спас? — не спас) и разоблачителя жидовских ритуальных убийств. «Петербургский дворник» Даля написан в 1844 году, а цитата относится к 1905. Автор — молодой Л.Д. Троцкий. Повод — отказ работников метлы подписать некий верноподданный адрес.

Чем занимались книжные петербургские (и вообще российские) дворники в XIX веке? Своей дворницкой работой, включавшей и рубку дров, и многое другое, а не только обще-

ние с миром ритуальной нечистоты; еще — по фене, милой сердцу Владимира Ивановича, беседовали с мазуриками; ну, и собачек топили, но это уж те, кто беседовать не мог. В XX веке дворники, в жизни и в книгах, разделились на православных и татар. Православные дворники устойчиво рифмовались с вторником и составляли опору реакции. Они приходили за пашпортами к нервной царскосельской барыне у Анненского, замышляли погромы с Валерием Брюсовым и проч.; в общем, они были маленькой властью и силой, а не мусорщиками и дровосеками. Старший дворник воплощал дух Александра III и сам был маленьким Александром III, во всяком случае, статуя работы Трубецкого возглавляла это словесие. А мусор выметали, видимо, татары. Может быть, они были младшими дворниками.

Очевидно, что класс истинно-русских старших дворников должен был, как класс, исчезнуть с революцией. Очевидно же, что место их должны были занять татарские подмастерья, которые властвовали лет десять, пока не подтянулись раскулаченные. У Тихона Чурилина, с которым Хармс был знаком и чьи стихи, несмотря на явное родство поэтик, не любил, есть стихотворение про дворника — бывшего кулака, написанное в том же 1933 году.

Царственно-ленивый старший дворник со скифской зевотой, как и прочие детали мира державного, опозитизирован Мандельштамом. В тоске нового Овидия чувствуется некий подтекст; нет, с видом на жительство у Осипа Эмильевича, выкреста и сына купца второй гильдии, все было, конечно, в порядке, и участие в эсеровских митингах на шестнадцатом году жизни никто бы взрослому человеку не припомнил, но все-таки в мощи скифа с бляшкой было что-то чужое и опасное. Дворник Мандельштама — символ «звериного», природного начала, переживающего и Овидия, и Петербург, мелькающие и сменяющие друг друга эпохи мировой культуры. Как акмеисты, мы немного дикие звери, и нам полагается любить времена простые и грубые, но то, что государственность Четвертого Рима держится на звериной зевоте полуазиатского варвара, не совсем приятно. Из маленького Александра III дворник превратился в маленького Распутина, в чьих пьяных криках окончательно умирает курбатовский Петрополь.

Хармсовский дворник, похоже, азиат стопроцентный — из татар, и даже известно имя его прототипа: Кильжеев Ибра-

гим Шакиржанович, «домработник», в качестве понятого присутствовавший при обоих арестах гражданина Ювачева-Хармса и поставивший подпись в соответствующих протоколах. Хозяин мира гниения и отбросов, привратник инобытия, он вместе с гостями из ведомства смерти приходил за душой поэта. В остальное время он был, вероятно, добрым малым, «дворником Ибрагимом», один раз даже названным в хармсовском рассказе по имени.

Впрочем, как раз имени-то в данном случае и не нужно. Потому что хармсовский дворник предшествует не только Петербургу, но даже материи и времени. Может быть, он их Творец. В релятивистском мире Хармса и Введенского «веселье и грязь» могут быть такими же фундаментальными атрибутами бытия, как и любые другие явления и качества. Веселье — как онтологическая и творческая радость, грязь — как неразделимость жизни и смерти, становящегося и умирающего. Отчего нет? Юмор Петербурга именно в том, что демиургом вполне может оказаться не в темных лаврах гигант на скале, а дворник Ибрагим. Даже не старший дворник.

## Элегия

Так сочинилась мной элегия  
о том, как ехал на телеге я.

Осматривая гор вершины,  
их бесконечные аршины,  
вином налитые кувшины,  
весь мир, как снег, прекрасный,  
я видел горные потоки,  
я видел бури взор жестокий,  
и ветер мирный и высокий,  
и смерти час напрасный.

Вот воин, плавая навагой,  
наполнен важною отвагой,  
с морской волнующейся влагой  
вступает в бой неравный.  
Вот конь в могучие ладони  
кладет огонь лихой погони,  
и пляшут сумрачные кони  
в руке травы державной.

Где лес глядит в поля просторы,  
в ночей неслышные уборы,  
а мы глядим в окно без шторы  
на свет звезды бездушной,  
в пустом сомненье сердце прячем,  
а в ночь не спим томимся плачем,  
мы ничего почти не значим,  
мы жизни ждем послушной.

Нам восхищенье неизвестно,  
нам туго, пасмурно и тесно,  
мы друга предаем бесчестно  
и Бог нам не владыка.  
Цветок несчастья мы взрастили,  
мы нас самим себе простили,  
нам, тем кто как зола остыли,  
милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,  
ни мыслям, ни делам не веря,  
умов произошла потеря,  
бороться нет причины.  
Мы все воспримем как паденье,  
и день и тень и сновиденье,  
и даже музыки гуденье  
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,  
в песке пустынном и нестройном  
и в женском теле непристойном  
отрады не нашли мы.  
Беспечную забыли трезвость,  
воспели смерть, воспели мерзость,  
воспоминая мним как дерзость,  
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,  
их развешаются косицы,  
халаты их блестят как спицы,  
в полете нет пощады.  
Они отсчитывают время,  
Они испытывают бремя,  
пускай бренчит пустое стремя —  
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,  
пусть рысью конь спешит зеркальный,  
вдыхая воздух музыкальный —  
вдыхаешь ты и тленье.  
Возница хилый и сварливый,  
в последний час зари сонливой,  
гони, гони возок ленивый —  
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами  
над пиршественными столами,  
совместно с медными орлами  
в рог не трубят победный.  
Исчезнувшее вдохновение  
теперь приходит на мгновение,  
на смерть, на смерть держи равнение  
певец и всадник бедный.



## Ода на ужас

Лидия Гинзбург — несколько даже свысока, то есть просто свысока — заметила, что Ахматова полагала стихи Олейникова шуткой, она, мол, думала, что так шутят. Эту фразу много и охотно повторяют, но я всё же полагаю, что Ахматовой виднее. Так шутят. Другое дело: *как* шутят, *когда* шутят и *почему/зачем* шутят. Хармс в своих записных книжках жаловался (или просто регистрировал, однако явно без удовольствия), что Введенский прибауточен, что (на тот момент) единственное свободное от прибауток стихотворение Введенского — «Больной который стал волной».

Значит получается, что и так, как Введенский шутят, не только, как Олейников. Хармсу еще виднее, чем Ахматовой. Сам Хармс не шутил, был серьезен даже в детских стихах. Они с Введенским составляли одно поэтическое существо, как маска комедии/трагедии со знаком «подобно» вместо рта. Введенского та сторона, где маска смеется.

Другой вопрос — что это за шутки?

Шутки эпохи, которой не могло быть. То есть не должно было быть. Должно было не быть. У этой эпохи не могло быть языка. В аду нет языка, есть нечленораздельные выкрики. То есть он есть, но если мы туда войдем, мы его не поймем (Дантов Ад — это как если бы кто-нибудь гениально пересказал оперу, которую он слушал на незнакомом языке, не зная либретто). Все случайно уцелевшие не знали языка этой эпохи. Они говорили языком Пушкина. Мандельштам и Ахматова говорили языком Пушкина, думая, возможно, что они им защищаются от этой (для их ушей безъязыкой) эпохи.

Те, кто говорил языком Пушкина, *наконец* заговорили так. Ткань языка была выполощена (орфографическая программа «Ворда» знает только «выхолощена», пусть) десятилетиями скучного эпигонства (понятно, что с известными исключениями). Хлебников — отчаянье языка, попытка языка спастись. Отчаянье языка тоже может стать жертвой эпигонства. *Дыр бул щил* это задыханье, а потом, вдруг: «Люблю появление ткани ...» Ну, в общем, уцелевшие заговорили языком Пушкина, после десятилетий задыханий они завершили эпоху Пушкина, «пришел распрямительный вздох».

«Дай нам руку в непогоду», — написал Блок и умер, держа за эту руку.

Мир перестал быть виден, как в бурю. Модернизм утончает способы изображения до невидимости изображаемого, авангардизм огрубляет — тоже до невидимости изображаемого.

Пушкин — это дом, в котором можно укрыться от непогоды, но нельзя спастись от извержения вулкана.

Введенский и Хармс и Олейников построили другой дом, стали другим домом. Это глухой бункер. Бетонное небо над Помпеями. Введенский и Олейников *так* шутили. Бессмыслица герметична. Смех непроницаем. Не шутивший Хармс был менее защищен.

Поэтому Ахматова могла его понять лучше, чем Введенского и Олейникова. Она рассказывала Лидии Чуковской о Хармсе: «Он мне сказал, что, по его убеждению, гений должен обладать тремя свойствами: ясновидением, властностью и толковостью. Хлебников обладал ясновидением, но не обладал толковостью и властностью. Я прочитала ему „Путем всея земли“. Он сказал: „Да, властность у вас есть, но вот толковости мало“. Она обрадовалась, она думала, что она для него — в их бункере — вообще не существует.

Она, правда, обрадовалась. Она помнила о Хармсе *хорошо*, может быть даже, вспоминая его, она невольно улыбаясь своим прекрасным старым лицом. Она говорила о нем хорошо.

Вот, например, вспоминает Бродский:

«Что касается Хармса, то я помню слова Ахматовой о том, что он мог описать, как человек вышел на улицу, идет-идет и вдруг — полетел. И добавляла: „Такое только у Хармса могло получиться, больше ни у кого“.»

Разумеется, Ахматова имела в виду, что только Хармс умел описывать жизнь *такими* образами, чтобы при этом она оставалась жизнью, правдоподобной и узнаваемой. Жалко Ахматову и неловко за ее собеседника, когда читаешь дальше:

«И если считать, что задачей прозы является описание таких вот экстраординарных ситуаций, то тогда и Хармса можно считать замечательным автором.»

Ну да... И дальше:

«Но вместе с тем — это не петербургская проза, а поэзия группы ОБЭРИУ — не петербургская поэзия. По крайней мере я их произведений с идеей Петербурга не увязываю. Хотя все эти люди и писали в двадцатые-тридцатые годы ны-

нешнего столетия в этом городе».

Ахматова была рядом с этим бункером, пытаясь укрыться от извержения вулкана в доме, построенном, чтобы укрыться от непогоды, она слышала эту музыку ада, а рожденные позже — не были, не слышали. И как бы умны и гениальны они ни были, они не могли представить себе, *что* там было.

Мы сейчас смотрим на этот пейзаж издалека, как бы сверху, и видим, разумеется, то, что они, ходившие в этом бурьяне, не видели. Бункер, кстати, тоже зарос в результате советским бурьяном. Мы, как послевоенные дети в лесу, натыкаемся на осколки войны, они взрывоопасны, но мы этого не понимаем. Но у нас есть шанс их хотя бы разглядеть. Если мы не будем кидать их в костер.

Бетонное небо над Помпеями. Ленинград, то, что уцелело от Петербурга, был город, подобный Помпеям, музей, страшный, страшная театральная коробка. Все его довольно большие расстояния казались иногда искусно смоделированными ходами в этой коробке. Никогда нельзя было до конца быть уверенным в его очертаниях, в том, что если пойти, скажем, налево, то там окажется тот дом, который там должен быть. Даже если он всегда там оказывался. Кто хоть раз действительно попадал в эту коробку-театр, тот оставался там навсегда.

Бетонное небо над Помпеями. Слои застывающей лавы по ту сторону неба. В этом бункере сохранилась русская поэзия.

Введенский, рожденный в 1904 году, был, соответственно, ребенком, подростком, когда мир сломался. Он, как и его друзья, дитя пропасти, перелома. Он, рожденный в Петербурге, был погружен в военный — революционный — военно-коммунистический Петроград (как Ахилл в Стикс) и вытасчен в советский Ленинград. Только его держали не за пятку, а за голову. Его Ахиллесова пята — разум. Введенская голова. Не в том смысле, что это его слабое место. Наоборот. Но уязвимое. То есть ужасно было *понимать* и *сознавать*. Эфир не помогал. Даже бессмыслица не помогала.

С какого-то момента не помогала. В какой-то момент бункер дал трещину. Взломался изнутри. В этом бункере, защищающем от зараженного советского воздуха, они оказались *одни на одни* с реальностью первого порядка. Т.е. с ужасом, причиной которого является не социум, а первопричина. И они отвлеклись от вторичного, т.е. социального ужаса. И стало еще страшнее. В Западной Европе было наоборот —

социальный ужас заставил отвлечься от экзистенциального ужаса.

Чеслав Милош, умный и хитрый писатель, посвятивший в старости целую книгу тому, как он обманывал «прогрессивное человечество», т.е. будучи очень консервативным католиком убедил лево-либеральных атеистов, что он такой же, в сущности, как они, сказал, что правда о мире и человеке ужасна и что задача литературы — эту правду скрывать.

Введенский и Хармс и Олейников сказали эту правду. В своем бункере. За его пределами они слышны, но непонятны. Ахматова — *подозревала*, что это все-таки язык, который она, рожденная вне (до) ада, так и не выучила. Но какие-то интонации все-таки различала.

Чаадаев плакал, что у России нет истории. В XX веке Россия получила исторического вещества за прошедшую тысячу лет и на тысячу лет вперед, ее Горации и Куриации, Короли Артуры и Римские Папы ждут своих Расинов и Гомеров. Новый Плутарх придет и напишет сравнительные жизнеописания Мандельштама и Лазаря Кагановича; Введенского и Тихонова; Ахматовой и Фурцевой, дистрофического Якова Друскина, везущего архив на детских саночках по блокадному снегу (не говорите, что это было в октябре, в историческом времени это неважно), и веселого Сергея Михалкова, который тоже ведь должен был бы иметь какие-то рукописи Введенского (вдруг даже и «Убийц вас дураков»).

Ужас — эта субстанция языка Введенского и Хармса и Олейникова — не выветрится из их текстов никогда. Кроме того, что они спасли русскую поэзию, это обеспечит непропадание русской истории. Потому что ведь иначе она бы пропала, снова бы пропала. Что у кого в голове после всего осталось, к сожалению, можно себе представить или, еще хуже — заглянуть в учебник. И вот еще: если власть (а власть это власть это власть) захочет отполировать эту историю и заткнуть живые голоса мертвых бронзовыми памятниками, примиряющими жертв и палачей, — этот бункер будет свидетельствовать всегда. Введенский законсервировал время — он *так* шутил.

Страшное, (само)разрушающее русское самодурство. Самодурство — это слово, которое особенно невозможно перевести на другие языки, даже описательно. Я много раз пробовала. Логическое определение его невозможно. Вот словарь предлагает: «Образ действий, поведение самодура, поступок самодура». Прекрасно, но кто такой самодур? Словарь го-

ворит: «Тот, кто действует по личному произволу, по своей прихоти, не считаясь с другими людьми». Всякий носитель языка почувствует, что что-то здесь не то. Самодурство, когда человек отвратительно изгаляется, издевается над другими, над собой, надо всем — это продолжение какого-то ужаса, отчаянья. Так невозможно, нельзя, так не может быть, как есть в жизни, чувствует человек и становится самодуром, думая, что он через это самодурство, которого тоже не должно, не может быть в жизни, прорвется к тому, что должно, что может быть. Самодур никогда никуда не пробивается. Исключения сияют, *как божия гроза*.

Например, самодурство Петра Великого.

Например, самодурство Введенского-и-Хармса.

Как и Петр и Меньшиков ошибочно кажутся самыми западноевропейскими русскими политиками, Хармс и Введенский ошибочно кажутся самыми западноевропейскими поэтами. На самом деле и те и те ужасно (это не усиление, это в прямом смысле ужасно) — русские. И они шутят.

Хармс — Петр. Введенский — Меньшиков. (Петр-и-Меньшиков тоже должны были умереть вместе, т.е. рядом во времени. Но Меньшиков оказался хитрее и циничнее Введенского.)

Хармс-и-Введенский спасли Петербург. Т.е. спасли русскую поэзию. Они прошли вонючий коридор до конца: (*властно*). Они *властно* велели Эвридике (одна Эвридика — два Орфея, ну и что, подумаешь) следовать за ними в бункер и ни разу не оглянулись, потому что они ее вообще как бы забыли, Эвридику, это было *толково*. Они ее забыли, но пошли из бункера назад, она продолжала следовать за ними, вышли на свет, упали, как тот кочегар, сердце больше не билось (на смерть, на смерть держи равнение, певец и всадник бедный), это было *озарение*. А она — Эвридика, поэзия — прошла мимо них (*не знай сих страшных снов*), что же она должна была останавливаться, если они даже не оглянулись? Они вывели ее. Вот она, с нами.

И Петербург больше не музей и не коробка.

Холодное стальное совершенство «Элегии», ее стоическая легкость — это трещина в бункере, через которую Эвридика вышла на свет. Единственной шутки:

Так сочинилась мной элегия

О том, как еду на телеге я

не хватило на то, чтобы спасти бункер от разгерметизации. Но они спасли русскую поэзию и освободили Петербург. Бетонное небо над Помпеями осталось в бункере. Народились новые дети, сказали: *Нет, это не Петербург, что там такое вообще происходило? Люди выходили на улицу и лежали? Этого не бывает! Или бывает крайне редко! Не в Петербурге.*

Ну и хорошо.

Введенский, со свойственный его поэтическому дару бесстыдством, всех обманул — это никакая не элегия, это ода. Ода на ужас.

С другой стороны — это дружеское послание (как Пушкин — Дельвигу). «Мы» в «Элегии» — это не то «мы», которое честно старается связать с собой мир, народ, время, как это было у Мандельштама («под собою не чуя страны»). Это мы на двоих, это они — два Орфея (ведь *свет звезды бездушной* — это бездушная звезда Хармса, но важно ли это? — не важно, если они два Орфея). Один Орфей Аполлон, другой — Дионис. А Олейников? Олейников — сатир, пан. Вообще самый страшный. Но это другая глава.

Заговорит ли кто их языком? Всерьез, завершая их, а не эпитафией?

## Перемена фамилии

Пойду я в контору «Известий»,  
Внесу восемнадцать рублей  
И там навсегда распрощаюсь  
С фамилией прежней моей.

Козловым я был Александром,  
А больше им быть не хочу.  
Зовите Орловым Никандром,  
За это я деньги плачу.

Быть может, с фамилией новой  
Судьба моя станет иной,  
И жизнь потечет по-иному,  
Когда я вернуся домой.

Собака при виде меня не залает,  
А только замашет хвостом,  
И в жакте меня обласкает  
Сердитый подлец управдом...

.....

Свершилось! Уже не Козлов я!  
Меня называть Александром нельзя.  
Меня поздравляют, желают здоровья  
Родные мои и друзья.

Но что это значит? Откуда  
На мне этот синий пиджак?  
Зачем на подносе чужая посуда?  
В бутылке зачем вместо водки коньяк?

Я в зеркало глянул стенное,  
И в нем отразилось чужое лицо.  
Я видел лицо негодяя,  
Волос напوماженный ряд,  
Печальные тусклые очи,  
Холодный уверенный взгляд.

Тогда я ощупал себя, свои руки,  
Я зубы свои сосчитал,  
Потрогал суконные брюки —  
И сам я себя не узнал.

Я крикнуть хотел — и не крикнул.  
Заплакать хотел — и не смог.  
«Привыкну,— сказал я,— привыкну!» —  
Однако привыкнуть не мог.

Меня окружали привычные вещи,  
И все их значения были зловещи.  
Тоска мое сердце сжимала,  
И мне же моя же нога угрожала.

Я шутки шутил! Оказалось,  
Нельзя было этим шутить.  
Сознание мое разрывалось,  
И мне не хотелось жить.

Я черного яду купил в магазине,  
В карман положил пузырек.  
Я вышел оттуда шатаясь.  
Ко лбу прижимая платок.

С последним коротким сигналом  
Пробьет мой двенадцатый час.  
Орлова не стало. Козлова не стало.  
Друзья, помолитесь за нас!



## Николай Олейников: загадки без разгадок

*Олейников Н.М.* Число неизреченного. Сост., подг. текста, вступ. очерк и примеч. О.А. Лекманова и М.И. Свердлова. М.: ОГИ, 2015

### 1. Неизреченный

Новое издание сочинений Н.М. Олейникова выпущено ОГИ в характерном элегантно-неярком переплете той элегантно-неявной серии, в которой здесь выходят большие, филологически квалифицированно подготовленные книги поэтов 20–30-х годов — идеальный Введенский и не совсем идеальный Вагинов Анны Герасимовой, вероятно, идеальный Заболоцкий Игоря Лощилова (я книжки еще не видел, но знаю Лощилова как выдающегося исследователя Заболоцкого), забавный Нельдихен Максима Амелина... Сразу скажем, чем от них структурно отличается книга Олейникова: отсутствием фирменного документального коллажа в приложении. Причины очевидны: вступительный очерк и без того включает в себя неимоверное количество<sup>1</sup> частично или полностью процитированных документов, отрывков из воспоминаний, статей и писем. Что ж, спереди или сзади, но эффект один: читатель получает взгляд времени на поэта, а не только взгляд поэта (и составителей) на время.

Является ли это издание событием? Любое новое издание Олейникова является событием, но, конечно, не в смысле текстологических сенсаций. Олейниковских стихов так немного, появление новых так редко,<sup>2</sup> что для непосредственного чтения вполне достаточно одного из предыдущих основательных изданий, к примеру, «Стихотворений и поэм» в Большой серии Новой Библиотеки поэта (СПб.: 2000) или «Прочь воздержание!» (СПб.: 2011), в котором к корпусу стихов Олейникова были добавлены обнаруженные за первое десятилетие века стихотворения.

Помимо стихов в «Числе неизреченного» публикуется и проза для детей — познавательного (развивающие загадки) и историко-революционного содержания — очень любопытная, хотя местами и слегка

**1** Объем предисловия 200 (две-сти) книжных страниц! Стихи и поэмы занимают 110 страниц вместе с коллективными и приписываемыми сочинениями.

**2** В нашем издании впервые опубликованы лишь три песенки для кино — увы, незамечательные.

омерзительная. Иногда язык этой прозы вдруг начинает напоминать язык ленинградской детской литературы 60-х

годов с ее «глаголом на конец» и параллельными повторами, особенно в «познавательном» сегменте,— в книжках Вл. Арро или Вл. Марамзина, например. Над этой прозой любя посмеивались в Ленинграде: «Петя уроки делать не любит. Папа у Пети уроки делать не любит. Мама у Пети уроки делать не любит. Бабушка у Пети уроки делать не любит. Кошка у Пети уроки делать не любит... » Очень похоже обстоит дело и у Олейникова: «Уже все посетители в столовой между собой спорить начали. Такой шум поднялся, что хоть вон беги. Заведующий столовой то к одному столу подбегает, то к другому — просит тишину соблюдать, да на него никто внимания не обращает». («Кто хитрее? », с. 350). Причины этого сходства — вопрос, требующий отдельного изучения.

Я думаю об Олейникове почти всю свою сознательную жизнь, как минимум, с середины 70-х годов, когда в «Старой книге» на Литейном проспекте случайно наткнулся на ленинградский «День поэзии» на 1966 год с несколькими его стихотворениями. Понятно, что когда в 1989 году вышла «Пучина страстей»<sup>3</sup> со статьей Л.Я. Гинзбург, процесс размышлений интенсивировался, но отнюдь не упростился. В Олейникове, видимо, есть какая-то особая тайна, исключительно важная не только для нашего понимания его, но и для нашего понимания себя. Тайна эта никак не желает разгадываться, иногда кажется, что, в отличие от загадок в детских книжках и журнале «Еж», это *загадка без разгадки*, что у нас — или скажем скромнее: у меня — просто нет к ней подхода, из чего, конечно, не следует, что и пытаться не нужно. Тем не менее, кое-какие *догадки*, промежуточные результаты размышлений об Олейникове, воспользовавшись новым изданием как поводом, я все же рискну предложить.

\*\*\*

Лидия Яковлевна Гинзбург не понимала Олейникова, его природы и его поэтики, так сказать, *горизонтально*: он был *такой* человек, она — *другой*, и такой человек, как она, не мог себе представить, что люди бывает в принципе не такие, как она. Как она его в молодости испугалась (а Олейников внушал людям настоящий страх своей безжалостностью, *свирепостью* в издевательствах под видом милых шуток — «никогда не жалей никого», срифмовал его фамилию Маршак: таков Олейников и был!), так и боялась его до самого последнего своего дня. Лишь в глубокой старости набралась храбрости

и написала известную статью,<sup>4</sup> где мы видим любопытное взаимоотношение этого страха (почтительного, но и почти физического) и запоздалой возможности поговорить с Олейниковым на равных, если не свысока. Сама же идея «галантерейного языка» — на мой вкус, довольно-таки «вульгарно-социологическая», если вышелушить ее из хороших слов. Получается стиховой «сказ», своего рода рифмованный Зоценко. А для чего? Для борьбы с «мещанством», не иначе. Зачем бороться с мещанством в шуточных стихах, не предназначенных для печати и распространявшихся в Ленинграде конца 20-х — начала 30-х годов в узком литературном кругу? — на этот вопрос ответа у Гинзбург, в сущности, не дано. Но в статье ее много полезных наблюдений и, в первую очередь, интересных воспоминаний.

Лекманов и Свердлов не понимают Олейникова *вертикально* — как советские интеллигенты 80-х годов не понимают раннесоветского человека, человека на грани между старым миром и новым. Для них, кажется, всё шутки, что не пародии. Зачем шутки, зачем пародии, зачем писать стихи, подражая графomanам, — также неизвестно.

Впрочем, и Анна Ахматова думала, что «так шутят» (передавала Л.Я. Гинзбург). Ее непонимание Олейникова и Хармса было тоже *вертикальным*, но сверху вниз, с вершины русской литературной культуры, откуда дальше наверх, как она, несомненно, полагала, было уже некуда, только вниз. В лучшем случае, в уплощенное «культурное стихописание» (что в этом сегменте русской поэтической традиции и произошло), а в худшем и почти повсеместном — в пролетарское и мещанское переписывание лозунгов и выписывание *чужих*.

Поэтому новым поколениям остаются только шутки и пародии, подниматься и стремиться им некуда, на вершине она, Ахматова (вместе, конечно, с Пастернаком, Мандельштамом и Цветаевой — «квадрига», «коллективный Пушкин»). В этом взгляде есть своя ясность и своя логика. Если выбирать между «галантерейной речью» и шуткой, то шутка, конечно, предпочтительней, но только в том ее понимании, какое было у довоенной Ахматовой (она тоже менялась,

в 60-х годах вместо скучного Самойлова ей подарили Бродского, «второго Осю», и она была даже рада потеснить-

4 Гинзбург Л.Я. Николай Олейников // Олейников Н.М. Стихотворения и поэмы / Вступит. ст. Л.Я. Гинзбург. Биогр. очерк, сост., подгот. текста и примеч. А.Н. Олейникова. СПб.: Академический проект, 2000 (Новая Библиотека поэта).

ся на опустевшей вершине) — бескорыстного наслаждения и бесконечного отчаяния, а не фи́ги в кармане.

Когда биография «нашего героя» или «нашего поэта», как во вступительном очерке нередко именуется Николай Олейников (вероятно, исследователи заразились всеразъедающей иронией исследуемого), заканчивается и возникает структурная необходимость высказаться об олейниковской поэтике, Лекманов и Свердлов производят небольшой (относительно общего объема статьи) обзор нескольких работ по поэтике Олейникова — упомянутой статьи Л. Я. Гинзбург, очерка «Олейников и об Олейникове» Софьи Поляковой<sup>5</sup> (страшная ерунда, где автор повсюду видит антисоветчину и сатирические намеки на начальство) и какого-то иностранца, придумавшего теорию интерпретации стихов Олейникова как пересказа различных научных концепций<sup>6</sup> (тоже ерунда, но, по крайней мере, ерунда самостоятельная, изобретенная собственной головой, а не коллективным бессознательным некоего класса, пардон, некоей *прослойки*<sup>7</sup>). Эти работы довольно справедливо критикуются, но о собственной концепции поэтики Олейникова у Лекманова и Свердлова, кроме нескольких общих мест и нескольких полезных наблюдений, речи не идет. Это не в укор составителям книги — их можно скорее поблагодарить за более чем многочисленные (а с другой стороны, в значительной степени избыточные) цитаты и выписки из документов, писем, статей и воспоминаний, относящихся к Олейникову и его времени, и за поощрение таким образом нашей возможности думать о нем дальше.

## 2. Раннесоветский человек

Может быть, ключом к разгадке (которой, напомним, не существует) является упомянутый выше «раннесоветский человек»?<sup>8</sup> Тот совершенно особый антропологический тип на лезвии бритвы между старым миром и новым, старой и новой культурой, находившийся к началу 30-х годов в положе-

5 Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: 1997

6 Наринс Дж. В. Олейников и наука // Научные концепции двадцатого века и русское авангардное искусство. Белград: 2011.

7 Не будем отрицать воздействия научной, математической, иногда биологической терминологии на стихи Олейникова — но через нее они все же не понимаются.

8 Ср.: «Был в России в XX веке один почти не замеченный (из-за кратковременности и эфемерности существования) социокультурный тип — человек раннесоветский. Не „раньше человек“, немного потерянный интеллектual Серебряного века, допевающий свою козлиную песнь среди тупых пролетариев. Не „совок“ в привычном понимании — не знающий альтернативы обществу, в котором он вырос. Не то и не дру-

гое. Раннесоветская культура очевидна в своих артефактах: Бабель, „Двенадцать стульев“, Зощенко, театр Мейерхольда, селедки Штернберга, женщины Дейнеки, первая симфония Шостаковича... А вот стоящий за всем этим (сформированный всем этим?) человеческий тип мало представим. Его нельзя привязать к определенным годам рождения — скажем, приписать принадлежность к этому типу всем, встретившим Февраль и Октябрь подростками. Не сходится: Даниил Хармс — едва ли раннесоветский человек. Даниил Андреев — точно нет. А вот Николай Олейников, родившийся еще в 1898-м, успевший поучаствовать в гражданской войне, он, пожалуй, соответствует основным параметрам. Кто еще? Лидия Гинзбург. Варлам Шаламов... (Ну а Платонов? — это индивидуальная мутация раннесоветского человека, безумная внутривидовая вариация, вроде двухметрового огурца. Каковым, собственно, и приличествует быть гению). На самом деле таких людей было довольно много...» *Шубинский В.И.* Карлуша Миллер // Октябрь, 2005, № 6. С конкретными персональными определениями можно спорить, но само явление подтверждается вполне убедительно.

в большинстве случаев ошибочно, принимаем за цинизм), его цинизма (которого мы в большинстве случаев не замечаем), его веры и его разочарования, его «укрупняющей оптики» — почти планетарного взгляда на вещи, даже на самые бытовые, мы не понимаем, потому что, даже если наш собственный дедушка был раннесоветским человеком, то он или переродился к моменту, когда мы с ним познакомились, или погиб.

Впрочем, можно и проще: Олейников был гений. Гений не умопостигаем негением, да, вероятно, и другим гением тоже. Очень хорошо описал это Евгений Шварц:

«Однажды приехали к нам Хармс, Олейников и Заболоцкий. <...> Скоро за стеклами террасы показался Каверин. Он обрадовался гостям. Он уважал их (в особенности Заболоцкого, которого стихи знал лучше других) как интересных писателей, ищущих новую форму, как и сам Каверин. А они не искали новой формы. Они не могли писать иначе, чем пишут.

нии практически *взвешенном*: бритва резала ему пятки, а он танцевал на лезвии, пока мог. Но приходилось или меняться вместе со всем обществом, или погибать. Или и то, и другое. В результате от этого типа, к которому принадлежали и коммунистический казак Олейников, и поэты Хармс с Венденсим, да и Заболоцкий тоже, и беспартийные евреи Друскин с Липавским, почти никого не осталось. Первые трое погибли, Заболоцкий упал и встал совсем другим человеком, автором «Некрасивой девочки», Липавский погиб на войне, Друскин же сидел в ленинградской мгле, вспоминал «чинарей» и постепенно смещался от обериутской философии к довольно наивной христологии. Раннесоветского человека, его жестокости, его несентиментальности (которую мы,

Хармс говорил — хочу писать так, чтобы было чисто. У них было отвращение ко всему, что стало литературой. Они были гении, как сами говорили шутя. И не очень шутя.<sup>9</sup>

Вот мы Олейникова и не понимаем. Пожалуй, этого было бы достаточно, это была бы честная констатация факта: *да, не понимаем*, но любопытство все же мучит: если мы не можем понять, как устроен он сам, то, может быть, можно понять, как устроены его стихи? Шутка? Пародия? Зачем?

Я бы сказал, что шутка — вещь неформализуемая, зависит от взаимного соглашения сторон: если одна сторона готова принимать оскорбление за шутку, а другая не настаивает на оскорблении, то мы имеем дело с шуткой олейниковского типа. Но пародия с формальной точки зрения в большинстве случаев определяется однозначно. Следует, однако, понимать, с какого вида пародией мы имеем дело. Эта пародия, в отличие от классической литературной пародии, не направлена высмеивающим усилием на используемое стихотворение или на личность его автора. Козьма Прутков сознательно издевался над Фетом или Щербиной, когда их пародировал, — Олейников просто использует тексты, в первую очередь, их «ритмические отпечатки», для каких-то своих других целей. В сущности, речь идет даже не о текстах, а о *напевах* — о том, что с детства гудит в голове. Очень хорошо это видно (слышно), когда мы наблюдаем, как из напева «На заре ты ее не буди» получается «Ботанический сад»:

В Ботанический сад заходил,—  
Ничего не увидел в саду.  
Только дождик в саду моросил,  
Да лягушки кричали в пруду ...  
1933

Помимо напева в голове могут застревать и лексические мотивы или превращенные словесные формулы. Уже первое известное нам стихотворение Олейника, первый «Кузнечик» («Кузнечик, мой верный товарищ, / Мой старый испытанный друг...», 1926), отсылает скорее не метрически, а текстуально к пушкинскому «Узнику».<sup>10</sup>

9 Шварц Е.Л. Живу беспокойно... (из дневников). — Л.: Советский писатель, 1990.

10 Оно бы отсылало еще ближе к известной каждому песне «Орленок» («Орленок, орленок, мой верный товарищ...»), но та, по официальной версии, была написана Я. Шведовым

в 1936 г., Существует, если не является позднейшей подделкой, и белогвардейский, белоказачий вариант «Орленка», который Олейников мог бы слышать во время гражданской войны на Дону. Таких загадок и неожиданностей можно ожидать почти от каждого олейниковского стихотворения.

Вся эта пародистика — не только у Олейникова, но и у Хармса, Введенского, у Заболоцкого в «Столбцах» — нацелена на *практическое использование* классической и вообще известной поэзии (кстати, не только русской — мне уже как-то приходилось писать о том, что структурным архетипом для обериутов являлась 2-я часть «Фауста» с ее комбинацией прозаических и стихотворных кусков текста и более чем странными и нетривиально ведущими себя персонажами.<sup>11</sup> Они как бы едут на ней, как на карусельных кониках, когда оседлывают ее вечно крутящиеся в мозгу ритмы и мотивы. Настоящая агрессия обериутов направлена не на «классический репертуар», а на «символистский театр», на «символистского человека» с его пафосом и его возвышенностью. От этого человека они произошли и возненавидели его — он не выдержал революции, гражданской войны, нищеты и разрухи — и сломался. Осмеяние возвышенного служит уничтожению его в себе, перерождению мальчиков из хороших (хотя местами и очень странных) семей в «раннесоветских людей», поплеывающих на руины и кадавры. В якобы *сильных людей*.

Олейникову вся эта борьба с символистским человеком в себе была вроде как и ни к чему — в нем такого человека не было. Предметом его первоначальной пародии являются скорее они, его новые друзья, и весь ленинградский литературный круг, в который он попал из глубокой провинции, из кровавой каши гражданской войны на Юге России. Он уже был *сильным человеком*, пережившим непредставимое. Олейников пародирует их, «пародистов», его бытовой и поэтический (анти)пафос, его трагедия — двойной возгонки. Правда, его репертуар «транспортирующих текстов», «напевов» гораздо уже — тут, несмотря на самообразование гениального человека, играет свою роль разница между провинциальным четырехклассным училищем вкупе с незаконченной учительской семинарией и «гимназическим курсом» (хотя гимназий уже не было, но «гимназические курсы» в целом пока что сохранялись в советских школах). Но «раннесоветский человек», и не обязательно интеллигент, держал у себя в голове неимоверное количества стихотворного материала, который постоянно вылезал и подстился, когда он принимался за оригинальное творче-

ство. Все люди этого времени, каких я знал, и в самой глу-

11 См.: Юрьев О.А. Заполненные зияния. Книга о русской поэзии. М.: НЛО, 2013 // Геннадий Гор: Заполненное зияние — 2.

бокой старости<sup>12</sup> сохраняли и культивировали это качество — помнить наизусть всю серьезную русскую поэзию с XVIII века по середину XX-го, а некоторые еще и несерьезную. Таким образом, мы просто не можем произвести доскональное сравнение корпуса стихов Олейникова с необъятным морем песенок, куплетов, частушек, романсов, да и просто популярных (и, как правило, плохих) стихов конца XIX — начала XX века, бывших в России в ходу и в дореволюционное, и в революционное, и в пореволюционное время. Характерный пример в этом смысле стихотворение «Алисе» («Однажды, яблоко вкусив...»). Его связь со знаменитой студенческой песенкой несомненна: «Колумб Америку открыл, / Страну для нас совсем чужую. / Дурак! Он лучше бы открыл / На Менделеевской пивную!» Но имеет ли эта связь какое-либо содержательное, то есть образное значение? Сомневаюсь.

Школьная программа и внеклассное чтение дореволюционных школ Российской империи играли роль само собой. Возьмем снова ясный случай — «Замок Смальгольм» Вальтера Скотта в переводе Жуковского («До рассвета поднявшись, коня оседлал / Знаменитый Смальгольмский барон...»), который отчетливо, хотя и не абсолютно точно, отражается в забавном стихотворении «Маршаку позвонивши, я однажды устал...».

Итак, ранний Олейников пародирует своих обериутских друзей, которые в свой черед осмеивают (в смысле высокой пародии) «театр символизма», оставаясь при этом его плотью и кровью, то есть — еще раз подчеркнем — он *пародирует пародию*. Один из методов обериутской высокой пародии — деперсонализация, исключение или выведение на край зрения собственного «я»: возвышенность и значительность символизма провисают и обвисают, как платье на шестке, и оказываются нервно-веселящей высокопарностью и трагикомическим безумием. Олейниковские длинные эпиграммы — корректив и комментарий к обериутскому театру, они как бы говорят: это всё есть и в вас, и в нас, как ни меняй фамилии.

«Перемена фамилии» — главный документ этой *возвратной персонализации* обериутского мироздания.<sup>13</sup> Ответ на

<sup>12</sup> Чтобы не звучать голословно: например, Э.Л. Линецкая (1909–1997), в чей семинар по стихотворному переводу с западноевропейских языков я несколько лет ходил в 1980-х годах. Она знала неимоверное количество стихов наизусть и рассказывала о людях, знавших больше ее.

<sup>13</sup> «Пойду я в контору „Известий“, / Внесу восемнадцать рублей / И там навсегда распрощаюсь / С фамилией прежней моей. // Козловым я был Александром, / А больше им быть не хочу. / Зовите Орловым Никандром, / За это я деньги плачу...» (1934).



него — в «Старухе» Хармса с ее, впрочем, очень мягкой, карикатурой на карикатуриста (считается, что сардонический друг рассказчика Сакердон Михайлович — это Олейников). Здесь демонстрируется собственный, не отраженный из «старой культуры» мистический потенциал убогого советского быта. Хармс как бы говорит: надо дойти до самого дна и толкнуться вверх. Олейников уже ничего не может ответить: он расстрелян в 1937 году.

Но пока был жив, Олейников упорно тыкал Хармса, Введенского (в большей степени), Заболоцкого (в меньшей) в то, что остается по отстранении собственной личности и полного сдутья и оседания «символов»: на виду остается предреволюционный, он же раннесоветский хам, пошляк и графоман.<sup>14</sup> Этот комментарий к деятельности «много об себе понимающих» друзей легко отличить от основной массы стихотворных шуток и стихов на случай — они не имеют явного адреса, а изображают «мир вообще» — в виде «таракана, попавшегося в стакан» или «жареного карася на сковородке»<sup>15</sup> и пользуются в большей степени нарочито графоманской интонацией, чем классическими «напевами».<sup>16</sup>

Взглянем, однако, на другой слой олейниковских текстов — на все эти стишки на дни рождения и прочие даты, а то и просто вместо подарка при приходе в гости — подчас ядовитые, очень часто нескромные, в любом случае почти всегда издевательские и в подавляющем большинстве случа-

ев очень высокого поэтического качества посвящения Лидочкам, Генриеттам Давыдовнам и прочим, в основном, дамского полу коллегам и знакомым, — а они зачем?

Зачем были нужны они Олей-

**14** Ср.: «Птичка скачет, птичка вьет-ся / Под названием скворца, / Из уст сладка песня льется / На унылые сердца...» (Л. Лундин. «Вестник весны», цит. по чрезвычайно богатой и интересной по материалу статье Олега Лекманова «Русская поэзия в 1913 году (1-я часть)» // Новое литературное обозрение, № 119, 2013, с. 147). На этом маленьком примере мы видим заодно, что в источники Олейникова не стоит записывать то одного, то другого «несправедливо забытого стихотворца», как это нынче любят — его непосредственные источники, по крайней мере, в первом периоде его стихописания, — *справедливо забытые стихотворцы*.

**15** Здесь не могу удержаться, чтобы не поправить комментарий Лекманова и Свердлова по поводу корюшки: не следует трактовать эту любимую рыбку ленинградского народа в прошедшем времени — она еще существует, хотя стала дорога и редка.

**16** Графоманы — и графоманы жизни (тут уместно вспомнить «естественных философов», которых коллекционировал Хармс) — пользовались любовью и интересом «раннесоветского человека». Для Заболоцкого капитан Лебядкин, в близости к которому его укоряла Анна Ахматова, был «хороший поэт», эстетика «естественной философии», «естественной поэзии» и «естественного поведения» была близка этому поколению.

никову, почему он вкладывал в них столько настоящей поэзии и настоящей язвительности?

### 3. Практическое вытеснение комплексов

Конечно, с одной стороны, в этой загадке нет никакой загадки — когда бедного поэта зовут в гости, то хотя бы поздравительный или просто восхвалительный стишок он должен принести, если не может (или не хочет) принести букет или бутылку. Это и в наши времена было не иначе.<sup>17</sup> Стихотворные шутки, эпиграммы и т. п., помимо всего прочего, вещь совершенно обычная и повсеместная в литературном обиходе, а уж в журнальных и издательских редакциях всяко. Но для чего нужно было под видом милой шутки впрыскивать яд?

Ниточка, иголочка,  
Булавочка, утюг..  
Ты моя двуколочка,  
А я твой битюг..

Ты моя колясочка,  
Розовый букет,  
У тебя есть крылышки,  
У меня их нет.

Женщинам в отличие  
Крылышки даны!  
В это неприличие  
Все мы влюблены...

«Посвящение», 1928

И ничего не скажешь — шутка же, да и стихи хорошие!

С другой стороны, нешуточная интенсивность этих стихов очевидна. Их качество избыточно с точки зрения их назначения, а «обидность» прямо этому назначению противоречит.

Мое рабочее предположение: Олейников, попав в Ленинград — огромный, подавляюще прекрасный, хотя и подорванный советской жизнью город — испытал по первости

своего рода «культурный шок». Этот шок он и вымещал на всех окружающих и в меньшей степени на редакционных машинистках и маршаковских редактор-

**17** Напомню стихи, поднесенные Иосифом Бродским и Яковом Гординым А. С. Кушнеру на день рождения 1970 года: «...А эти лучшие умы: / Иосиф Бродский, Яков Гордин — / на что любой из них пригоден? / Спасибо, не берут взаймы. // Спасибо, поднесли стишок, / А то могли бы просто водку / глотать и драть без толку глотку, / у ближних вызывая шок».

шах, а в большей на друзьях — на Евгении Шварце, например, который и через два с половиной десятка лет в своей «Телефонной книжке»<sup>18</sup> с содроганием вспоминает, как мучил его обожаемый друг. Речь, конечно, шла не о действительном отношении к Олейникову окружающих (его сразу начали любить и бояться), а о его *самоощущении* или о его *страхах*. То есть, прошу прощения, за любительский фрейдизм, это было своего рода вытеснением комплекса неполноценности — бытового и культурного. Самое интересное, что это удалось! — с помощью «свирепости» или попросту действием времени комплексы вытеснились, Олейников доказал себе, что он не дурацкий «Макар Свирепый» и не его племянник (чтобы не сказать сын) «Колька Свирепый», а человек, находящийся полностью на уровне и даже выше уровня талантливейшей и образованнейшей литературной публики. Только из этого ощущения возникла для него внутренняя возможность начать писание стихов «открытым способом», не маскируясь.

Мы даже можем примерно определить, сколько на это ушло времени — пять или шесть лет, с 1926-го, с переезда в Ленинград, по 1932-й. В этом году он вдруг, параллельно своей стихотворной роли, по выражению Хармса, «злого насмешника», начинает вдруг сочинять стихи «стихов ради». Стихи, в которых нет непосредственного обращения к конкретным людям, машинисткам и редакторшам, — они обращены либо ни к кому, либо к себе. Связано ли это было и с тем, что коммунист Н.М. Олейников, «Макар Свирепый», усомнился в правоте, которая вела его по жизни в ранние годы,<sup>19</sup> и стал «усомнившимся Макаром»? — этого мы не знаем. В большинстве случаев, особенно в начале этого процесса эмансипации от «литературного быта», такие стихи выведены за пределы простой и бойкой силлаботоники — по боль-

шей части они написаны длинными (разносложными рифмованными) стихами: «В траве жуки проводят время в занимательной беседе. // Спешит кузничик на своем велосипеде. ...». В конце жизни Олейников приновляется использовать регулярную силлаботонику для своих «нешу-

18 Шварц Е.Л. Телефонная книжка. СПб.: Искусство, 1997.

19 Только что вынырнула партаккеристика Олейникова, в которой утверждается, что он-де из-за политических расхождений убил своего отца. Отца он действительно ненавидел, но я погодил бы верить этой, скорее всего, самим Олейниковым и составленной характеристике (вспомним справку, что он «действительно красивый» — юмор типично олейниковский) и подождал бы независимых свидетельств (данных каменского архива или опросов старожилов, которые по рассказам родителей и дедов могли что-то знать).

точных», «безадресных» стихотворений — результат иногда шокирующе напоминает не только стихи его друзей-обериутов: «В чертогах смородины красной / Живут сто семнадцать жуков, / Зеленый кузнечик прекрасный / Четыре блохи и пятнадцать сверчков. ... » (1934), но и «метафизическую лирику» позднего Кузмина или Мандельштама второй половины 20-х годов (Олейникова такое сопоставление привело бы в ужас, он ненавидел Мандельштама<sup>20</sup>): «Графин с ледяною водою, / стакан из литого стекла... » (1937). Но, поскольку «светская жизнь» с днями рождения знакомых и ядовитыми посвящениями продолжалась, что вызывало параллельную продукцию «стихов на случай», то стоит примерно перечислить «серьезные» (не в смысле антонимии к шуточным, а в смысле ощущаемого авторского отношения, литературной, с точки зрения автора, самодостаточности) стихи Николая Олейникова.<sup>21</sup>

**20** Олейников Мандельштама ненавидел и о том, кого презирал, говорил сквозь зубы: — Ему, наверно, нравится Мандельштам...» (*Харджиев Н. О Хармсе // Харджиев Н. Из последних записей / Публ. М. Мейлаха // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di Giovanni Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova. — Padova: CLEUP, 2002*). Олейников по сравнению с Хармсом и Введенским был в положении «интеллигентного еврея в первом поколении», каким был Мандельштам в среде акмеистов. В этом же положении был и Заболоцкий, но у того не было ни внутренней нервности Олейникова, ни комплекса отступничества — как и Мандельштам, Олейников «лишился чаши на пире отцов», потому что потянулся к новому, светлому, прекрасному — «мировой культуре» (она же социализм). Разница заключалась в том, что Мандельштам так и не разочаровался в «мировой культуре», а умный и циничный Олейников довольно рано осознал, что пошел за пшиком. И в Мандельштаме он ненавидел и эту неразочарованность в пшике.

**21** Упаси бог, я не пытаюсь принизить «несерьезные», «обращенные», «шуточные» стихи Олейникова. Они были по-прежнему прекрасны — жестоки, смешны, серьезные. Но «новые стихи» действительно от них отличаются — по вектору, говоря по-олейниковски научно.

1. Самовосхваление математика (1932?)

2. Хвала изобретателям (1932?)

3. Служение науке (1932)

4. Озарение (1932)

5. Затруднения ученого (1932)

6. Смерть героя (1933).

Здесь насекомые не в шутку, они присутствуют физиологически и являются не риторическим, а образным средством. Ср. обоих «Кузнечиков»:

7. Кузнечик (1933)

8–10. Песни из к/ф «Леночка и виноград» с гениальной «Песней цыгана» (1936):

Купил я дугу, колокольчик и кнут,  
Уздечко и колечко, ведро и хомут.  
Чабары, чавары...

Начистил уздечко, начистил хомут.  
В сапог я засунул новенький свой кнут.  
Чабары, чавары...

В ведерко набрал я — коня напоить.  
Вот только коня позабыл я купить.  
Чабары, чавары...

II. «Графин с ледяною водою... » (1937)

И, наконец:

II. «Птичка безрассудная... » (1937)

12. «Неуловимы, глухи, неприметны... » (1937) — два стихотворения, написанные практически уже «оттуда», во всяком случае, в полном и отчетливом понимании скорого конца. Интересны эти стихи и возвращением к интонационным схемам гражданской лирики 80–90-х годов XIX века, чего ожидать уже как-то не приходилось.

Вот, кажется, и все, если не считать неудачного цикла «В картинной галерее» (да, поэт, пишущий всерьез, не защищен от поражений) и двух поэм, вполне прекрасных. В принципе, строить предположения о том, как бы писал некто, если бы не умер, некорректно, но в данном случае направление движения Олейникова совершенно очевидно.

#### 4. Загадка таракана

Остается если не решить, то хотя бы поставить вопрос о причинах и следствиях настойчивого использования в стихах Олейникова насекомых, в значительно меньшей степени рыб и птиц в качестве «образостроительного материала» — как в «стихах на случай», так и в метафизических пародиях («Карась», «Таракан», «Надклассовое послание» и др.) и в поздних «стихах для себя» — «Что выражает маленький кузнечик? / Каков его логический состав?» (1933). Что же он выражает и каков его логический состав? Чем привлекали Олейникова и зачем нужны ему были все эти мухи, блохи, тараканы и царь зверей кузнечик?

Прежде всего, отметим, что насекомые, рыбы и птицы Олейникова не являются абстрактными сущностями, как бы ужавшимися и отраженными в кривом зеркале пародии,

одичавшими символами обериутов — вспомним «двух точильщиков-жуков» Хармса: они занимаются не своим прямым делом, точением древес, а некоей чисто символической деятельностью — рисуют на лице подруги поэта (другое дело, что символическое потеряло у обериутов ключ, не определишь, что что значит, — но в этом, собственно, и заключалась обериутская процедура — смещенное использование символов). Олейниковские жуки и кузнечики не теряют или же не полностью теряют свою природу. Даже получив человеческое имя, блоха Петрова остается блохой, а жук-буржуй и жук-рабочий — до какой-то степени жуками. Даже попавшись в стакан к вивисекторам, таракан не теряет свою рыжую шестиногую насекомость. Строенье бабочки и под увеличительным стеклом окажется энтомологически реальным строением, а не указующим куда-то перстом. То есть не пародийным символом, как у обериутов, и не спародированным пародийным символом (Олейников уже в 1926 году, то есть отдельно от обериутской продукции, сочинил своего «Кузнечика» и продолжал в том же духе независимо от них), но чем же тогда?

Можно предположить — но только предположить! — что мухи, блохи и кузнечики для Олейникова обеспечивают незараженность текста *литературой* — то есть всей старой культурой. Олейников, вполне возможно, считал всю эту культуру трупом, заражающим новое, нарождающееся трупным ядом умильной пошлости. Он тоже хотел, чтобы все было «чисто», и это у него получалось. Насекомые как бы освобождали от обязательств по отношению к старой культуре, за ними не было следа поэтической инерции, их нельзя было заподозрить в том, что они ангелы, борцы за народную правду, символы духовной реальности и т.д. и т.п. Насекомые были свободны и были новы.

А может быть, они ему просто с детства нравились! Бывают же дети, которые любят кузнечиков и жуков и обрывают им из этой любви ножки и усики. Может, и Коля Олейников был такой же? Этого нам знать неоткуда.

Франкфурт, в декабре 2015 г.

### Меркнут знаки зодиака

Меркнут знаки Зодиака  
Над просторами полей.  
Спит животное Собака,  
Дремлет птица Воробей.  
Толстозадые русалки  
Улетают прямо в небо,  
Руки крепкие, как палки,  
Груды круглые, как репа.  
Ведьма. сев на треугольник,  
Превращается в дымок.  
С лешачихами покойник  
Стройно пляшет кекуок.  
Вслед за ними бледным хором  
Ловят Муху колдуны.  
И стоит над косогором  
Неподвижный лик луны.

Меркнут знаки Зодиака  
Над постройками села,  
Спит животное Собака,  
Дремлет рыба Камбала.  
Колотушка тук-тук-тук,  
Спит животное Паук,  
Спит Корова, Муха спит,  
Над землей луна висит.  
Над землей большая плошка  
Опрокинутой воды.  
Леший вытащил бревешко  
Из мохнатой бороды.  
Из-за облака сирена  
Ножку выставила вниз,  
Людоед у джентльмена  
Неприличное отгрыз.  
Всё смешалось в общем танце,  
И летят во все концы  
Гамадрилы и британцы,  
Ведьмы, блохи, мертвецы.

Кандидат былых столетий,  
Полководец новых лет,  
Разум мой! Уродцы эти —  
Только вымысел и бред.  
Только вымысел, мечтанье,  
Сонной мысли колыханье,  
Безутешное страданье,—  
То, чего на свете нет.

Высока земли обитель.  
Поздно, поздно. Спать пора!  
Разум, бедный мой воитель,  
Ты заснул бы до утра.  
Что сомненья? Что тревоги?  
День прошел, и мы с тобой —  
Полузвери, полубоги —  
Засыпаем на пороге  
Новой жизни молодой.

Колотушка тук-тук-тук,  
Спит животное Паук,  
Спит Корова, Муха спит,  
Над землей луна висит.  
Над землей большая плошка  
Опрокинутой воды.  
Спит растение Картошка.  
Засыпай скорей и ты!



## Вымысел и бред

(Николай Заболоцкий и его великое заклинание)

### 1.

...Может быть, именно из-за великолепно́й безличности своих стихов он так рельефен и представим в быту: по крайней мере, легче представить, как он двигался, говорил, молчал, чем то же — в случае Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, Кузмина. Его жизненное поведение даже отчасти не было произведением искусства — если не считать искусством тщательное и напряженное приведение себя к так называемой бытовой норме. Можно лишь предположить, какие патологические бездны стягивал стальной душевный скафандр «Карлуши Миллера», русского-немца — но это была не литературная, а защитная житейская маска, ни от чего, впрочем, не защищавшая. Если что-то и защищало его — то это плебейская хитреца, гибкость и покладистость, готовность лишний раз козырнуть участковому, по возвращении из Италии написать антиимпериалистические стишки, поставить на видное место на книжной полке собрания сочинений «основоположников» (чтобы домработница-стукачка доложила куда надо...). Но при этом за всю жизнь, кажется — ни одной подписи под чем-то совсем уж мерзостным и унижительным (а Василий Гроссман, чья «жизнь и судьба» драматично скрестилась с судьбой Заболоцкого в пятидесятые, чья вольнолюбивая болтовня так раздражала пуганого поэта — он-то покорно подписал в начале 1953, вместе с другими «советскими культурными деятелями еврейской национальности», известное обращение...), ни одной руки, поднятой на полном собрании. И почти невероятная стойкость на допросах в 1938, спасшая, видимо, жизнь и ему самому, и многим другим. Плебей и рыцарь. Человек сильных чувств и сильных страстей («Дай войти в эти веки тяжелые, в эти темные брови восточные, в эти руки твои полуголые...»), не умеющий и не желающий выражать их в жизни — ни страстей, ни чувств. Эгоцентрик и человек долга.

### 2.

Было в России в XX века один почти не замеченный (из-за кратковременности и эфемерности существования) соци-

окультурный тип — человек раннесоветский. Не «раньше человек», немного потертый интеллеktуал Серебряного Века, допевающий свою козлиную песнь среди тупых пролетариев. Не «совок» в привычном понимании — не знающий никакой альтернативы обществу, в котором он вырос. Не то и не другое. Раннесоветская культура очевидна в своих артефактах: Бабель, «Двенадцать стульев», Зощенко, театр Мейерхольда, селедки Штернберга, женщины Дейнеки, первая симфония Шостаковича... А вот стоящий за всем этим (сформированный всем этим?) человеческий тип мало представим. Его нельзя привязать к определенным годам рождения — скажем, приписать принадлежность к этому типу всем, встретившим Февраль и Октябрь подростками. Не сходится: Даниил Хармс — едва ли раннесоветский человек. Даниил Андреев — точно нет. А вот Николай Олейников, родившийся, казалось бы, в 1898, успевший поучаствовать в Гражданской Войне — он, пожалуй, соответствует основным параметрам. Кто еще? Лидия Гинзбург. Варлаам Шаламов... (Ну а Платонов? — это индивидуальная мутация раннесоветского человека, безумная внутривидовая вариация, вроде двухметрового огурца. Каковым, собственно, и приличествует быть гению).

На самом деле таких людей было довольно много. Если каждый человек нашего поколения вспомнит своих дедушку и бабушку — примерно в четверти, если не в трети случаев попадание будет точным. Приметы: конструктивный, инструментальный подход к культуре, жесткий и полностью свободный от сентиментальности взгляд на мир и человека, при этом — способность увлекаться самыми глобальными миропреобразовательными идеями... Что еще? Естественный демократизм, известная широта и терпимость в том, что касается бытового поведения, но очень часто — нетерпимость идейная. Заболоцкому почти все перечисленные черты присущи. Собственно, все, кроме бытовой терпимости.

Между 1945 и 1953 годом с этими людьми что-то случилось. Почти со всеми. Изменились их фотографии: появилась нездоровая полнота (наскоро отъелись после нескольких лет серьезного голода), а главное — взгляд стал у всех одинаковым, каким-то испуганно-сытым. Некоторые к зрелым шестидесятым заново научились смотреть по-другому, по-разному; другие так и остались с испуганно-сытым взглядом, с блеклым жиром под кожей до смерти. Заболоцкий до шестидесятых не дожил.

Здесь, кстати, разгадка того, что случилось с его поэзией. Не лагерь его сломал. Сейчас уже очевидно, что самые высокие и пронзительно-безмятежные стихи «второго Заболоцкого» — «Лесное озеро» и «Соловей», написаны, вопреки фиктивным датам, не в 1938 или 1939 году (хотя, может быть, и задуманы на этапе...), а в 1944 в алтайской ссылке, по выходе на поселение. Да и все, созданное в 1946 в Москве — «Гроза», «Бетховен», «В этой роще березовой», «Читайте, деревья, стихи Гесиода» — стихи того же поэта: не автора «Столбцов», конечно (тот давно уже почивал в воздушной могиле), но творца «Лодейникова», «Осени» и «Птиц». То, что произошло, произошло потом — с ним и с другими. И не в страхе как таковом дело. В тридцать седьмом было, конечно, страшнее, чем, к примеру, в сорок девятом. В сорок девятом было безнадежнее. Особенно — ранне-советским людям, которые не могли, как последние могикиане «старого мира», надменно дистанцироваться от окружающего. Общество, дошедшее до крайних пределов свирепой провинциальности, было их обществом, их родиной.

Заболоцкий, конечно, очень уязвим в своей стихотворческой эволюции. То ли дело Пастернак, чье опрощение и отступление было благородным на взгляд, происходящим как бы под влиянием только внутренних импульсов, без жертв изяществом и высотой слога, без «Ходоков у Ленина» (у Пастернака даже обращение к ленинской-сталинской теме выглядит вольным капризом маэстро — «Высокая болезнь», «Художник»...), а главное — без сентиментальных виршей вроде пресловутой «Некрасивой девочки». Только не надо забывать, что у Заболоцкого не было в юности дружбы со Скрябиным и изучения философии в Марбурге, а Пастернака в зрелости — восьми лет «далеко от Москвы». И потом у Пастернака-прозаика есть своя «некрасивая девочка», под названием «Доктор Живаго».

Кстати, чтобы совсем уж с ней, с этой девочкой, покончить, многие ли помнят, в каком году это стихотворение написано? В 1955. В том же году в Америке появился один знаменитый роман про красивую девочку.

### 3.

Заболоцкий — писатель-разночинец, и это очень важно. Его судьба хорошо читается через судьбы русских служилых литературных разночинцев XVIII века. Пастернак, Ахматова, даже Мандельштам рядом с ним — дворяне; собственно, модернизм

как раз и даровал любому художнику аристократическое самосознание. Пастернак и Мандельштам писали с дилетантской дерзостью, как будто у них были имения в подмосковной, хотя у Пастернака была только переделкинская дача и гора переводческой халтуры, а у Мандельштама вообще ничего не было. Хармс и Введенский, конечно, «дворянами» не были, но у обоих, кажется, было ощущение (у Введенского естественное, у Хармса скорее воспитанное в себе) жизни в загробном мире, на одном из кругов ада, где о литературном успехе речи идти не может — только об удовлетворении голода, естественной философии, сексе, игре.

Заболоцкий же нуждался в обществе и государстве, и его отношения с последним не могли быть вольным служением независимого землевладельца. Организатору мира, учителю, обозначителю смыслов, ему нужны были указка, авторитет, трибуна, чин... и штык (так гениально им воспетый), и даже, может быть, шпицрутен. Ему бы, как его любимому Гете, быть первым министром в карликовом королевстве, хотя, конечно, страшно вообразить себе, что бы он там наадминистровал. «Конские свободы и равноправие коров». Между тем масштаб тут был именно гетеанский, и это видно хотя бы по тому, как перестраивал он свою поэтику, увидев, что в наличном виде она государству и обществу не нужна. После великого первого Заболоцкого — чуть менее богатый и оригинальный, но все же замечательный второй; после второго — третий: безнадежно ослабленный и раздавленный, а все же в своем роде, при известном отборе хороший поэт — и отдельный от двух первых. Человек, в котором хватило творческого материала на трех разных поэтов... Как проявилась бы эта широта возможностей в условиях более благоприятных? В какую сторону пошло бы его развитие? Может быть, на эти возможности, о которых мы уже никогда не узнаем, намекает великое «Прощание с друзьями» и еще два-три случайно вырвавшихся поздних стихотворения, где уже нет ни гротеска, ни одического напора, а есть жуткая отчетливость нечеловеческого мира, где — «корни, муравьи, травинки, вздохи, столбики из пыли».

Понять многое о его неосуществившейся судьбе можно по тому, как он переписал задним числом свои ранние стихи. Считается, что он только ухудшил их, но не все так просто. Иногда поздний вариант заметно слабее раннего («Ивановы», где исчезло прекрасное — «...кому сказать сегодня «котик»»; правда, сочная зощенковская строчка — «...ногами делая ба-

леты» заменена не худшей, а то и лучшей: «...поигрывая в кастаньеты»; это — преднамеренная или нет — компенсация исчезнувшей в другом стихотворении Германдады; «Гишпанский Ленинград», перефразируя поэта более поздней эпохи). Иногда не слабее. Одно стихотворение — «На рынке» — заметно улучшилось. Но дело даже не в качестве (в конце концов, это дело вкуса), а во внутренней логике. Не случайно неточные рифмы сплошь заменены точными. Ранний Заболоцкий — поэт увесистых и смешных слов-вещей-форм, но их очертания расплывчаты, они являют свои границы лишь в соприкосновении и неполном слиянии. В 1958 он попытался придать им четкость. Получилась несколько другая книга: не про город — бурное море жующей и совокупляющейся плоти, на который одна управа — священный штык, пронзающий Иуду. Скорее, ностальгический (из провинциальных среднесоветских лет!), хотя не свободный от иронии, графический абрис нэповского «гишпанского» Ленинграда, где ходят, поигрывая в кастаньеты, волшебные сирены, где белая ночь похожа не на баратынского недодоноска, а на княжну Тараканову. Которую вот-вот съедят крысы. Картинка, конечно, покрасивее, чем в ранней редакции, но не скажу чтоб менее страшная.

#### 4.

«Меркнут знаки Зодиака» — может быть, самое знаменитое стихотворение Заболоцкого — изменено им не в 1958 году, а на четверть века раньше, для публикации в «Звезде». Поэтика, в которой рождалось стихотворение, еще не стала чужда Заболоцкому в момент его переделки. Это важно. Первоначально же строки начиная с 39-й читались так:

Кандидат былых столетий,  
полководец новых дней,  
Разум мой! Уродцы эти  
непонятны для людей.  
В тесном торжище природы,  
в нищете, в грязи, в пыли  
что ж ты бьешься, царь свободы,  
беспокойный сын земли?

Казалось бы, все ясно: цензурно непроходимые строчки, полные неподобающего смятения, содержащие агностицистское сомнение в несуществовании иррациональных

сущностей, заменены более благополучными. Так же мрачная развязка «Леноры» снимается у доброго русского поэта: «... не знай сих страшных снов, ты, моя Светлана». И, как в случае Жуковского, подмену прощаешь за красоту стиха. Потому что как бы уместны ни были после парада «гамадрилов и британцев» процитированные выше строки — как сравнить их с музыкой окончательного варианта:

...сонной мысли колыханье,  
безутешное страданье —  
то, чего на свете нет.

Только тут все немного хитрее. Потому что в этих шести строках, заменивших восемь, есть прямая и явная цитата. Ну конечно:

Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня...

«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». И вдруг во всем грозно-лубочном заклинании прочитываешь парафраз чуть ли не соседнего текста в пушкинском собрании — «Бесов». «Духи разны», которые у Пушкина однозвучно были в поле, сто лет спустя приобрели несколько игрушечные, но разнообразные тела. Впрочем, это уже не духи, а нечто настолько загадочное, что даже радостное сообщение, что их на свете нет, как-то не успокаивает. На этом свете нет, а где есть?

...Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу.

Это в первой редакции «разум мой» *искал смысла*. Во второй он и не пытается его искать. Заболоцкий просто заклиняет «уродцев» — нет вас на свете, нет... Только вымысел и бред... Заклинает, сам себе не веря. Так уж и нет на свете «безутешного страданья»?

И еще одна замена, менее заметная. Вместо «...новой жизни трудовой» — «...новой жизни молодой». Это тоже важно: в 1929 речь шла о труде осмысления мира. В 1933 на этот труд надежды у поэта уже меньше. Надежда — на «жизнь молодую», которая сама преодолееет нашествие уродливых «фигур сна» и защитит от них всех, всех — животное собаку, растение картошку, постройки села, животное паук, меня, вас.

На что же, в самом деле, еще надеяться?

## Звукоподобие

Звукоподобие проснулось,  
Лицом к поэту повернулось  
И медленно, как автомат,  
Сказало:

Сегодня вставил ты глаза мне  
И сердце в грудь мою вогнал.  
Уже я чувствую желанье,  
Я, изваянье,  
Перехожу в разряд людей.

И стану я, как вы, загадкой,  
И буду изменяться я,  
Хоть волосы мои не побелеют,  
Иначе будут петь глаза.

Быть может, стану я похоже  
На жемчуг, потерявший цвет,  
И полюбить меня не сможет  
Эпохи нашей человек.

Я ухожу, меня проклянешь  
И постарайся отнять  
Глаза Психеи, сердце вынуть  
И будешь в мастерскую звать.

Теперь враги мы. Безднадежно —  
Остановись! — воскликнешь ты  
Звукоподобие другое  
Ты выставишь из темноты.

Оно последует за мною  
Быть может враг, быть может друг,  
Мы будем биться иль ликуя  
Покажем мы пожатье рук.

## От звукоподражания до звукоподобия

Константин Вагинов, поэт на руинах

1. Ранние стихи Вагинова, к сожалению, дошли до нас  
«Ранние стихи Лермонтова, к сожалению, дошли до нас», — заметил, как всем известно, С.М. Бонди. Мог бы сказать то же и о Вагинове (и много о ком, хоть, в известной степени, и о Мандельштаме; но мы-то сейчас о Вагинове!).

Только чту нам у Вагинова считать *ранними* стихами? «Парчовую тетрадь» (1917), напечатанную в приложении к последнему по времени и, боюсь, на долгие времена последнему собранию стихов Вагинова?<sup>1</sup> Скажем, как суеверные военные, не *последнему*, а *крайнему*.

Стихи «Парчовой тетради», мягко говоря, чудовищны — северянинщина и того хуже, но чту в них есть — так это интонационный ритм: стих подчиняется естественной интонации, естественному дыханию автора. В результате трехсложные русские слова, с которыми так много проблем у начинающих поэтов в двустопных русских размерах (а в трехстопных уж слишком никаких проблем), ложатся в строку вполне естественно, образуя род тоники:

Тебе знакомы экстазы эфира  
Похожие на желтые металлические листы,  
Которые колышутся на стеблях из порфира,  
Окутанных дымом густым.<sup>2</sup>

Судя по всему, строчка у Вагинова часто зарождается — и это с самого раннего возраста! — как естественная фраза внутренней, уже словесно оформленной речи и, лишь попадая в стихотворение, становится действительно стихом. Есть, поясню противопоставление, поэты, *сразу* мыслящие стихами, — Фет, например. Есть и те, что могут и то и другое, — Баратынский.

Впрочем, в «Парчовой тетради» есть одно стихотворение как будто из будущего — настоящий Вагинов:

1 Вагинов К.К. Песня слов / Сост.,  
подгот. текста, вступ. ст. и примеч.  
Анны Герасимовой. М.: ОГИ, 2012. Все  
цитаты из стихотворений Вагинова по  
этому изданию.

2 Вагинов К.К. Песня слов. С. 261.



И будет день и Петроград погибнет,  
Печальная луна заплачет на берегах  
Но снова ночь сойдет и снова все утихнет  
И закачается ладья на северных волнах.

И вскоре волхв придет беседовать с луною  
Русалка запоет среди густых ветвей,  
И капище воздвигнут Громобой  
И вновь появится содружество людей <...> —

с его печальным батюшковским футуrom из стихотворения 1821 года «Жуковский, время все поглотит /— Тебя, меня и славы дым...», откуда и Громобой (от Жуковского), и грамматическая рифма *погибнет — утихнет* (у Батюшкова *поглотит — потопит*).<sup>3</sup>

...Или, быть может, «ранним» Вагиновым лучше считать «Путешествие в Хаос» (1921) — маленькую, с ладонь, книжечку, выпущенную одним из многих поэтических объединений бывшей столицы, «Кольцом поэтов им. К. Фофанова», уже самим названием говорящим: *да, мы графоманы?* Некоторым объяснением выбора патрона можно считать присутствие в «Кольце» родного сына Фофанова, Константина Олимпова.

Стихи «Путешествия в Хаос» действительно слабые: «О, удалимся на острова Вырождений, / Построим хрустальные замки снов...»<sup>4</sup> В них перемешивается все на свете — и Блок, и Брюсов, и Гумилев, и чуть ли не Есенин. Но чего в них нет — они не наглые, не противные, не глупые (ну, не очень глупые). Пожалуй, будем их считать «ранними стихами Вагинова» и не будем чрезмерно огорчаться, что они до нас дошли. Они вызывают симпатию.

## 2. Хороший парень был Костя Вагинов. И поэт хороший

В Вагинове вызывало симпатию все, или почти все, такое у него было свойство. Его если и ругали за «ранние стихи», то очень деликатно, с любовью — деликатно, конечно, на фоне тогдашних литературных нравов, мягко говоря, не идиллических. Его вообще редко всерьез ругали за стихи, скорее поругивали. Но редко и хвалили всерьез, скорее похваливали — уж больно он казался несвоевременным, неактуальным, некрупным. Даже если отстраниться от ожиданий,

обусловленных марксистской идеологией, литературная критика обычно

3 Благодарен за указание на это стихотворение А. Л. Дмитренко, которому и вообще очень обязан ценнейшими замечаниями и советами.

4 Вагинов К.К. Песня слов. С. 36.

ждет, зовет и в конечном итоге прозревает вовсе не то, что происходит на самом деле. В двадцатых годах она ожидала нового романтизма, балладности и т. п. — Тихонова, одним словом. Обычно фантазмы литкритики на перспективу неосуществимы — языком эпохи оказываются через несколько десятков лет совсем другие языки — не Тихонов, а, например, Вагинов. Не Пильняк, а, например, Добычин.

Вагинова если ругали всерьез, то скорее за прозу, и чем менее критик был с ним знаком лично, тем суровее у него выходило. А знакомые, и даже вполне идейные, не могли его *клеить*. Он был трогательный, маленький, щуплый, утопающий в полковничьей жандармской шинели своего отца. Ушастый... Его все любили, кто его знал. Уже в 1980-х годах прошлого столетия Емельян Николаевич Залесский, муж Эльги Львовны Линецкой (в переводческий семинар которой я тогда ходил), человек, собравший три библиотеки (две погибли), сказал мне, узнав, что я интересуюсь Вагиновым: «Хороший парень был Костя Вагинов. И поэт хороший». И вынес откуда-то в комнату, где мы с Эльгой Львовной сидели, прижизненные издания Вагинова. После его смерти Эльга Львовна мне их подарила.

«Был он маленький, нескладный, щуплый, с зеленоватым цветом лица, почти сливавшимся с цветом гимнастерки, и большими, добрыми, влажными глазами. Всегда со всеми соглашался, всегда улыбался — чуть-чуть растерянно и застенчиво», — это Георгий Адамович, до которого в Париже дошло известие о смерти Вагинова; в остальном сей пастырь парижской ноты демонстрирует, что его злобности и ограниченности никакая смерть не помеха: «Образы самые нелепые, синтаксис самый фантастический...», «но за чепухой вагиновского текста жила и звенела какая-то мелодия...» и приговор ничтоже сумняшеся: «Он не стал, конечно, большим поэтом...», особенно уместный в некрологе.<sup>5</sup>

«Константин Константинович Вагинов был одним из самых умных, добрых и благородных людей, которых я встречал в своей жизни», — говорит сын Корнея Чуковского Николай в своих, вообще-то, довольно опасливых и утомительно подделывающихся под «советское» воспоминаниях.<sup>6</sup>

5 Г.А. Памяти К. Вагинова // *Вагинов К.К.* Песня слов. С. 272. Если не указано другого, цитаты из статей и воспоминаний о Вагинове здесь и далее цитируются по блоку секундарной литературы, приложенному, как в ОГИ заведено, к «Песне слов».

6 *Чуковский Н.К.* Константин Вагинов // Чуковский Н.К. Литературные воспоминания, М.: 1989. С. 177–201.

До известной степени как раз то, что он казался таким милым, трогательным чудачком, и предопределило его издательский (относительный, конечно) успех, особенно с его далеко не безобидными романами. Его даже «марксистская критика» ругала без особого озлобления — *ну, такой уродился...*

Почти все литераторы Ленинграда вскладчину собрали деньги на книжку Вагинова <«Стихотворения»> (1926; названия на обложке нет, только имя автора, но традиционно она именуется «Стихотворениями»).<sup>7</sup> Поэт Фроман (муж Иды Наппельбаум) взял на себя все сложное, что касалось производства, — набор, оформление и т. д. С этой книги начинается Вагинов, каким мы его знаем, любим и не понимаем.

Совсем безобидным и со всем соглашающимся он, однако же, не был. Мог и ударить в ответ: когда литературовед Пумпянский, большой его поклонник (что в бахтинском кругу было принято), неожиданно, буквально через ночь, сделался марксистом и прочитал о Вагинове доклад, до нас не дошедший, но, судя по всему (на языке той эпохи), «вульгарно-социологический», Вагинов обиделся (об этом нет свидетельств, это скорее предположение) и породил вечную фигуру Тептелкина, пугающую читателя демонической ученой пошлостью. Когда вышел роман «Козлиная песнь» (1927), шуму было невероятно — и «все» себя и своих знакомых узнали. Но Вагинову простили и это, хотя в литературной среде обычно недолюбливают карикатуристов. Ему всё прощали. Но не все. Пумпянский, например, не простил. Он был человеком очень одаренным и очень психически лабильным.<sup>8</sup>

Главные недоразумения с Вагиновым — его с самого начала и до самого конца считали идущим не от смысла, а от звука, его считали «непонятным» и его считали подражателем или, по крайней мере, последователем Мандельштама. С чего и начнем.

### 3. Начнем с Мандельштама

Лев Лунц писал в 1922 году: «Он тоже (как Мандельштам) отменяет логическое движение стиха, заменяя его фонетиче-

7 Тогда это было еще можно — издавать за собственные деньги. Уже через пять лет, в 1931 г., Сергей Радлов, не последний человек в советском культурном истеблишменте, не смог добиться издания тиражом 100 экземпляров «Повести о Татариневой» своей жены.

8 Пумпянский, вообще-то, был довольно обзриутским типом человека — на нижних уровнях мышления то гениальным, то гениальным в прутковском смысле. Отчасти «обзриутским человеком», отчасти «обзриутским персонажем», при всей условности этих терминов (см. нашу статью о нем «Бессонницы смешного человека», с. 32–50 наст. изд.).

ским...»<sup>9</sup> Что уж говорить о Вагинове (еще довольно слабым в это время), когда Лунцу и Мандельштам (Мандельштам самого начала 1920-х годов!) кажется непонятным и «фонетически объяснимым». Конечно, представления о стиховой логике и о культуре стиха у Лунца вполне дилетантские, на гимназическом уровне. Он тоже был милый человек и его тоже все любили, кто его знал, и умер он молодым, но понимал он не много. По крайней мере, в стихах. Может, научился бы, если бы не умер.

Итак, совершенно напрасно приписывается Вагинову ученичество у Мандельштама, причем именно на основе «эллинизма». «Эллинизм» Вагинова радикально отличается от «эллинизма» Мандельштама. Мандельштам пользуется мифологическими словами «примерно», просто чувствуя в звуке фоническую соблазнительность. Характерна история с «рыданием Аонид» — как он забыл, кто такие Аониды и спрашивал, уже сочинив строчку.<sup>10</sup>

Вагинов знает, что значат слова, которые он употребляет, он изучал древнегреческий, читал тексты под руковод-

ством эллиниста А. Н. Егунова (1895–1968, он же поэт и прозаик Андрей Николев), и если что-то сдвигает (очень редко), то обычно совершенно сознательно.

Немного сложнее, вероятно, обстоит дело с лексическим комплексом начала XIX века («батушковщина») — но можно все же сказать, что Мандельштам тбк был упоен звуком «италианским» (эллинизмы, кстати, входили как часть в комплекс раннеромантической лексики), что переставал контролировать значения (одно из великих достоинств его поэтики: она существовала на основе самопорождения об-разных смыслов и потому ее никто не мог исказить, даже сам автор). Вагинов *всегда*

9 Лунц Л. Н. Новые поэты // Вагинов К. К. Песня слов. С. 280.

10 Михаил Гаспаров пишет по этому поводу: «Семантика выветривается; современники вспоминали, как, сочинив на слух строчки „Я так боюсь рыдания Аонид — / тумана, звона и зияния“, Мандельштам спрашивал соседей по Дому Искусств: „А кто такие Аониды?“ (Аониды — это Музы; имя это понадобилось Мандельштаму потому, что стык гласных „ао“ производил впечатление зияния в точном риторическом смысле термина „зияние“, — но, конечно, другое, буквальное и страшное значение этого слова было здесь Мандельштаму не менее важно.) Реалии для него несущественны — например, что Одиссей не плавал за золотым руном, что черепаха не может лежать на спине или что греческий стих называется не тоническим, а метрическим. У него появляются строчки из бессвязных слов, соединенных только звуками и семантической эмоцией: „Россия, Лета, Лорелея“, „Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита“, „Все ласточка, подружка, Антигона“» (Гаспаров М. Л. Три поэтики Осипа Мандельштама // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Поэт и культура. М.: НЛО, 1995. С. 347).

контролирует смыслы и их оттенки, его поэтика *никогда* не является самопорождающей (за пределами обычного поэтического вдохновения, порождающего стихи как бы вне воли автора; но потом оказывается, что все было в этой воле).

Вагинов — раннесоветский человек и раннесоветский поэт. Его время кончилось в 1934 году, с Первым съездом писателей. Несмотря на муки, в которых он умирал, ему, можно сказать, повезло — он умер одновременно с концом своего времени.

Мандельштам был все-таки досоветским человеком, который мучительно дрессировал себя под советского, чтобы быть с народом и историей на одном шагу (как раз начиная примерно с тридцать четвертого года, после «эпиграммы на Сталина» (1933) и неожиданного «помилования» («всего лишь» ссылки в Воронеж). Стать советским человеком и поэтом у него не получилось, в чем отчасти и заключается величие его поэтической личности — в неспособности к самоизвращению.

Итак, нам безразлично, с каких щей Аониды рыдают и кто они вообще такие, и автору это было *почти* безразлично, его ведет дыхание стиха.

А вот что такое Пальмира, Помпеи и Вавилон, как в прямом, так и в переносном (что у Вагинова всегда важно) смысле, — существенно и для нас, и для самого автора. Это всё синонимы Петербурга, так же как, например, Филострат и Орфей — псевдонимы автора. Принцип вагиновского письма — принцип перифразы, подстановки, антономазии, если выражаться роскошно. Но именно поэтому слова употребляются в их точных, а не в примерных значениях.

Чем больше перифразы, тем больше Вагинова!

Нужно также заметить, что если читатель Вагинова не знает, что такое, например, Пактол (золотоносная река в Лидии, в царстве Креза) или Сарды (лидийская столица), то он потерян, воздействие стихотворения блокируется,<sup>11</sup> чего никогда не происходит с Мандельштамом и его *блаженными словами*. Бенедикт Лившиц находится в промежуточном положении — нет никаких сомнений, что сам он отлично знает, что такое, например, «отроги Пиэрии», но... это неважно. Образы действуют по мандельштамовской схеме. Это, вероятно, имел в виду Борис Бухштаб в замечательной, сравнительно

недавно найденной статье о Вагинове<sup>12</sup> (написанной для планировавшегося и

<sup>11</sup> Но если заглянуть в энциклопедию или словарь иностранных слов — прекрасно разблокируется.

<sup>12</sup> Бухштаб Б.Я. Вагинов // Вагинов К.К. Песня слов С. 292–299.

невыведшего совместного сборника обэриутов и младоформалистов), когда замечал, что Лившиц, используя слова, маркированные Мандельштамом как собственные, попал к нему в «безвыходный плен». Это, наверно, правда, но не вся правда: нужно очень внимательно приглядываться к поздним стихам Лившица (которых Бухштаб, впрочем, еще не мог знать), чтобы понять их принципиальное несходство с Мандельштамом, их тяжелую, вооруженную поступь, их безнадежную, ни для кого и ни для чего, огранку и чеканку. Статья Бухштаба формалистская, она оперирует историческими тенденциями развития — те *исчерпались*, те *превратились*. На самом деле формализм при слишком близком взгляде не совсем хорошо функционирует — его приемы явно не всегда соответствуют предмету. При этом в статье много интересного и поощряющего в разные стороны размышление.

Итак, у Мандельштама антично окрашенные образы возникают подсознательно и воспринимаются бессознательно. У Лившица возникают они сознательно, но могут быть бессознательно восприняты. У Вагинова они возникают сознательно и требуют сознательного же восприятия. Только не надо верить, что Вагинов непонятен.

#### 4. Непонятность Вагинова

Справедливо заметил А. А. Пурин в своей давней, но не потерявшей интереса статье о Вагинове: «В этих стихах (пишет он как раз о стихотворении 1926 года „От берегов на берег...“ — О.Ю.) — как, по существу, и во всех стихах Вагинова — нет никакой герметичности, нет даже особенной смысловой сложности».<sup>13</sup>

Может быть, допуская, *когда-то* Вагинов был непонятен. Теперь он идеально понятен (я имею в виду рационально). Например:

А на Москве-реке далекой  
Стоит расейский Кремль высокий,  
В нем голубь спит  
В воротничке,  
Я сам сию  
На облучке.

1925

**13** Пурин А. А. Опыты Константина Вагинова // Пурин А. А. Листья, цвет и ветка. О русской поэзии XX века. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2010. С. 218.

Но, быть может, Вагинова в подобных случаях и *не хотели* понимать буквально? Кому нужно было осознать, что голубь (хлыстовская образность, позаимствованная, вероятно, у Анны Радловой) — это недавно умерший Ленин? А если этого не осознать, то и получается, что Вагинов пишет *непонятно*.

Или вот еще такие стихи, напечатанные в 1923 году (без третьей строфы) в одном из петроградских журналов:

Отшельником живу, Екатерининский канал 105.

За окнами растет ромашка клевер дикий,

Из-за разбитых каменных ворот

Я слышу Грузии, Азербайджана крики.

Из кукурузы хлеб, прогорклая вода.

Телесный храм разрушили.

В степях поет орда,

За красным знаменем летит она послушная.

Мне делать нечего пойду и помолюсь

И кипарисный крестик поцелую

Сегодня ты смердишь напропалую Русь

В Кремле твой Магомет по ступеням восходит

И на Кремле восходит Магомет Ульянов:

«Иль иль Али, иль иль Али Рахман!»

И строятся полки и снова вскачъ

Зовут Китай поднять лихой кумач.

Мне ничего не надо: молод я

И горд своей душою беспокойной.

И вот смотрю закат, в котором жизнь моя,

Империи Великой и Просторной.<sup>14</sup>

Отчасти как будто о 1990-х годах.

У Вагинова есть свой миф, и он его напряженно переживает. Он постоянно думает о России, о Петербурге, о падении Империи, об уничтожении культуры (в стихах) и цивилизации (в прозе), о нашествии славян и азиатов на Петербургскую страну. Но переживание это осуществляется через постоянное переназывание — переназывание себя (Филострат, Орфей, поэт), жены (Психея, Эвридика, Филомела, когда филомела не просто птичка соловей), Петербурга (Александрия, Антиохия, Геркуланум, Помпеи и т. д.), России (страны гипербореев, Империи и пр.). То ли современники действительно не понимали этого трагического переживания,<sup>15</sup> то ли — скорее — делали вид, что не понимают.

<sup>14</sup> Вагинов К.К. Песня слов. С. 61.

<sup>15</sup> Некоторые понимали.

В принципе, смысловое, биографически и идейно обусловленное изучение стихов Вагинова могло бы принести много пользы. Но он по-прежнему кажется «темным», потому что никто не ожидает от него ясности.

##### 5. «Эвтонические приемы»

«Его стих держится на эвтонических (очевидно, эвфонических. — О. Ю.) приемах», — полагал критик Выгодский.<sup>16</sup> Здесь же: «Слова сочетаются друг с другом не по слоговой, а по звуковой ассоциации: крутись — карусель — семя, градом — огород, Монтекристо — скрипка и т. д. и т. д. Поэтому слова у него часто остраниаются, теряют обычное значение, и сочетание их часто выпирает из обычных логических схем». В оправдание критику (и критикам) можно заметить, что речь идет о «раннем» Вагинове, у которого бывает всякое. В «Парчовой тетради» имеется даже отдельное стихотворение с названием «Звукоподражания»: «Коля колоколами колокола колотит, / Звон зловонная трава издает...» Но как только голос Вагинова устанавливается, как только его изобразительные и выразительные средства приобретают определенность и устойчивость, опора на звуковые связки почти исчезает, остается только опора на естественное дыхание. Вот стихотворение «Психея» 1926 года:

Любовь — это вечная юность.  
Спит замок Литовский во мгле.<sup>17</sup>  
Канал проплывает и вьется,  
Над замком притушенный свет.

И кажется солнцем встающим  
Психея на дальнем конце,  
Где тоже канал проплывает  
В досчатой ограде своей.<sup>18</sup>

Где здесь какие-то особенные «эвтонические приемы»? Тут нет ни «украшающих аллитераций», ни опорных звуковых цепочек, генерирующих образы. А ведь это уже вполне зрелый Вагинов — ему двадцать семь лет, и жить ему осталось всего восемь.

А вот и совсем поздние стихи, из «Звукоподобий», сборника, примерно составленно-

**16** Выгодский Д.И. Рецензия на альманах «Островитяне» // Вагинов К.К. Песня слов. С. 278.

**17** То есть дело происходит до разрушения Литовского замка толпами уголовников и революционеров в феврале 1917 г. Если это знать, то стихотворение вообще не представляет затруднений для понимания.

**18** Вагинов К.К. Песня слов. С. 114–115.



го в 1934 году, перед самой смертью, и не отданного в печать (времена, как уже было сказано, поменялись: новая, послесъездовская литературно-издательская машина действовала совсем иначе, чем литературно-издательские машинки предыдущих лет), и распространявшегося вдовой поэта, Александрой Ивановной Вагиновой в виде перепечатанных на машинке самодельных книг на скрепках. Одна из них досталась мне вместе с «Путешествием в Хаос» и «Опытами соединения слов посредством ритма» от Э.Л. Линецкой. Вот стихотворение, почти случайно выбранное:

Вступил в Крыму в зеркальную прохладу,  
Под градом желудей оркестр любовь играл.  
И, точно призраки, со всех концов Союза  
Стояли зрители и слушали Кармен.

Как хороша любовь в минуту увяданья,  
Невыносим знакомый голос твой,  
Ты вечная, как изваянье,  
И слушатель томительно другой.

Он, как слепой, обходит сад зеленый  
И трогает ужасно лепестки,  
И в соловьиный мир, поющий и влюбленный,  
Хотел бы он, как блудный сын, войти.

Ялта, декабрь 1933<sup>19</sup>

И здесь нет «звуковой логики», и здесь текст абсолютно ясен. По сравнению с Вагиновым 1920-х годов стихи лишаются перифрастического строения и фиксации на мифе гибели Культуры-России в варварском море. Остров Петербург превращается в Ленинград-Питер, один из «концов Союза». В конце 1920-х — начале 1930-х в сознании у Вагинова происходит перелом — он больше не может напряженно преследовать мифологию гибели империи и странствующего в руинах поэта со своей подругой-душой-соловьем. Он сам стал умирать и полностью сосредоточился на этом. Стихи его приобрели полупризрачную ясность. В «Звукоподобиях» (я все же считаю, что это название правильное, чем «Звукоподобие» — по причинам, которые будут изложены ниже) стихи оперируют непосредственными, близлежащими объектами и мотивами, количество тропов в них сведено (для Вагинова) к минимуму. Стихи «Звукоподобий» написаны на этих условиях — соответ-

ственно изменение поэтики. А что такое поэтика? То, что изучают литературоведы (рифмы, образы, размеры) является следствием из ощущения поэтом своего положения в мире. В сущности, поэтика — это счисление пути, определение координат поэта-корабля.

Но несправедливо утверждение, что «Звукоподобия» слабее стихов 1920-х годов, — они действительно другие, но не утратили той музыки, той постановки стиха, с которыми он был рожден. Сейчас гибнет не Россия (она уже давно погибла и даже немножко уже воскресла), а сам автор, смертельно больной туберкулезом поэт Константин Вагинов, и он встречает гибель с открытым лицом, прямым взглядом, с мужественным сожалением: «Увы, никак не истребить / Видений юности беспечной. / И продолжает он любить / Цветок прекрасный бесконечно...» — предпоследнее стихотворение «Звукоподобий».<sup>20</sup> А последнее («В аду прекрасные селенья / И души не мертвы. / Но бестолковому движенью / Они обречены. // Они хотят обнять друг друга, / Поговорить... / Но вместо ласк — посмотрят тупо / И ну грубить»<sup>21</sup>) — такое страшное, что кажется, будто автор физически побывал в аду, как Данте. Да он и побывал там.

#### 6. Стихотворения — опыты соединения слов посредством ритма — звукоподобия

Почему же я все-таки считаю правильным именовать последнюю книгу Вагинова «Звукоподобиями», а не «Звукоподобием», как ее называют некоторые, в том числе и Анна Герасимова, составительница «Песни слов», и как написано и в моем машинописном сборничке, сделанном А. И. Вагиновой.

Я опираюсь здесь на значение слова «звукоподобие», выводимое из одноименного стихотворения («Звукоподобие проснулось...»<sup>22</sup> и пр.). Оно и значит «стихотворение» или «созданное поэтом произведение», как еще в 1933 году заметил в новомировской статье «Борьба за лирику» Иннокентий Оксенов.<sup>23</sup> Существуют, кстати, копии книги, озаглавленные «Звукоподобия», и исследователи, придерживающиеся именно этого названия.<sup>24</sup>

20 Там же. С. 152.

21 Там же. С. 152.

22 Вагинов К.К. Песня слов. С. 141.

23 Оксенов И.А. Борьба за лирику // Вагинов К.К. Песня слов. С. 309–310.

24 «В первом издании настоящего тома он (имеется в виду сб. „Звукоподобия“. — О.Ю.) напечатан по ма-

шинописи из архива М.Н. Чуковской (<...>, где озаглавлен „Звукоподобия“ (мн. ч.; так же называет его Н. Чуковский в своих воспоминаниях), — пишет Анна Герасимова, предваряя комментарии к «Звукоподобиям».

В результате мы имеем три опубликованных стихотворных сборника Константина Вагинова, которые все называются, в сущности, одинаково: «Стихотворения». Первая из них, 1926 года, не имела названия, но ее устно называли именно так, и в литературе укрепились именно это название в угловых скобках — «Стихотворения». Что такое «Опыты соединения слов посредством ритма» (1931), как не те же «Стихотворения»? О «Звукоподобиях» мы уже говорили. Замена слов неочевидными синонимами и синонимическими группами, как уже было сказано, является одним из основополагающих качеств поэтического мышления Вагинова — как видим, не только в стихах, но и в названиях некоторых подготовленных им к изданию стихотворных книг (кроме «Путешествия в Хаос» и «Петербургских ночей»<sup>25</sup>).

## 7. Зрячий поэт

В 1980-е годы Вагинов был очень популярен среди ленинградских неофициальных литераторов. Виктор Кривулин, любивший придумывать альтернативы великим (он был в этом смысле похож на Соснору, который был еще радикальнее: *Козлов лучше Пушкина, его стихи прячут в архивах, чтобы не нарушить иерархию*; это я сам от него слышал), осторожно противопоставлял Вагинова Мандельштаму — дескать, *Мандельштам что, а Вагинов — это да! Современная ленинградская поэзия идет от него!* Простые души, верившие Кривулину безусловно, так и говорили: «Мандельштам, ну да, хороший поэт. Но вот Вагинов!..»

Конечно, все попытки «научиться у Вагинова» оказались бесполезными. Если попытки «научиться у Мандельштама» привели к созданию толпы эпигонов (и нескольких больших поэтов, как, например, А. Н. Митронов), то Вагинов не создал и эпигонов. Чтобы подхватить крохи со стола Мандельштама (или Пастернака, или Цветаевой — но не Ахматовой!), достаточно было примерно усвоить порождающий принцип стиха — через звуковые ассоциации, через фамильяризацию, через рваную ритмику. Вряд ли можно сказать, что это у многих хорошо получалось, но много кто пробовал.

Чтобы изобразить Вагинова, следовало заболеть смертью

культуры, что инженерским детям, в большинстве своем составлявшим «вторую культуру», было более

<sup>25</sup> Книга стихов, составленная в 1922 г. Вагиновым, но не попавшая в печать. Издана через восемьдесят лет: *Вагинов К.К. Петербургские ночи* / Подгот. текста, послесл. и коммент. Алексея Дмитренко. СПб.: Гиперион, 2002.

чем затруднительно — для них культура как раз нарождалась, ими владело скорее неофитское счастье, а не отчаяние пережившего свой мир человека.

Вагинов — поэт середины.

Шаг влево, в дальнейшее «разрежение слов» (по удачному выражению Анны Герасимовой), — и начнется обэриутская «бессмыслица».

Шаг вправо, в уплотнение, в густоту, — Мандельштам и Лившиц в их лучших проявлениях.

Но Вагинов не сделал ни того ни другого шага, он остался посередине.

Середина — самое сложное для последующих поколений в смысле извлечения уроков, пускай и не прямых, а только историко-литературных. Драгоценная фактура Вагинова отозвалась, пожалуй, только в многочисленных петербургских стихах Елены Шварц, которая сама его по своей части не числила, предпочитая в качестве патрона Михаила Кузмина.

С пониманием Вагинова (но уже, конечно, не буквальным — после десятилетий изучения и комментирования) по-прежнему плохо. Он занял место как бы в «сердцевине морей», по выражению Шмуэля Агнона, или в «глазу бури», как говорят моряки, где царят тишина и ясность, а вокруг бушуют море и небо.

Глаз — очень уместное слово. Вагинов был зрячий поэт, способный видеть и отчетливо передавать, по крайней мере, свой преобладающий пейзаж — руины разрушенного мира, в которых он жил: «Давно я зряч, не ощущаю крыши, / Прозрачен для меня словесный хоровод...» («Я полюбил широкие камни...», 1923; Мандельштам, чтобы попрощаться с ним в этой статье, был острослышащ, «чэток»).

Мы пережили гибель еще одной культуры, еще одной цивилизации, построенной варварами, уничтожившими мир восемнадцатилетнего Кости Вагинова.

Может быть, будет разрушено и то, что пришло на смену и медленно обустраивается.

Но Вагинов навсегда останется ясен, если только понимать, на каких руинах мы живем. Он — знал, на каких жил он.

## 8. И последнее

Я долго колебался, следует ли писать эту последнюю главу — может быть, ее предмет «личность и неприличность»,

как выразился Пушкин в известном письме к Великопольскому, запрещая публикацию стансов последнего насчет «скромного» съезжания второй главы «Онегина» «на тузе»?<sup>26</sup>

Потом подумал, что предмет важный, а за прошедшие с момента выхода «Песни слов» почти четыре года, кажется, никто к этому предмету не обращался. Придется мне.

\* \* \*

В составе книги имеется блистательная, очень интересная и полезная статья Алексея Дмитренко,<sup>27</sup> который раскопал в архивах, что прадедушка Вагинова, зубной врач Самуил Бернгардович Вагенгейм, был еврей. Уже его сын, Адольф Самойлович, дедушка поэта, крестился в лютеранство, а Константин Адольфович, жандармский полковник по хозчасти и владелец недвижимости в Петербурге (через жену, богатую наследницу сибирского золотопромышленника), перешел из лютеранства в православие году в 1897-м, когда женился. То есть К.К. Вагинов в третьем поколении не имел никакого отношения к еврейскому народу и еврейской религии. Ни тем ни другой он никогда не интересовался, с еврейскими родственниками семейного общения не было, да и, надо полагать, он об этой части своего происхождения ничего не знал. По крайней мере, его вдова Александра Ивановна называла в интервью (оно есть в издании) это происхождение «немецко-русско-якутским». То есть и она об этом не знала.

Дед, Адольф Самойлович, был женат, вероятно, на крещеной еврейке, по законам Российской империи ни он, ни она к еврейскому народу больше не принадлежали — понятие об этом в российских законах было чисто религиозное.

Это все очень интересно, но поэтологически не очень важно.

Как же был я удивлен, когда во вступительной статье прочитал следующие строки Анны Герасимовой:

«Как недавно выяснилось, был он вовсе не из немцев, а из евреев, крестившихся в лютеранство (...). И тут, кстати, многое в нашем герое объясняется: откуда эта вселенская неприкаянность, охота к перемене мест и самоощущение подкидыша, удивительная живучесть при негодных, казалось бы, физиче-

ских данных и косноязычное, какое-то чужестранское любопытство к слову, к жизни во всех ее проявлениях».

<sup>26</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 9: Письма 1815–1830.

<sup>27</sup> Пользуясь случаем, хочу поблагодарить его за чтение первого варианта этой статьи и драгоценную помощь советом и мнением

Я не стану останавливаться на фактических неточностях (какая, к примеру, охота к перемене мест? — один раз забрали в армию, потом несколько раз послали в санаторий) и на странных представлениях Анны Герасимовой о еврейском народе (уверена ли она, что говорит не о якутах или о русских?) — я хочу только сказать, что данное высказывание *невозможно в принципе*. Это образец самодельной расовой теории, распространенной в кругах советской гуманитарной интеллигенции во второй половине 1980-х годов прошлого века, когда составительница училась в Литинституте и его аспирантуре.

Именно тогда в коридорах и курилках (а также в некоторых журналах и издательствах) стояло жужжание, как в известной поэме Н. М. Олейникова про жука-антисемита: *у того бабушка еврейка, у этого папаша жид, и это все объясняет*. Дело не в евреях, дело в дикости подхода к людям в соответствии с расовой теорией и Нюрнбергскими законами.

Мне хочется воспользоваться случаем и сказать более чем определенно: нет, это ничего не объясняет и не может объяснить, а пользоваться такими, с позволения сказать, «приемами объяснения» стыдно! И в моральном смысле, и в интеллектуальном.

Я чрезвычайно почитаю Анну Герасимову как литературоведа и, быть может, лучшего сейчас специалиста по обэриутам. Выпущенные ею книги Хармса и Введенского имеют конституирующее значение, а сделанное ею издание стихов Вагинова, положенное в основу настоящей книги, показалось мне еще в конце 1990-х годов, когда я его получил в руки, «идеальным изданием».<sup>28</sup> «Песня слов» идеальным изданием не является, но в смысле подготовки текстов, комментариев и «секундарного блока» эта книга несомненным образом прекрасна и необходима.

28 Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы / Подгот. текстов, сост., вступ. ст., примеч. А. Герасимовой. Томск: Водолей, 1998.

\* \* \*

Что это так, согласен, но  
выбор не мал и без запроса —  
устойчивое снесено  
и предлагает нам земля  
заелисейские поля,  
туманные, как папироса.  
Полный отказ от измерений!  
Зато и счастливы же тени,  
мои шуты, сержанты, дуры  
и им подобные фигуры,  
подмигивающие небесам:  
«Теперь ты нам подобен сам,  
небытие уж стало былью,  
все звездною покрылось пылью,  
так скидавай свою мантилью  
навстречу ветреным красам».

## **Заелисейские поля или Андрей Николев по обе стороны Тулы**

Андрей Николев (Андрей Николаевич Егунов, 1895–1968) известен если не широкой публике, то, по крайней мере, расширенному кругу специалистов с 1980 г. — со времени публикации его стихотворений в нью-йоркском альманахе «Часть речи». В 80-х гг. — несколько разного качества самиздатских журналов, в 1990 г. — тогда еще парижский «Континент» и возникшее на волне перестроечной неразберихи и вслед за ее спадом исчезнувшее «Искусство Ленинграда», в 1991 г. — альманах «Незамеченная земля» (тогдашний и вполне возможно, что вечный чемпион Ленинградской области по количеству опечаток) — вот, пожалуй, вкратце основные библиографические вехи посмертного усвоения Андрея Николева русской литературой. Завершилось это усвоение «Собранием произведений» (1993), спецтомом (Sonderband 35, под ред. Глеба Морева и Валерия Сомсикова) Венского славистического альманаха, содержащим заново набранные стихи и факсимильно воспроизведенный по изданию 1931 г. роман «По ту сторону Тулы» (Изд-во писателей в Ленинграде). Немного, нешумно, да, кажется, на этом всё и закончилось...

Тем не менее, Андрей Николев фигура в истории литературы существенная и даже в некоторых смыслах важная, поскольку представляет собой один из потаенных переходов от первой трети XX века — к последней его трети, от поздней петербургской культуры — к ранней ленинградской, о чем довольно кратко, но точно и полно сказано в послесловии составителей к венскому изданию, куда и отсылаем интересующихся. Там же тонко отмечена особая, почти что азбучная типичность биографии А. Н. Егунова — Тенишевское училище, петербургский университет (классическое и славяно-русское отделения), преподавание в различных ленинградских вузах, переводы с древних языков, участие в дружеских и профессиональных кружках, с помощью которых петербургская культурная община сохраняла среду своего обитания до начала тридцатых годов, до времени ее окончательного разгрома. В 1933 г. арест и ссылка — сначала Томск, потом поближе к Ленинграду — Новгород, где Егунова застает война. Оккупация, вывоз в Германию («из Новгоро-



да — в Нойштадт»), репатриация, тоже вполне типичная — по этапу из Берлина в Сибирь. Десять лет, реабилитация, снова Ленинград, где удастся возвращение к классической филологии, снова академическая среда. Любопытствующие молодые люди, по тогдашнему обыкновению жадно разыскивающие среди «выживших» живые осколки прежней культуры. Смерть. Вот такой вот анабазис. На большинстве из его этапов могла случиться безвременная гибель, на одном (переезд из английской зоны оккупации в советскую) — избавление; очень, очень многие люди круга Егунова и его поколения прошли эти же этапы полностью или частично, свидетельствуя общностью судеб об особой связности, прочности, даже стойкости петербургской культурной среды, плотью от плоти которой были и реальный человек, известный филолог Андрей Николаевич Егунов, и невидимый писатель Андрей Николев.

Интересно, что среда эта была ориентирована не на прямое внутреннее сопротивление «грянувшему хаму», не на диалог с ним, пусть даже конфронтрующий, но скорее на «овеществление» его, на перевод его в разряд неодушевленных обстоятельств времени и места, с которыми никакого диалога и быть не может. То есть даже не на отталкивание, но на вторичную переработку окружающей (и всё теснее окружающей!) реальности, на рассмотрение ее в качестве «второй природы», в качестве предмета наблюдения и коллекционирования, и на последующую самогерметизацию вместе со всеми попавшими в банку листочками, крошками и насекомыми. Роман Николева «По ту сторону Тулы», вместе с романами Константина Вагинова (близкого Николеву наряду с Михаилом Кузминым и лично, и литературно) — ясный пример этой общей петербургской тенденции. Жанровый подзаголовок романа, рукой автора вписанный в один из книжных экземпляров, — «советская пастораль»; внешний сюжет — трехдневный визит петергофского (это важно — не из Ленинграда, а из еще не переименованного ленинградского пригорода, пограничья, как бы из еще Ленинграда, но уже не Петербурга, или наоборот) молодого человека, стихотворца и специалиста по древнеисландской литературе, а в миру «пишбарышни», в тульскую деревню неподалеку от Ясной Поляны, где инженерствует, ища какую-то руду, некий друг Федор, с которым героя связывает дурашливо-чувственное, с античным оттенком товарищество. Попытка пасторали, по-

пытка счастья, попытка игры и дурачества в неизведанной, вновь населяемой стране (ведь Тула это не только славный самоварами и пряниками губернский город, но и баснословное королевство северных саг — королевство на самом краю земли, за которым уже нет ничего — лишь мрак необитаемого, неодушевленного мира).

Роман необыкновенно тонко и хорошо написан, прослоен остроумно примененными цитатами и отсылками, прямыми и скрытыми, населен доброкачественными в своей ненавязчивой анекдотичности персонажами, будучи беззлобной и точной пародией на повествовательные модели XIX века, оснащен до сих пор вполне современными конструктивными приемами и вообще сулит всяческие радости читателю, способному получать удовольствие от текста как такового. Единственное, чего роману несколько не хватает, так это если не взрывов, то хотя бы каких-то сгущений за его ровной и связной тканью. Пусть за дурачествами, анекдотами и полусерьезными отступлениями и слышится постоянным вторым планом примиренное с собою отчаяние, но у этого отчаяния почти нет структуры — ни подъёмов, ни падений, ни конфликтов, ни разрешений. В этом смысле романы Вагинова (а они, с нашей точки зрения, хуже — неуклюжей и прерывистей — написаны) превосходят николевскую «пастораль» постоянным, хоть тоже не слишком интенсивным движением затекстовых волн. «По ту сторону Тулы» остается памятником несовершенному последнему усилию, хорошей книгой с гениальным заголовком, что, видит Бог, совсем немало и встречается нечасто, хотя, конечно, лучше было бы наоборот.

Другие прозаические работы Андрея Николева, роман «Василий остров» и сборник рассказов, о которых весьма поощрительно отзывался в дневнике и вообще благосклонный к Николеву Михаил Кузмин, до нас, к сожалению, не дошли, так что обратимся к стихотворному наследию. Две редакции поэмы «Беспредметная юность», близкой по жанру и по стиху к пародическим мистериям чинарей, и книга стихов «Елисейские радости» (ок. 50 стихотворений), чье название в сущности представляет собой перефразировку (на ином мифологическом основании) заголовка романа. В стихотворении, выбранном нами для «Ленинградской хрестоматии», эта синонимия названий подчеркивается и расшифровывается вариантом «заелисейские <поля>» — Андрей Николев и в стихах и в прозе попытался поселиться в некоем отвоеван-

ном у тьмы и смерти месте, расчистить для себя замкнутый участок пространства и времени, где могло бы удасться счастье. Что сказать о самих стихах? Многие из них прекрасны и заслуживают места в том отделении русского Элизиума, где живут души лучших русских стихов. Что это так, согласен, но / выбор не мал и без запроса — / устойчивое снесено / и предлагает нам земля / заелисейские поля, / туманные, как папироса — это на мои слова отзывается он сам.

Андрей Егунов всю свою жизнь проскользил вдоль различных, в том числе и географических границ, «по эту сторону Тулы», никогда не переходя на «ту сторону». Андрей Николев всегда оставался «по ту сторону» и никогда не переходил на «эту». Человек Андрей Егунов умер — и перешел, как переходит рано или поздно каждый из нас. В обратном направлении перешел ту же границу поэт Андрей Николев, оказавшись теперь своими сочинениями здесь, «по нашу сторону Тулы», в чем, конечно, есть заслуга многих людей, начиная от ленинградских юношей 60 гг., собиравших написанное им и уговаривавших его вспомнить и записать что можно из утраченного — и кончая ответственными за издание николевского «спецтома» сотрудниками Венского славистического альманаха. Но основная заслуга все же — самого Андрея Николева, который на самом-то деле никуда не переходил, а стойко стоял на своем собственном месте, ничего не ожидая и ничего не прося. И граница передвинулась мимо него сама.

### **Поток Персеид**

Ночь плачет в августе, как Бог, темным-темна.  
Горячая звезда скатилась в скорбном мраке.  
От дома моего до самого гумна  
Земная тишина и мертвые собаки.

Крыльцо плывет, как плот, и тень шестом торчит,  
И двор, как малый мир, стоит не продолжаясь.  
А вечность в августе и плачет и молчит,  
Звездами горькими печально обливаясь.

К тебе, о полночи глубокий оком,  
Всю суть туманную хочу возвесть я,  
Но мысли медленно в глухом уме моем  
Перемещаются, как бы в веках созвездья.

## Космическая физиология

Сергей Владимирович Петров начал сочинять стихи очень поздно, во всяком случае, ему было около пятидесяти, когда он осознал стихописание как дело своей жизни. Он был настолько неуверен в себе, что спрашивал меня (и совершенно серьезно, и волнуясь), совсем юную тогда: «Леночка, bin ich Dichter?» — «Ja, Ja!» — отвечала я, удивляясь.

Он родился в 1911 году в Казани. Большую часть своей жизни провел в ссылке и считал, что ему еще повезло. С юности был полиглотом и, учась в Ленинградском университете, изучал не только европейские языки, но и, например, санскрит и тибетский язык. Кстати, он всегда восхищался нашей восточной школой, считал ее лучшей в мире, все ее представители были стерты с лица земли.

Почти сразу после окончания университета он был арестован. Если бы, говорил он, его послали с группой курсантов (он преподавал в военно-морском училище шведский язык) в морской поход в Швецию как переводчика, то не миновать бы расстрела (все, кто участвовал в этом походе, были уничтожены). Его все-таки посадили, чудом он избежал лагеря, был сослан в Сибирь, там женился, и там умер его первый ребенок, совсем маленьким. Потом удалось переехать в Новгород, где в конце шестидесятых трагически погиб его второй сын (его смерти посвящено, по-моему, самое пронзительное и потрясающее бесстрашной прямоотой стихотворение «Реквием»). Живя в Новгороде, он часто наезжал в Ленинград, ему удалось начать печататься как переводчику. Переводчик он был виртуозный и любящий тех, кого переводил. «Часослов» Рильке один из лучших переводов этого поэта на русский. Там уже, впрочем, под, если можно так выразиться, скорлупой Рильке он созрел и сам как поэт, это совсем опетровленный Рильке. Но переводы скальдов, безусловно, вершина, и по изощренности, по силе и точности, не знают себе равных. Да и смелость нужна недюжинная, чтобы переводить древних вот так: «Долбодрево в яви./ Денег ради рано/ Уборы брата моря? Будет дмити бурно».

Кажется, в начале семидесятых Петров совсем переехал в Ленинград. Мы познакомились на моем чтении, у кого-то дома. Я тогда ничего не знала о нем. Сидел старичок-лесо-

вичок и вроде внимательно слушал. Нам было ехать потом в одну сторону, в трамвае я спросила его: «Ну как?» — «А я ничего не слышал, я плохо слышу». Но попросил почитать мои стихи, с этого началась наша дружба. Мы стали часто видеться и читать друг другу стихи. «Вы уже при мне оседлали Пегаса» — говорил Сергей Владимирович. Он лелеял одно время мысль издавать журнал (разумеется, рукописный) и придумал название «Удвох», предполагалось, что мы с ним будем писать туда прозу, стихи и критику, но дальше названия дело не пошло. Через пару лет я написала стихотворение «Новости дня», в котором есть строчка «Сергей Владимыч фугу написал», где сочинение Сергеем Владимировичем фуг приравнивается к таким ежедневным и неизбежным событиям. как, например, развозка хлеба по булочным.

Одной из главных новаций, привнесенных им в русскую поэзию, была попытка внести новые жанры, верней, перенести их из музыки (а вернее это была попытка положить не слова на музыку, а музыку на слова), он писал сюиты, фуги, концерты и скерцо. Фуги получались лучше всего... Конечно, он шел от любимого им А. Белого, который, как известно, писал в прозе симфонии. Он искал нового инструментального устройства стиха, с более сложной просодией, с более сложной организацией, чем в классическом стихе, где он мог бы быть одновременно композитором, дирижером и всеми инструментами сразу. Но таков был идеал, на деле это не очень удалось ему. То, что он писал, ближе всего по жанру к оде, он был настоящим одическим поэтом, привил к ее торжественности нарочитую простоватость, смешал славянизмы с деревенской речью. В его стихах разные слои языка, бытовые и возвышенные, сплелись в любовной схватке, заставляя читателя падать с высот чуть не в очко нужника и взлетать обратно.

Сергей Владимирович, помимо всего прочего, поражал своим прилежанием и трудолюбием. У меня дома хранится огромная (почти в метр высотой) переплетенная книга, переписанная им необыкновенно тщательно и затейливо уставом в семи (!) экземплярах. В ней содержится сочинение «Аз», что-то вроде мистерии, где в неопределенном пространстве действуют «Аз», «Предмет» и всякие абстрактные сущности, и все это сопровождается множеством цитат на всех языках, расположенных в виде глосс. «Аз» вообще было его любимое слово (даже псевдоним он взял «Азумлев»).

Склоняясь скорее к солипсизму, он считал себя закоренелым агностиком. Он один из редких в русской поэзии поэтов-метафизиков (недаром Тютчев был его любимцем), но при этом вся эта метафизика обростала грубой и зримой плотью, вся проникнута какой-то космической физиологией. К сожалению, иногда она переходила в риторику, в любование самим процессом стекания слов почти бессмысленным (хотя и мощным) водопадом. Всем существом он был обращен к разгадке тайны своего «Я», больше, чем чего-либо другого в мире или вне мира. Ему казалось, что и смерть есть некоторое собственное волеизъявление. Он писал:

«Кажется, забыл я умереть,

А теперь уж поздно, поздно, поздно».

Но, увы, смерть пришла за ним в 1988 году. В сущности, будучи изъят из литературной жизни, он никак не соприкасался с нею, «обэриуты» прошли мимо него, и он прошел мимо всех, став потаенным и уникальным явлением русской поэзии прошедшего века.

АЛИК РИВИН (1913?–1941/42?)

\* \* \*

Вот придет война большая,  
заберемся мы в подвал,  
тишину с душой мешая,  
ляжем на пол наповал.

Мне, безрукому, остаться  
с пацанами суждено  
и под бомбами шататься  
мне на хронику в кино.

Кто скитался по Мильенке,  
жрал дарма а ля фуршет,  
до сих пор мы все ребенки,  
тот же шкиндлик, тот же шкет.

Как чаинки, вьются годы,  
смерть поднимется со дна.  
Ты, как я,— дитя природы  
и беспечен, как она,

рослый тополь в чистом поле,  
что ты знаешь о войне?  
Нашей общей кровью полит,  
ты порубан на земле.

Как тебя в широком поле  
поцелует пуля в лоб.  
Ветер грех ее замолит,  
отпоет воздушный поп.

Труп твой в гроб уже забрали,  
ох, я мертвых не бужу,  
только страшно мне в подвале —  
я еще живой сажу.

Сева, Сева, милый Сева,  
сиволапая семья...  
Трупы справа, трупы слева,  
сверху ворон, снизу я.

???



## Заполненное зияние

Что всплывает, когда скажут «тридцатые годы»? Пронзительное солнце широких проспектов? Неестественный простор водохранилищ (а все они и сейчас — неважно когда построены, неважно в какой даже стране, пусть и в нежных прованских горах, — имеют в себе оттенок чего-то сталинского, тоталитарного)? Милиционер в белом кителе орудует на пустынном перекрестке жезлом? Разноцветные газировки в афинском киоске? Панамки, чемоданы, велосипеды? «Муля, не нервируй меня!» Кино, одним словом. А за всем за этим, за потрескавшимся экранным полотном — допры, допросы, этапы, знаем о том, слышали, однако же представить все-таки сможем навряд ли — нету аутентичного кино в голове, не сняли.

Но шаг с проспекта — в темный лиговский закоулок, в деготную коммунальную вонь, в проходной селедочный двор, к вокзальной рюмочной с заплеванным шахматным полом, где топчутся безумцы, скитальцы, мелкая шпана в кепках, бутылочные старушки, пропитые дешевки — вот это мы можем, это всё уже и при нас гляделось более или менее так же.

«Отверженный» поэт, сбивающий со знакомых (также полу- и не-) по «рваному», безостановочно что-то говорящий (также и никому), необратимо взлохмаченный волосами и одеждой — и это мы знаем тоже, при каждом заходе в «Сайгон» нам выдавали пару-тройку таких, приложением к маленькому двойному без сахара и ширококорифленной трубочке со взбитым белком.

«...В редакции появился какой-то скрюченный, небритый, запущенный юнец и отрекомендовался: Алик Ривин. ... Но этот странный юноша оказался поэтом. Говорил он сбивчиво, горячо, необычно. Каждая фраза состояла по крайней мере из трех языков — русского, французского и идиш, еврейского разговорного языка». Так описывает Т.Ю. Хмельницкая свое знакомство с одним из самых таинственных поэтов Ленинграда за все его шестидесятисемилетнюю историю.<sup>1</sup>

Таинственность ривинской фигуры, как мы уже намекнули, не в его богемном существе — литературный быт всегда

воспроизводил и всегда будет воспроизводить подобный

1 Алик Ривин, отрывки из «Поэмы горящих рыбок», Новый мир, 1, 94, вступл. Т.Ю. Хмельницкой, публ. В.А. Каменской и О.М. Малевича

тип личности и подобный образ жизни. Этот тип и этот образ почти что не связаны напрямую с личной литературной одаренностью их носителя — он может свободно оказаться и талантливым человеком (каким, скажем, был несчастливый во всем — от жизни до стихов! от имени до фамилии! — Роальд Мандельштам), и человеком совершенно неспособным (вроде какого-нибудь Тинякова). Таинственность Ривина — в тех его нескольких, навсегда его переживших стихотворениях, кусках и строчках, которые позволяют говорить о нем как об единственном поэтическом лице, заполняющем собой в ленинградской (а значит, и вообще в русской) поэзии «зияние двух поколений» между сравнительно многочисленными последними детьми «серебряного века» и немногими первыми «очнувшимися» конца пятидесятих годов. На его, видит Бог, не самых могучих плечах как бы коромысло, или лучше, он сам как бы неравноплечее коромысло между двумя разнотяжелыми временами (будешь тут «скрюченный»!). Он всегда предполагался, подозревался в разных не выдержавших испытания кандидатах — его не могло не быть, иначе бы ведра рухнули, и старая русская поэзия вылилась бы, а новая — не налилась. Последнего не случилось, чему есть живые (и потому не падающие в нашу «Хрестоматию») доказательства, первого — тем более, коли язык старых поэтов еще худо-бедно слышится нами как родной; следовательно: Ривин неизбежен.

В несимметричной середине был он и во многих других — частных, личных, биографических смыслах. Семь-восемьдесят лет разницы в возрасте, отделявшие Ривина от Хармса и прочих, обозначают его принадлежность к выросшим и выученным при Советской власти в ее начальных развертках, его личную отрезанность от большого контекста «серебряного века». Но семь-восемь-десять лет разницы в возрасте, отделявшие его от ифлийских, условно говоря, «советских принцев», оказались расстоянием несоизмеримо большим.<sup>2</sup> Этим была обещана победа, — геополитическая, литературная, биографическая — этакое «ежедневное Бородино», Ривину не было обещано ничего, даже поражения. Самым наглядным образом это иллюстрируется разницей в тоне ожидания «большой войны» в великом его стихотворении, помещенном в нашу «Хрестоматию» (было бы пошлостью

2 Оставленный одним из их круга самодовольный, жирный, советский стишок о Ривине (Д. Самойлов. Памяти А.Р., см. напр., в «Тарусских страницах») — как бы еще одно доказательство этого не требующего доказательств расстояния.

сказать, что Ривин в нем предсказал войну — войну ожидали все, многие войны

ждали), и предвкушающего нетерпения, вроде как «молодой повеса ждет свиданья», в бесконечных тогда «...опять к границам сизым составы тайные идут». Между поколениями, между языками, между культурами, между Ленинградом и Москвой (где жил с другой семьей его малолюбимый отец), до некоторой степени защищенный от внешней жизни инвалидностью и небольшой пенсией (Ривину оторвало несколько пальцев на руке, когда он, пытаясь ради поступления в вуз «пролетаризоваться», работал на заводе) и тем же от этой жизни — спортивной, военной, бритой — отрезанный, он всю свою жизнь был «на ходу»,<sup>3</sup> вероятно, не имелось у него ни времени, ни охоты, ни возможности приостановиться, дать осесть, отстояться, смешиться внутренним слоям, существовавшим в нем параллельно, одновременно, несмеси́мо. Последние «серебряного века» суверенно выбирали из всего находящегося в их законном распоряжении наследства («чинари» — сложную содержательную пародию вплоть до переосмысляющей абсурдизации, Вагинов — истончающуюся и усвистывающую в дыры кружевной фонетики «мировую культуру», «ученые юноши» — как Николев или, другим образом и биографически отдельно, С.В. Петров — того и/или другого понемножку, но в основном — основной ход, прямое наследование прямой линии, дело героическое, но редко когда перспективное) и в выбранном жили наперекор всему, продлевая и изменяя. Для «советских принцев» все это было в лучшем случае «национализированными культурными ценностями», реквизируемыми и помещенными в госмузей, возможно, полезным предметом изучения, выборочным источником технического использования, а заодно и свидетельством «элитарности», разрешенного доступа к опасным трофеям, а значит, большого государственного, хозяйского доверия. Это их механическое и отстраненное использование «приемов» заложило основу всего последующего советского «культурного стихотворства» — поэзии разрешенного доступа, которую их же выжившие и начали. Ривин ничего не выбирал, все существовавшие в нем слои существовали сепаратно — Мандельштам<sup>4</sup> и Вертинский,<sup>5</sup> Хлеб-

3 «Бродящий поэт» — так он и назван в одних воспоминаниях (Л. Рубинштейн, «Бродящий поэт», Звезда, 2, 1997).

4 «...и меня положили в угол / с лужицей лицом к лицу, / черный хлеб черепахой смуглой / и бумаги снежную мацу» («Это было под черным плащом...»). Сильно подозреваю, что читается «полОжили», торжественным

мандельштамовским дольником, а не взъерошенным советским. Дальнейшие комментарии опускаю.

5 «Я седой и жалкий клоун, / я потомок Маккавеев, / и в лучах моей короны / моголендовида концы...» («По горам и по долинам...»)

ников и Гумилев (с Багрицким и Тихоновым поверх), даже Брюсов с «дикими экстазами» (см. «Поэму горящих рыбок»), даже Маяковский, даже никуда не девшийся идиш, и газета, и ресторанный шлягер,<sup>6</sup> и уличное аргю...<sup>7</sup> — но он ни от чего и не отказывался, ничего не утрясал, не осаживал, не приспособабливал к личной или «исторической» надобности, и, с другой стороны, ничего на своем эклектизме не «строил». Это его редкостное бескорыстие (в сочетании, конечно, со всплесками пробивающего все и вся, ставящего все и вся на свои места могучего выдоха — поэтического ветра) изредка позволяет произойти чуду — несоединимое соединяется в однородную ткань как бы «в проекции», не в самом тексте (за исключением, пожалуй, нашего «Вот придет война большая...»), но над текстом. Изредка? Русская поэзия — это такая поэзия, что если ты остался в ее высшем слое хотя бы с парой стихотворений, да хотя бы и только с одним, то можешь смело почитать себя причисленным к сонму богов.

В первый раз я прочитал публикуемое в нашей «Хрестоматии» стихотворение Ривина «Вот придет война большая...» в двуязычной (немецко-русской) антологии Кая Боровского и Лудольфа Мюллера,<sup>8</sup> куда оно, скорее всего, попало из архива Льва Друскина. До сих пор помню мгновенное ощущение облегчения от заполненного наконец-то зияния (о котором говорилось выше) и еще одно острое чувство, нет, не чувство, скорее желание — «эти стихи должны знать все. И лучше всего наизусть». Признаюсь напоследок в совершенном мною текстологическом преступлении, которого не стыжусь: этот вариант, впервые напечатанный в шестом выпуске альманаха «Камера хранения» (СПб, 1997), — сводный, по своему усмотрению я соединил в нем элементы нескольких опубликованных по рукописям Ривина изводов, к которым и обращаю взыскующего филологической корректности читателя.<sup>9</sup> Впрочем, мои своеволия не очень существенны, от себя я,

6 «Будет смерть на свете, будет гроб! / Штатская могила и доска. / Все, что только может дать любовь! / Все, что только могут взять войска!» («Дроля моя, сколько стоит радость...») — подчеркнутая строчка взята из модной песенки. Сами стихи, на мой взгляд, во всей их военно-еврейской полуграмотности, гениальны.

7 «Живу, жихляю, умираю / И не желаю замолчать!» («Я языка просил у плена...») или «шкиндлик» и «шкет» из нашего стихотворения.

8 Russische Lyrik (von den Anfaengen bis zur Gegenwart), herausgegeben von Kai Borowsky und Ludolf Mueller, Philipp Reklam Jun., Stuttgart 1983

9 Помимо предыдущего издания и публикации в «Новом мире» (прим. 1) см. напр. до сих пор по нашим сведениям оставшуюся лучшей публикацию Г. А. Левинтона («Забывший поэт» (Стихи Александра Ривина), Звезда, 11, 1989) Алик Ривин, отрывки из «Поэмы горящих рыбок», Новый мир, 1, 94, вступл. Т. Ю. Хмельницкой, публ. В. А. Каменской и О. М. Малевича

конечно, ничего не дописывал, да и не вычеркнул ничего.  
Речь идет просто о выборе между словами и внесении в одну редакцию элементов другой.

## Щенки

Последний свет зари потух.  
Шумит тростник. Зажглась звезда.  
Ползет змея. Журчит вода.  
Проходит ночь. Запел петух.

Ветер треплет красный флаг.  
Птицы прыгают в ветвях.  
Тихо выросли сады  
Из тумана, из воды.

Камни бросились стремглав  
Через листья, через травы,  
И исчезли, миновав  
Рвы, овраги и канавы.

Я им кричу, глотая воду.  
Они летят за красный мыс.  
Я утомился. Я присяду.  
Я весь поник. Мой хвост повис.

В песке растаяла вода.  
Трава в воде. Скользит змея.  
Синеет дождь. Горит земля.  
Передвигаются суда.

### Заполненное зияние — 3, или солдат несозванной армии

#### I.

Школьная история литературы состоит, в сущности, из родословий наподобие библейских: Державин родил Пушкина, Пушкин родил Некрасова, Некрасов родил Блока, Блок — то ли Маяковского, то ли Есенина, то ли и того и другого вместе, те вдвоем поднатужились и родили Твардовского (а позже, в очень уже преклонном возрасте, Евтушенко).

Над этим можно сколько угодно смеяться, но всё равно ловишь себя время от времени на мышлении родословиями, так оно въелось в нашу плоть и кровь. С уточненным, конечно, подбором родителей и утонченной разветвленностью генеалогических линий: Ломоносов родил Державина, Державин — Пушкина и Тютчева, Пушкин быстро произвел Лермонтова, чуть позже Фета (*ну а Тютчев — никого*) — а дальше, после длительного периода недорода, старый, толстый, несчастный Фет, похожий, по слову одного советского писателя, «на раввина из синагоги Бродского»,<sup>1</sup> при родовспомогательной помощи Полонского породил весь русский символизм, из которого, в свою очередь, произошло всё, что в первой половине XX века можно считать великой поэзией на русском языке — и Хлебников, и Ахматова, и Мандельштам, и, конечно же, Введенский с Хармсом.

Даже признавая известную метафорическую ценность полученных родословных древ, при переводе взгляда с обзорного на приближенный мы обнаруживаем, что непосредственные «предки» у существенных явлений однозначно не вычисляются, поскольку создание поэтических языков происходит и осознается чаще всего сложным, неочевидным

путем. Например, у Хармса и Введенского наследование шло прежде всего через отрицание, через глубокое пародирование всего комплекса «высокого модерна». «Символистский пафос», «символистский театр»<sup>2</sup> — это то, что они ненавидели прежде всего в

1 Паустовский К.Г. Повесть о жизни. Кн. 4-я: Время больших ожиданий. М.: Советская Россия, 1966

2 Ценная статья о связях «оберутской драмы» с символистским театром: Лоцилов И. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». Сост. и общ. ред. Корнелия Ичин и Сергей Кудрявцев. М.: Гилея, 2006.

себе. В отличие от протестантов-акмеистов, аккуратно удалявших метафизические излишества, да и от футуристов, перенявших нижние, но вполне патетические регистры, «обериуты» наследовали символизму, так сказать, «обратным ходом». И именно таким образом, вывернув Блока, Сологуба и Белого наизнанку, они породили «русский абсурдизм». Всегда интуитивно ощущалось, что гордая идея, будто мы (т. е. не мы, конечно, а они, Хармс, Введенский и Ко) создали абсурдизм на двадцать лет раньше, чем западноевропейцы, не имеет ничего общего с действительностью. Даже если считать «Елку у Ивановых» или «Елизавету Бам» абсурдизмом (а почему бы, собственно, не считать? — простые логические связи там, несомненно, нарушены), то это абсурдизм совершенно иного сорта. Русский абсурд возникает на избытке значений, на их умножении до — в идеале — максимума. Европейский — на стремлении значений к нулю. Русский абсурд рожден из перепроизводства символов и метафор, из разложения и забраживания символической каши. Природа его поэтическая и философская. Европейский абсурд — из быта, из не *обессмысливания*, но *обеззначивания* рядового человеческого существования, из происшедшего после Первой Мировой войны уничтожения символических, даже просто метафорических уровней рядового существования. А если из литературы, то из «реализма», из доведенного до (бес)предела натурализма, искусно фиксирующего бытовую речь.<sup>3</sup>

Последнее поколение «серебряного века», поколение Александра Введенского и Даниила Хармса, погибло — так ощущалось совсем еще недавно! — не оставив потомства. Русская поэзия второй половины XX века, чудесным и непостижимым способом возобновившаяся в конце 50-х и начале 60-х гг. из ничего, как бы из движения воздуха, не имеет прямых предшественников по «золотой линии» в этом, школьно-генеалогическом, смысле: рядом индивидуальных усилий она отделила себя от советского культурно-антропологического материала, из которого вышла (в обоих смыслах), как некий Мюнхгаузен, вытащивший себя за косичку

из болота. Но само зияние, разверзшееся (по вполне ясным историческим причинам) во второй половине 30 гг. прошлого

3 Такой, «второй» абсурд нарождался в России в 80-х гг. из «магнитофонного» метода Петрушевской. Но не родился — советская жизнь рухнула и у Петрушевской обнаружилось очень даже много «символических уровней» (другой вопрос — какого качества).



столетия и остановившее череду поэтических поколений, стало вдруг затягиваться на наших изумленных глазах. Нам стали открываться фигуры и тексты, еще двадцать лет назад неподозреваемые.

Ну хорошо, тот факт, что по Ленинграду тридцатых годов шатался бездомный, беспалый, с шевелящимся на спине мешком кошек, пойманных на продажу в лабораторию Академии Наук, что-то бормочущий на смеси русского, французского, идиша и еще каких-то наречий Алик Ривин<sup>4</sup> (автор еще десять лет назад казалось, что «двух с половиной», а сейчас, после дополнительных разысканий и публикаций понятно, что доброй дюжины великих стихотворений, полных самого невероятного смешения стилей, языков и поэтик), положим, ничего не доказывает — «безумный поэт» может возникнуть где и когда угодно. Но когда возникла (в 2007 году) книга блокадных стихов Геннадия Гора,<sup>5</sup> ситуация решительно переменилась: Гор перенял «чинарский язык» именно как язык, как способ представления, без его трагической по сути истории наследования-отрицания. «Новый человек», «мальчик из Верхнеудинска», «молодой пролетарский писатель», не имевший никаких личных корней в петербургской культуре «серебряного века» (в самом расширительном значении этого понятия), а только зараженный, замороженный ею, Гор действительно не имел прямого отношения к обериутской полемике с символизмом.<sup>6</sup> Как не имел к ней отношения и Павел Яковлевич Зальцман (1912–1985), хорошо известный и даже знаменитый художник, ученик Филонова. Прозы его мы сейчас касаться не станем, тем более, что зальцмановский роман «Щенки», на мой вкус, один из лучших русских романов XX века, еще не опубликован. Собрание же стихотворных сочинений Зальцмана (почти полное) вышло отдельной книгой,<sup>7</sup> что позволяет говорить о втором случае *продления*,

использования и развития обериутской языковой парадигмы на периферии собственно обериутского круга (не только и не столько даже круга общения, сколько круга понятий и тем).

4 О нем подробнее: Юрьев О.А. Заполненное зияние ??????????????????

5 См. прим. 47 наст. изд. ??????????

6 Как, скажем, не имел к ней отношения и Олейников, что ставит его наособицу среди обериутов-чинарей-или-как-угодно-их-назовите. Но Олейников пародировал уже их, «пародистов», бытовой и поэтический (анти)пафос, его трагедия — двойной возгонки.

7 Зальцман П.Я. Сигналы Страшного суда. Поэтические произведения / Составление, подготовка текстов, послесловие и примечания Ильи Кукуя. М.: Водолей, 2011.

Отец Зальцмана, Яков Яковлевич, художник-любитель и автор небездарных, хотя тоже вполне любительских стихов, которые его сын в старости переписал,<sup>8</sup> был немец и полковник русской армии, женившийся на Марии Николаевне Орнштейн, еврейке, по этому случаю крестившейся. Павел Зальцман родился 2 января 1912 года в Кишиневе, но тем же годом полковника перевели в Одессу, где семья и встретила (вначале вполне приветственно) революцию. С 1917 г. Зальцманы в бесконечных разъездах и переездах по городам и местечкам Юга России — в поисках крова и пропитания. Летом 1925 года они перебираются в Ленинград.

Павел пошел в школу (судя по всему, в первый раз — до тех пор дело обходилось домашним, очень хорошим, образованием), его приняли в восьмой класс. Школа называлась «1-я Советская». Здесь он познакомился с Розой Зальмановной Магид, своей будущей женой, вместе с которой пережил первый блокадный год, дорогу в эвакуацию и тяжелейшие первые годы в Алма-Ате. Однокашником Зальцмана был, к слову, Всеволод Николаевич Петров (1912–1978), в будущем крупный искусствовед и автор написанной в 1946 году и опубликованной спустя шестьдесят лет восхитительной повести «Турдейская Манон Леско»<sup>9</sup> — еще одного сравнительно недавно

8 Вот пример этой любопытной процедуры:

Оригинальное стихотворение  
Я. Я. Зальцмана:

#### Утро

Проспавши двенадцать часов,  
Проснулся я свеж и здоров.  
Следов кутежа не заметно...  
А солнце-то? Ярко, приветно  
Сад желтый лучами ласкает  
И доброго утра желает...  
Покой... одиночество... грезы...  
О счастья сладкие слезы...  
В душе моей песни без слов...  
И... снова я выпить готов!...

*Сентябрь 1911*

Переработка П. Я. Зальцмана:

Проспавши двенадцать часов,  
Проснулся я свеж и здоров,  
Следов кутежа никаких —  
Я даже не грустен. Я тих.  
Зеленый желтеющий сад.  
Гуляю. Я этому рад.  
Покой, одиночество. Что же  
Тоской пробирает по коже?

заполненного и очень важного  
«зияния» в русской литературе  
XX века.

Шанса поступить в вуз у  
Зальцмана не было — «происхождение: из дворян». С шестнадцати лет он работает, с восемнадцати на киностудии — проделывает быстрое восхождение по карьерной лестнице от подсобника к художнику-постановщику. И постоянно в разъездах со съемочными группами — преимущественно в Сибири и в Средней Азии. «Художник кино» навсегда останется его основной социализацией (в послевоенной Алма-Ате, изгнан-

9 Петров Вс. Н. Турдейская Манон Леско // Новый мир, 2006, № 11

ный по случаю космополитизма с местной киностудии, Зальцман находит себе вторую основную профессию — начинает преподавать историю искусства, для чего ему приходится изобрести себе никогда не существовавшее высшее образование). В 1929 году совершается важнейшее событие в жизни Павла Зальцмана — он приходит к Филонову, становится его учеником и членом МАИ («Мастера аналитического искусства»). Ученица Филонова Татьяна Глебова (по другим сведениям Алиса Порет, тоже филоновская ученица) знакомит его с Хармсом, он посещает чтения обериутов и начинает ориентироваться в том сложно устроенном кругу ленинградской «неофициальной культуры» конца 20-х — начала 30-х гг.,<sup>10</sup> куда входили не только «модернистские», т. е. «правые» по отношению к устанавливающейся соцреалистической ортодоксии движения и течения (как, например, Ахматова или круг Кузмина), но и, по мере вытеснения из официального фавора, движения «левые», «авангардные».<sup>11</sup> С официальной точки зрения (или, точнее, с нескольких точек зрения, боровшихся за право сделаться официальными — пока такая борьба еще была возможна) все они были «формалистами» — правыми или левыми. Или даже право-левыми. Самое смешное, что — в отличие от «право-левой оппозиции», создавшейся в рамках общего политического фантазирования эпохи показательных процессов, — «право-левый формализм» был абсолютно реальной вещью — реальным человеческим кругом (или системой кругов и кружков).<sup>12</sup> И даже реальной художественной позицией. Мандельштам был в 30 гг. «право-левым формалистом», и он, конечно, двигался справа налево. Что доказывает, что Мандельштам был еврей. Если это кому-то нужно доказывать.

**10** Подробнее о ней — в главе о Бен.

Лившице, см. стр. ... наст. изд.

**11** Впрочем, личные связи его с литературной составляющей этого круга можно оценить как вполне периферийные: по крайней мере, именные указатели собрания сочинений Д. И. Хармса и Дневника М. А. Кузмина за 1934 г. имени Зальцмана не содержат.

**12** Можно даже говорить о знакомом «право-левом супружестве» — понятно, что имеется в виду брак Анны Ахматовой и Николая Пунина, авангардного искусствоведа и одно время даже комиссара петроградских музеев — в 1934 году он был уволен из Русского музея, где возглавлял отдел «новейших течений».

В конце 20-х и начале 30-х Хармс с Введенским тоже были «право-левыми», но как русские люди они двигались слева направо. Автоматическая, гормональная революционность юности была для них пройденным этапом. Точку отказа Хармса от «левого искусства» маркирует отказ от зауми. Это примерно 1933 год (элементы зауми

встречаются у него еще в стихотворении на смерть Малевича 1935 г., но там их появление мотивировано темой, траурным возвращением на «левый фланг»<sup>13</sup>.

Павел Зальцман писал стихи с детства. В детстве — очень талантливые, почти вундеркиндские (Уплывает розовая глина, / Ускользает ветерок. / Аист подымается с овина / И улетает на восток. // А за ним, скрипя и лая, / Сняться с места норовя, / Над колодцем тянется сухая, / Неживая шея журавля... — это 1924 год, мальчику 12 лет!). В подростковом возрасте — тоже талантливые, но на разные лады — чаще всего на лад Маяковского (раннего), иногда на балладный лад — то петроградский, то одесский, т. е. то на манер школы Гумилева, то на манер «южной школы». В целом, можно было бы назвать их «стихами художника» (в данном случае будущего) — по цепкости взгляда, внимательности к цветам и очертаниям и некоторой не-обязательности, неубежденности в собственной важности — если бы не проблески врожденной культуры стиха, какого-то органического понимания ритмических и рифменных взаимосвязей, редко встречающегося у пишущих художников, концентрирующихся обычно на связанной с их ремеслом зрительной образности или же — наоборот — на прямом высказывании чувств и мыслей, их ремеслу труднодоступном. Но вот в 1932 году в Верхнеудинске, городе, где — любопытное совпадение! — родился Геннадий Гор, у Зальцмана появляется первое стихотворение в чисто обериутском синтаксисе (но с собственной ослепительной изобразительностью):

Оцарапав ключья туч  
О горелый красный лес,  
Дождь прошелся кувырком  
По траве. И улетел.  
Сосны вспыхнули как медь,  
Трубы кончили греметь,  
Солнце сопки золотит.  
За блеском дождевых червей,  
За черными стеблями трав,  
Туман застлал далекий путь  
До шелковых синих снежных гор.  
А тут горят стволы,  
Текут куски смолы.  
Мы расправляем грудь,  
И вспыхивает медь.

«Оцарапав ключья туч...», 1932

**13** Благодарю за обсуждение хронологии хармсовского «поправения» В. И. Шубинского, автора биографии Даниила Хармса (*Шубинский В. И. Даниил Хармс: Жизнь человека на ветру*. СПб.: Вита Нова, 2008).

По своему положению ученика Филонова исходно находившийся на самом левом краю ленинградского литературно-художественного социума, Зальцман запаздывает с «правением» на несколько лет. В его стихах элементы зауми, т. е. использование придуманных, незначащих или полужнающихся слов, встречаются в течение всей первой половины 30-х гг.:

Саки лёки лёк лёк  
Не твори мне смерти.  
Смердь твор в глубину  
Не залей водой. Потону..

«Молитва петуха», 1933

Два года, 1934 и 1935, он пишет поэму «Европейское обозрение» (не очень удачную, в технике своего рода экспрессионистского кабаре с вкраплениями словесного абсурда), после чего заумь перестает встречаться и у него.

Стихи первой половины 30-х гг. при всех их очевидных достоинствах интересны прежде всего «бытовым оберитством» двадцатилетнего — тем, как на еще не созревшем человеческом и поэтическом сознании отражаются сложнейшие процессы перестройки синтаксиса поэтического высказывания, производимые Хармсом, Введенским и Заболоцким. Но *это* сознание созревает очень быстро. В 1936 году Зальцман сочиняет стихотворение «Щенки» — на том уровне красоты текста и глубины дыхания, который позволяет говорить о нем как о по-настоящему значительном поэте:

Последний свет зари потух.  
Шумит тростник. Зажглась звезда.  
Ползет змея. Журчит вода.  
Проходит ночь. Запел петух.

Ветер треплет красный флаг.  
Птицы прыгают в ветвях.  
Тихо выросли сады  
Из тумана, из воды.

Камни бросились стремглав  
Через листья, через травы,  
И исчезли, миновав  
Рвы, овраги и канавы.

Я им кричу, глотая воду.  
Они летят за красный мыс.  
Я утомился. Я присяду.  
Я весь поник. Мой хвост повис.

В песке растаяла вода.  
Трава в воде. Скользит змея.  
Синеет дождь. Горит земля.  
Передвигаются суда.

«Щенки», 1936

3.

После этого энергетического всплеска — резкий спад, почти перерыв на полтора года. Несколько переводов-вариаций японских танка в 1937 году. Записанное прозой стихотворение «Мой друг — дурак» летом 1938 года. В 1938 же году Зальцман, трясясь на экспедиционных грузовиках по Средней Азии, пишет маленькую эротическо-экзотическую поэму «Шемс-нур» (впрочем, вполне возможно, что в это время Зальцман преимущественно занимался романом «Щенки»), а поток отдельных стихотворений возобновляется только с 1939 года, двумя переводами-вариациями из знаменитого немецкого сборника «Волшебный рог мальчика» (с детства он очень хорошо знал немецкий и хорошо польский). Стихи чудные: «Язык огня летит разить / Из роковой руки. / Кто нам захочет возразить / На наши языки?» Так начинаются пятнадцать лет, для человека Павла Зальцмана беспредельно мучительные и страшные: начало массовых репрессий, война, блокада, гибель отца и матери, эвакуация в Казахстан, лишь на несколько дней опередившая угрожавшее ему как «немцу» этапирование, первые полуголодные, полубездомные годы в Алма-Ате, изгнание с киностудии и потеря заработков — теперь уже неприятности обеспечивало «еврейское происхождение», хотя при этом, находясь в качестве «лица немецкого происхождения» под административным надзором, Зальцман вплоть до 1954 г. не имел права покидать Алма-Ату. И одновременно это лучшие пятнадцать лет поэта Павла Зальцмана.

Стихи пишутся преимущественно «по дороге» — в гостиницах, машинах, поездах, что при профессии автора и естественно. Особую группу, не в содержательном смысле, а в качественном, составляют стихотворения, написанные летом 1940 г. в дачном поезде Бернгардовка — Ленинград. Вот одно из самых ярких:

Какой-то странный человек  
Был пастырем своих калек.  
Он запускает их с горы,  
Они катятся как шары,  
Потом кладет их под горой  
В мешок глубокий и сырой.  
Там в сокровенной темноте  
Они лежат уже не те.

«Псалом II», 22 августа 1940  
Поезд из Бернгардовки в Ленинград

Особое нагнетание в поэтическом потоке Зальцмана создается с началом войны и особенно с началом блокады. Животный голод и смертный ужас, полная отмена пусть плохонькой, страшной, советской, но всё же цивилизации накладываются прямым, усиленным по жесту высказыванием собственного, личного переживания на обериутский стих, как правило, не имеющий своего «я» (лишь иногда говорящий от имени даже не персонажей, это было бы для обериутов слишком просто, «по-сказовому», а от имени участвующих в стихотворении образов — в том числе и людей, в том числе и совокупной множественности «обериутского мы»). Уже Гора с его «Блокадой» достаточно было бы для постановки вопроса о поэтическом языке, оказавшемся *практически возможным* в ситуации по ту сторону всякой цивилизации — но, как выяснилось, не по ту сторону культуры. Сейчас, с введением в оборот стихов Зальцмана, можно начать думать о своего рода «блокадном тексте» в неподцензурной, т. е., внутренне и внешне не ограниченной *допустимыми решениями*,<sup>14</sup> русской поэзии:

**14** Что, при всем почтении, можно сказать и о замечательных по эмоциональной силе блокадных стихах Ольги Берггольц: они существуют в пределах возможных, допустимых, разрешенных (в т. ч. и себе собой) чувств и образов, «с ответом в конце задачника». И здесь, конечно, проходит одна из границ между двумя поэзиями, шире — двумя культурами, (со)существующими в новейшей русской истории: по наличию или отсутствию ответа в конце задачника.

Мы растопим венец на свечку,  
Мы затопим мольбертом печку,  
Мы зажжем заплombированный свет,  
Мы сожжем сохраняемый буфет.  
Я проклинаю обледелый мир,  
Я обожаю воровской пир.  
Мы от всех запрячем  
Ароматный пар,  
Мы у дворника значим  
Хлеб и скипидар.

«Застольная песня»,  
ноябрь или начало декабря 1941  
Загородный, 16

Блокадные стихи Гора и Зальцмана объединяет (и отличает от собственно обериутских) не просто появление конкретного «я»/ «мы» с его высказываемым переживанием, то есть использование принципиально нелирической обериутской интонации «в лирических целях» (похожий процесс, что любопытно, происходит и у позднего Введенского, венчаясь великой «Элегией»). Речь, в конечном итоге, идет о пафосе, о месте человека в мире, о допустимой громкости его голоса. Обериуты восстали против космического пафоса русского символизма, он казался им смешным и стыдным, но, в отличие от акмеистов — умных, талантливых, буржуазных людей, родившихся в России в предположении, что у нее будет совсем другая история, — были не в силах от него отказаться. Поэтому они вывернули его наизнанку и таким образом сохранили, в т. ч. и как альтернативу для советского пафоса любого сорта. И Гор с его уходом в мифологию кошмара, и — в особенности! — Зальцман, постоянно выясняющий отношения с мирозданием, могли, пока они находились в контексте обериутской интонации, позволить себе любое бесстыдство личного выкрика, любое форсирование именно потому, что в этом контексте оно звучало нестыдно, неопороченно или, точнее, очищенно:

Дайте, дайте мне обед,  
Дайте сытный ужин.  
А иначе Бога нет,  
И на хрен он мне нужен.

«Дайте, дайте мне обед...»,  
ранняя весна 1942

Это очень важное обстоятельство: поэтика обериутского круга в целом совершенно не была предназначена для высказывания «элементарных» человеческих чувств и ощущений и если высказывала их, то имела в виду совсем другие вещи. И Хармс, и Введенский, и Олейников, да во многих проявлениях и Заболоцкий, были *действительно* очень сложные люди, сосредоточенные на очень сложных, небытовых, неперсональных вещах — они были *гении*.<sup>15</sup> Применимость системы их

15 Очень точно эту разницу описывает Евг. Шварц: «Однажды приехали к нам Хармс, Олейников и Заболоцкий. (...) Скоро за стеклами террасы показался Каверин. Он обрадовался гостям. Он уважал их (в особенности Заболоцкого, которого стихи знал лучше других) как интересных писателей, ищущих новую форму, как

и сам Каверин. А они не искали новой формы. Они не могли писать иначе, чем пишут. Хармс говорил — хочу писать так, чтобы было чисто. У них было отвлечение ко всему, что стало литературой. Они были гении, как сами говорили шутя. И не очень шутя». (Шварц Е.Л. Живу беспокойно... (из дневников). Л.: Советский писатель, 1990. С. 507-508).



индивидуальных языков, сведенных в проекции к некоему метаязыку (который мы для простоты называем обериутским), для непосредственного лирического высказывания о простом, «человеческом» и означала потенциальную возможность для этого языка сделаться поэтическим языком эпохи. Если бы эпоха была другая.

4.

Но эпоха была та.

О пути Павла Зальцмана, его жены и их дочери Лотты из Ленинграда в Алма-Ату и о первых мучительных годах лучше всего прочитать в превосходно написанных воспоминаниях Лотты Зальцман. Здесь только одна небольшая цитата, по которой можно представить остальное:

«Нас поселили в здании ТЮЗа, которое тогда занимал ЦОКС („Объединенная центральная киностудия“). Все возможные места для размещения были уже забыты, и нам досталось место под роялем в большом репетиционном зале. По ночам там озвучивали какой-то фильм, и актриса сильным контральто пела: „Ой, быстрее летите, кони, разгоните прочь тоску, мы найдем себе другую красавицу жену!“. Потом мы переместились в коридор у порога бывшего мужского писсуара. Сам этот писсуар был предметом страстного вожделения, так как это было отдельное помещение, разумеется, уже давно занятое. <...>. Дистрофия оставляет родителей медленно. Жидкие похлебки из отрубей, которые выдавались по талонам в нескольких столовых, помогали мало. Родители ходили из одной в другую на еще опухших ногах. Отец, по воспоминаниям мамы, выглядел при этом очень экзотично — обросший, черный, в красной рваной косынке (от сглаза и болезней), повязанной вокруг шеи, со мной на плечах. Жить было совершенно не на что».<sup>16</sup>

Зальцман продолжает писать — это его реакция на мучительство жизни. Среди стихов первого алмаатинского десятилетия такие выдающиеся, как «Апокалипсис»,<sup>17</sup> «Мы мечтали о

**16** *Зальцман Лотта.* Воспоминания об отце. Материалы к биографии П. Я. Зальцмана // Павел Зальцман. Жизнь и творчество. Иерусалим: Филобиблион, 2007. С. 33–34 (издание труднодоступное, но текст есть в Интернете, на превосходно организованном, богатым материалами, в том числе литературными, и заботливо поддерживаемом сайте, посвященном Павлу Зальцману: <http://pavelzaltsman.org>

**17** «Четыре юноши летят, / У них желтеют лица. / И эти юноши хотят, / Хотят — остановиться. // Первый юноша — война, / Его дырявят раны. / Второй несет мешок пшена, / Да и тот — драный. // Третий юноша — бандит, / Он без руки, но с палкой. / Четвертый юноша убит, / Лежит на свалке». — написано весной 1943 года, как почти всегда, на ходу — «по улице Фурманова с базара в дождь».

приятной смерти...», «Весна» («Над мертвым телом Ададая. — / Растет редиска молодая... ») или «Уланд». Со временем появляется жилье, работа на киностудии, потом преподавание, он снова занимается искусством (сосредоточившись на графике и акварели). В 1954 году, как уже было упомянуто, с него снимают надзор, и, вместе с дочерью, он едет в Ленинград, где возобновляет старые знакомства (например, посещает Вс. Н. Петрова) и заводит новые (в том числе с И. Н. Переселенковой, своей будущей второй женой, которая представляет его Анне Ахматовой). Но в Ленинград в результате не возвращается, хотя такая возможность была: Переселенкова сохранила за собой ленинградскую прописку. Этот город — без Хармса, без Филонова, без десятков и сотен других людей его времени — оказался ему чужим, а с практической стороны он не верил, что в состоянии ужиться с деятелями из ЛОСХа, да и на «Ленфильме» пришлось бы снова начинать с нуля. В Казахстане же Зальцман скорее преуспевает: с 1954 года и до самой своей смерти в 1985 г. он главный художник «Казахфильма», с 1967 года член Союза художников, с 1963 — заслуженный деятель искусств Казахстана, участвует в коллективных выставках (преимущественно по части портрета и акварели) и имеет персональные, продает работы и преподает. И сочиняет — по-прежнему не рассчитывая на печать.

Наблюдение за изменением его стихов чрезвычайно поучительно. На наших глазах ослабевает поле притяжения обериутской и вообще модернистской поэтики, логика высказывания «выпрямляется», образное заострение сменяется иносказанием и иронией, оборотной стороной интеллигентского социального пафоса. Нет ничего более чуждого обериутскому сознанию, чем ирония! Место Бога, с которым Зальцман в многочисленных «Псалмах» всерьез (несколько даже серьезнее, чем было бы хорошо с литературной точки зрения) дискутировал и сводил счеты по поводу своих и мировых несчастий, постепенно занимают «они», т. е. начальство, государство, общество. В целом перед нами тексты совсем иного культурного круга — интеллигентская поэзия шестидесятых годов (на привычно высоком, хочется сказать, *врожденном* версификационном уровне). Время от времени и у «позднего Зальцмана» возникают стихи, напоминающие о Зальцмане «раннем», как, например, стихотворение 1968 г. «Буонапарт в густом дыму...» с его замечательным началом: «Буонапарт в густом дыму / В сражение бросается. / Боюсь собак и не пойму, /

Зачем они кусаются... » и не менее замечательным концом: «...Есть радость верная одна / В оплату нищей скуки — / Чужая белая жена / В отрубленные руки». Это предпоследнее дошедшее до нас стихотворение Зальцмана. Последнее, насколько можно судить по своду его стихотворений, — четверостишие, помеченное 25 июня 1970 г.:

Согласно закона вонючей природы,  
Болтаются звезды. Плодятся народы.  
Говном наслаждаются черви в клозетах,  
Минуя портреты на мятых газетах.—

вполне наглядно иллюстрирует сказанное о эволюции его поэтики.

С 1970 года Зальцман не пишет стихов, но литературных занятий не оставляет буквально до самой своей смерти — даже в послеинфарктной больнице он пересматривал оставшуюся незаконченной сатирическую и автобиографическую пьесу-миракль «*Ordinamenti*». Изменение фактуры его прозы в целом параллельно изменению стихового материала, но говорить о нем следует отдельно, что не представляется корректным, пока не опубликованы романы «Щенки» и «Средняя Азия в Средние века».<sup>18</sup>

## 5.

Есть один важный историко-культурный механизм, внутрь которого мы попадаем, наблюдая на хронологической развилке за поэзией Павла Зальцмана, за ее расцветом в поле притяжения оберлуэтовской языковой парадигмы и за ее постепенным переходом — в отсутствие «подачи напряжения из вырабатывающего энергию центра» — в другую культурно-языковую общность.

В истории каждой национальной литературы существуют, как известно, эпохи расцвета, «золотые века», когда создаются языки и тексты, а также правила оценки литературного качества, определяющие эту литературу на десятилетия или даже столетия вперед. Во Франции, например, это время Расина, Мольера, Лафонтена и Буало, в Германии — веймарская

**18** Некоторое представление о прозе Зальцмана в ее хронологическом развитии можно получить по вышедшей в 2003 г. книге (*Зальцман П.Я. Мадам Ф. : Повести. Рассказы. Стихи /* Предисл. Л. Аннинского; послесл. А. Зусмановича. М. : Лира, 2003), к сожалению, не получившей достаточного резонанса.

классика, а в России — ясное дело — «пушкинское время», условно говоря, от Жуковского до Лермонтова. Поскольку в интенсивно развивающейся

культуре такие эпохи время от времени повторяются, опровергая или парадоксально подтверждая предыдущие, то их, с опорой на исходную мифологию, приходится называть «серебряными», «бронзовыми» и не знаю еще какими веками, присваивая им таким образом ничем не заслуженное «понижение сортности» — 10-20-х гг. XX века во французской культуре ничуть не менее существенны, чем классицизм XVII века, а русский «серебряный век» качественно не уступает «золотому» (количественно, «по выходу», его, вероятно, превосходя).

В центре каждой такой эпохи находится «группа гениев», состоящих в интенсивном дружеском, а иногда и не совсем дружеском общении. Но этого далеко не достаточно для возникновения «золотого века» — гении, даже группами, встречаются во всякие времена. Необходима еще среда вокруг, перенимающая и транслирующая создаваемый «гениями» и/или доводящийся ими до совершенства язык — штабу необходима армия. Входящие в эту «окружающую среду» художники, особенно следующего «призыва» (т. е., проще говоря, младше по возрасту), освобождены от необходимости создания языка (не собственного, авторского — от этого не освобожден никто, а общего), освобождены от вырабатывания критериев качества, и в этом синергетическом поле им удаются шедевры, которые бы в другое время и в другом окружении не удались.

Введенский, Заболоцкий, Хармс, Олейников *были* создающими напряжение гениями.

Геннадий Гор или вот Павел Зальцман были «ближайшим окружением» — не в личном, а в художественном смысле. Несомненно были и другие, заряженные обериутским электричеством, кое-кого, уверен, мы еще узнаем.

Всякое сослагательное наклонение в истории нелепо (особенно после превращения за последние два-три десятилетия спекуляций на тему «альтернативной истории» в верный признак тривиальной литературы и тривиального сознания), но здесь мы не можем не видеть, какого расцвета лишили русскую литературу исторические обстоятельства, как уже всё было готово для этого расцвета в Ленинграде конца двадцатых — начала тридцатых годов двадцатого века.

И не сомневаюсь, что Павел Зальцман, солдат несозванной армии чинарей, с его несколькими десятками более чем выдающихся стихов и как минимум одним близком к гениальности романом в ранце, принадлежал бы в конечном итоге к

ее маршалам.

ГЕННАДИЙ ГОР (1907–1981)

И скалы не пляшут, деревья схватив

\* \* \*

И скалы не пляшут, деревья схватив  
И речка летит, устремляясь в залив,  
И речка стреляет собой сквозь года,  
И речка гремит, и машет вода.  
И берег трясется, разлуку отведав  
И берег несется с водою туда,  
Где вода и беда и с бедою вода,  
А в воде невода, в неводах лебеда,  
В лебеде человек тишиной пообедав,  
В лебеде человек, человек этот я.  
Как попал я сюда? Как попался с водою?  
Как возник в тростнике? Как познался с бедою?  
Человек этот я. А вода та беда,  
А с бедой лебеда, в лебеде невода.  
А скалы уж пляшут, деревья схватив.  
И речка летит, стреляя в залив,  
И речка стреляет сквозь годы собою,  
И речка гремит, и машет водою.  
И берег тоскует, бедой пообедав,  
И берег трясется разлуку отведав.  
И вместе с бедой стремится туда,  
Где вместе с бедой несется вода,  
Где вместе с разлукой трясется беда.

???

## Заполненное зияние — 2

Gor Gennadij / Гор Геннадий. Blockade / Блокада. Gedichte / Стихи /  
Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban.—  
Wien: Edition Korrespondenzen, 2007.—248 с.  
опубл.: «Новое литературное обозрение», № 89, 2008

### I.

...нет, но не Гор же, в самом-то деле! Не Геннадий же Самойлович Гор! — милый и приятный писатель-фантаст, коллекционер авангардных и наивных картин, ласковый, говорят (точнее, пишут), бурливый, гостеприимный, ангельской кро-тости человек с потеющей, пишут, от волнения лысиной. Раз и навсегда перепуганный.

Это, вероятно, и было наизаметнейшим его качеством — перепуганность. По крайней мере, в глаза мемуаристам первым долгом бросалась именно она. Статья А.Г. Битова, предварение поздней публикации ранней повести «Корова», включающая в себя емкий мемуар и выразительный портрет, прямо так и называется: «Перепуганный талант, или Сказание о победе формы над содержанием»:

«Книжек он в руки не давал, но доверие его росло. «Только никому не говорите,— шептал он в дверях, вытирая платком лысину (он очень замечательно потел, когда волновался: потины проступали как редкий крупный град, и тогда особенно напоминал крупного круглого обиженного младенца),— вот моя первая книжка. Это опаснейший формализм. Это единственный экземпляр».<sup>1</sup>

Битов, великий писатель предисловий, превосходно понял и описал инициальное событие литературной биографии «перепуганного таланта»:

Книжка успела выйти — перспектива захлопнулась. Изменить своим вкусам, своим поискам молодой Гор не мог. И он попробовал изменить не *теме* (он ее еще не обрел), а *тему*. Вера в то, что исповедуемый им художественный *метод* все-силен, была неколебима. Можно было пожертвовать всем, кроме *метода*. <...> И он стал переписывать советскую газету 1929 года: то, что надо, но — по-своему. Получилась «Корова».<sup>2</sup>

Но «Корову» не пропустили, и «Корова» куда-то делась. И через семьдесят лет «Корову» вот эту нашли и с превосходной битовской статьей напечатали. А еще через два года,

1 Звезда. 2000. № 10. с. 85

2 Там же, с. 86

в 2002-м, та же «Звезда» публикует подборку стихов Геннадия Гора,<sup>3</sup> о которых Битов, когда писал о «Корове», очевидно, не знал. Почему он о них не знал — становится ясно из вступительной статьи (в основном тоже мемуарного характера) прозаика и искусствоведа Александра Ласкина, вместе с отцом, «врачом и начинающим писателем» Семеном Ласкиным, ходившего к Гору на знаменитый борщ с культпросветом: «Эти стихи были его тайной. Некоторые неопубликованные рассказы и роман „Корова“ он все же кому-то показывал, а о стихах даже не заикался».<sup>4</sup> Особого впечатления публикация, кажется, не произвела — по крайней мере, ни на кого из моих знакомых (за исключением одного, как выяснится позже и ниже, немецкого переводчика), а я так и вообще ее пропустил — по разным причинам, но в том числе и из простого чувства разочарования: чего и ожидать было от Гора после «Коровы», этой наивной попытки расписать советскую передовицу «авангардной прозой». Наивной, потому что, во-первых, ничего *такого* не вышло даже у Бориса Житкова, вложившего в «Виктора Вавича» (на мой личный вкус, самого грандиозного разочарования за все пятнадцать лет публикаций и републикаций «возвращенной литературы») несоизмеримо больше труда, риска и честолюбия, чем это сделал Гор с «Коровой»: литература все же не кино,<sup>5</sup> не живопись и не «революционный фарфор». Средства ее не безразличны к транслируемой картине мира — великий фильм или великий холст (не говоря уже о великом чайнике) вполне могут (хотя и не обязаны) основываться на плоскостных моделях (хоть пресловутого «Броненосца» возьми или «Триумф воли», хоть пресловутый «Квадрат») — но великую книгу такого же сорта лично я себе не могу представить. Не в смысле тех или иных взглядов автора, а в смысле исходно заданной плоскостности мира — литература допускает ее лишь с потерей качества языка. Полагать обратное — чистый «формализм», тут Битов *обратно* прав. А во-вторых, не только никакой общественной необходимости в создании «социалистического сюрреализма»

уже в конце 1920-х годов не наблюдалось, но даже и совершенно наоборот: строительство советской культуры было строительством «XIX века-2» в одной отдельно взятой стране.

3 Звезда. 2002. № 5, сс. 135–139

4 Там же, с. 135

5 Очевидным аналогом «Коровы» является гениальное и отталкивающее «Счастье» Александра Медведкина — тоже не слишком успешное в «социальном смысле» (хотя все-таки выпущенное в свет), но по крайней мере, совершенно удавшееся в собственном художественном смысле. Чего о «Корове», к сожалению, сказать нельзя.



И вот поэтому, когда случайно встреченный на Франкфуртской книжной ярмарке 2006 года Петер Урбан со всей присущей ему убедительностью и убежденностью возвестил, что открыл-де великого писателя, «последнего обэриута» Геннадия Гора и к следующей ярмарке выпускает одновременно две его книги — ранней прозы<sup>6</sup> и блокадных стихов,<sup>7</sup> я, честно говоря, не особенно убедился. Гор... ну да, знаем... Про гилляков, кажется, было мило... Еще «Синее окно Феокрита» — лирическая, насколько я понимаю, фантастика, написанная как бы — сознавал ли это сам Гор? — в замещение утраченного в блокаду и, говорят, замечательного (то есть пишут, конечно: сам Гор и писал, в воспоминаниях своих «Замедление времени»<sup>8</sup>) романа участника ОБЭРИУ Дойвбера Левина «Похождение Феокрита»... Ну, и «Корова». Все, конечно, бывает, но... вряд ли... Особые сомнения были насчет стихов — великий поэт? — *нет, но не Гор же!*..

Однако Петер Урбан — знаменитый и действительно замечательный переводчик русской литературы на немецкий язык — стоял на своем. Урбан — человек баснословного упрямства и сказочного трудолюбия. Больше всего напоминает (внешне) не немецкого литератора, а русского мастерового, уютно усевшегося нога на ногу на чурбачке и смолящего сигарку, покачивая верхней ногой. Это он сидит на ярмарочном стенде издательства «Фриденауэр Прессе» — когда ярмарка. Остальное время живет практически в лесу, на каком-то хуторе, и безостановочно переводит. Перевел, кажется, всего Чехова (сейчас пойдет переводить по новой). Перевел

«Героя нашего времени». Все-го Хармса. Хочется сказать: всё перевел. Нет, всё не перевел, но собирается. Вот, начал «Мертвые души». Добычиним занимается. Говорит, всю русскую литературу, в сущности, надо бы перевести заново. И мечтательно пыхает самокруткой себе под руку — как мы когда-то пускали под руку дым, сидя на запятнанных подоконниках ленинградского «Сайгона»...

6 Gor G. Das Ohr. Phantastische Geschichten aus dem alten Leningrad / Aus dem Russischen übers. und hrsg. von Peter Urban // Berlin: Fridenauer Presse, 2007.

7 В этом втором случае речь как раз и шла о рецензируемой книге; выходные данные см. в начале статьи.

Гор Г. Замедление времени // Гор Г. Волшебная дорога. Л.: Советский писатель, 1978

8 См., например, мой ответ на опрос «О великом поэте»: Воздух. 2006. № 2. Или же это: «...с моей точки зрения, поэт есть интеграл по контуру стихов, а не стихотворение есть производная от поэта» (Юрьев О. Предисловие к подборке стихотворений Василия Бородина «Партия ветряных» // TextOnly (Интернет-журнал). 2007. № 21 ([textonly.ru](http://textonly.ru)))

Осенью 2007 года обе книги вышли. Вот тебе наука — *наука обождасть*, а впредь никогда полностью не доверяться *простым чувствам*. «Блокада» Гора состоит из более чем *поразительных* стихов — поразительного звукового, изобразительного, образного и любого другого стихотворного качества. А прежде всего отличается тем, в чем никакие иные сочинения Геннадия Савельевича Гора (включая сюда и несколько действительно прекрасных ранних рассказов, в первую очередь «Маня» и «Чайник») замечены не были — значительно. Крупностью, в том числе, и человеческой. Объемностью мира. Красотой и ужасом этого мира. Свободой дыхания. Бесстрашием, в конце концов.

Никакой навеки перепуганный Гор не мог бы написать эти стихи, тем более в блокадном Ленинграде, — и тем не менее он их написал, а потом всю жизнь прятал.

Почему он их прятал, более или менее понятно — он их прятал прежде всего от себя, а вот почему он их написал — точнее, почему он их *смог* написать, — и что это получились за стихи, и что меняется от их появления в истории поэзии на русском языке (а кое-что меняется, и даже существенно) — над этими вопросами стоило бы подумать обстоятельно.

Дело, конечно, не в том, что Геннадий Гор не был похож на «поэта». Мне приходилось уже высказывать свое убеждение, что «поэт» — это всего лишь автор стихов, не больше и не меньше,<sup>9</sup> но к такому обороту вещей даже и я оказался не совсем подготовлен: *милый и приятный писатель-фантасст, ласковый, бурливый, гостеприимный, ангельской кротости человек...* Советский такой... Хотя, если вдуматься, известная «лирическая дерзость», оказавшаяся качеством невзрачного «артиллерийского офицера», а потом прижимистого помещика и реакционного публициста А. А. Шеншина — тоже вещь не сама собою разумеющаяся. Мы просто привыкли. Могли бы привыкнуть и к случаю Гора, но думаю,

что «случая Гора» на самом деле не существует. Стихи — существуют, а случая — нет. Потому что стихи эти могли возникнуть только в исключительных обстоятельствах.

9 «Литературная группа „Смена“, хотя и входила в РАПП, жила подлинной, не обуженной и не препарированной литературной жизнью. Ее члены писали, спорили, мало интересуясь рапповской и налитпостовской схоластикой. Из большинства их вышли настоящие прозаики и поэты» (*Гор Г. Замедление времени* // Гор Г. Волшебная дорога. Л.: Советский писатель, 1978. С. 167). «Настоящие прозаики и поэты!» — О, боги!

Психологический механизм, сделавший возможным их появление, довольно ясен: один страх был встречен другим, несоизмеримо более сильным, элементарным, основополагающим, и он потянул на себя. И перетянул. Как в системе расходящихся поршней создается зона безвоздушия, так и здесь, то есть в Горе, создалась зона полного и совершенного бесстрашия. Почему это произошло именно с ним и — насколько мы пока знаем — ни с каким другим автором, сейчас — т.е. здесь — несущественно. Существенно, что это произошло.

Но сначала произошло вот что. К концу 20 гг. Геннадий Гор — молодой, сравнительно преуспевающий писатель, участник входившего в РАПП (но сравнительно умеренного<sup>10</sup>) комсомольского объединения «Смена», делегат первого съезда пролетарских писателей 1928 года, то есть молодой человек, идеологически и политически абсолютно «свой». Даже по происхождению и биографии «свой»: в Петрограде он появился шестнадцати лет, в 1923 г., а родился в 1907 г. в Верхнеудинске — в семье политзаключенных, чуть ли не в тюрьме; ребенком принимал участие в гражданской войне (полками не командовал, но как-то участвовал, самопонятно, на чьей стороне, — красным, что ли, каким дьяволенком?). Непосредственный дружеский круг его в то время — «сменовцы» Борис Корнилов, Ольга Берггольц, чтобы назвать имена, известные за пределами Ленинграда (Боже, что за тема — сравнение блокадных стихов Берггольц и Гора!). К Хармсу, Добычину, Филонову и прочим он «ходил» (как «врач и начинающий писатель» Семен Ласкин «ходил» к самому Гору; только те его вряд ли угощали борщом) — учился, образовывался (догонял биографически «упущенное», а поэтому и смотрел на них как на старших, хотя Хармс, например, старше был всего на два года), изучал, проникался, любил — да, действительно

любил, и даже очень; но главным образом — перенимал сумму приемов «мастерства», как и сам Горький советовал молодым пролетарским и крестьянским писателям. Горький-то Хармса и Вагинова в виду не имел — уж скорее Льва Толстого и Мельникова-Печерского, но сам подход сходный. Молодой Гор,

**10** См. также в своем роде вполне абсурдный мемуар Н. К. Чуковского о том, как переводчик и «денди» Стенич «перевоспитал» руководителя вот этой вот самой «Смены» Мих. Чумандрина: «Медленно, но упорно, как весенний лед, таяли его сектантские пролеткультовские представления о литературе. Прежде всего выяснилось, что он просто не читал всего того, что так ненавидел. Стенич прочел ему наизусть „Медного всадника“ — и потряс». (*Чуковский Н. К. Милый демон моей юности* // Чуковский Н. К. Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989. С. 231)

конечно, испытывавал неудержимое влечение к модернистской и авангардистской культуре вообще и к ленинградскому полуподполью, к Хармсу, Добычину и Вагинову, к Филонову и Малевичу в частности, но понимал эту культуру именно что как систему приемов, практически безразличных к содержанию, и пытался использовать эти приемы (небезуспешно, но редко блистательно) в собственной прозе. И вот в какой-то момент Гор остро осознает смертельную опасность всего этого дела в быстро перестраивающейся советской культуре конца двадцатых — начала тридцатых годов. По парочке мелких постановлений он боком, но все-таки тоже проходил, так что и непосредственные основания испугаться у него были. Сначала он пытается сохранить «форму» за счет увеличения служебности, актуальной политической ценности «содержания» («Корова» посвящена «колхозному строительству»), терпит неудачу («Корову» не печатают) и пугается еще пуще. И пытается «разоружиться перед партией», как это тогда называлось, — в вышедшую в 1933 году книгу Гора «Живопись» включена печально известная небольшая повесть «Вмешательство живописи» (которую некоторые считают карикатурой на Хармса и о которой не буду распространяться подробнее, чтобы совсем уж далеко не уйти от своего предмета). Практической пользы это, впрочем, не принесло — «Живопись» все равно обругали. За «формализм». <sup>11</sup> И тогда Геннадий Гор делает правильный вывод: надо быть тише, ходить бочком с краю, не лезть в важные вещи — тогда, может быть, выживешь.

Этой политики Гор, между прочим, вполне успешно придерживался и после войны. Но в заблокированном Ленинграде, в ситуации абсолютного экзистенциального ужаса он безо всяких оговорок и ограничений вдруг заговорил на каком-то другом языке — на языке, применительно к которому не-

сколько стыдный вопрос об отношениях формы и содержания просто-напросто не встает. Скажем сразу, чтобы к этому не возвращаться: после войны первый страх вернулся и сопровождал его всю его жизнь. Девяносто пять стихотворений «Блокады» (название дано публикатором и, думаю, должно

**11** Петер Урбан, в своей бесконечной любви к Геннадию Гору, интерпретирует «Вмешательство живописи» как пародию и издевательство над ретроgrадами и мракобесами (в послесловии к сборнику прозы «Das Ohr»). Это бесконечно трогательно, но согласиться с этим, конечно же, совершенно невозможно — и по историко-литературным причинам, вкратце очерченным, и по психологическому профилю Геннадию Гора в его «нормальных», не-блокадных состояниях, чему достаточно места уделено выше, да и по простому читательскому впечатлению.

навсегда остаться за этой книгой, хотя бы из благодарности к Петеру Урбану) — единственное свидетельство трех лет его существования «по ту сторону существования». Порядок следования стихотворений следует порядку хранящейся в архиве Гора машинописи; случайный это порядок или намеренный, и, в последнем случае, кто за него ответственен, наследники Гора не знают (со слов Урбана). Русский текст венской билингвы в целом исправен, если не считать нескольких опечаток набора, одной, кажется, неисправленной опечатки машинописи (отразившейся и в переводе, но обсуждение текстологических тонкостей не входит в задачу этой статьи) и вполне фантазийной пунктуации, следующей пунктуации никогда не готовившегося к печати оригинала. Почему за пять лет, прошедших с момента публикации стихов Гора в «Звезде», ничего не было сделано для выхода книги, почему ей пришлось ожидать взрыва энтузиазма немецкого переводчика — вопрос, по-видимому, требующий отдельного рассмотрения. Ясно только, что каков бы ни был ответ на этот вопрос, лестным он для нас не окажется.<sup>12</sup>

### 3.

Первое, что необходимо сказать о блокадных стихах Гора: это ни в коем случае не «стихи о блокаде». Сами по себе реалии блокады присутствуют в сравнительно незначительном количестве стихотворений и в большинстве случаев кажутся скорее кошмарным отражением, заостренной возможностью, чем переработкой запредельно кошмарного, но все-таки быта:

**12** Уже после выхода этой статьи в журнале «Новое литературное обозрение» (№ 89, 2008) Андрей Белашкин обратил мое внимание на публикацию еще в 1984 г. (!) четырех стихотворений из блокадной тетради Гора в отрывке из воспоминаний ленинградского писателя (и товарища Гора по объединению «Смена») Л. Н. Рахманова: *Рахманов Л.* Из воспоминаний. Геннадий Гор // Нева. 1984. № 6. С. 110—117. Рахманов получил стихи Гора через год после его смерти («6 февраля 1982 года, на вечере памяти Геннадия Гора», как он пишет) от родных, предпринявших, очевидно попытку распространить их среди знакомых и дружественных писателей. Тогда же, судя по всему, получил стихи Гора и Даниил Гранин (за указание

благодарность тому же А. Белашкину), но вспомнил о них совсем недавно (*Гранин Д.* Листопад // Звезда. 2008. № 2: «Недавно среди старых бумаг попала мне папка его стихов — „июнь-июль 1942 года“. Кажется, кто-то из родных подарил мне на память о нем. Лето 1942-го, он находился уже в эвакуации. Стихов было много — сотня, может, больше. Почти все воспаленные, если не вчитываться — заумные, некоторые для меня бессмысленные или зашифрованные? Но какие-то отгадки там были, отгадки его припрятанных чувств») — видеть, были дела поважнее у знатного советского писателя.

Кошачье жаркое. И гости сидят  
За тем же столом.  
На хлеб я гляжу, кости считаю  
И жду, когда гости уйдут.  
Но вот входит тесть (смерть, сон).  
Гостей на салазках везут.  
Меня на салазки кладут и везут...

1942

Таких стихотворений в «Блокаде» меньшинство.  
Большинство — таких:

И скалы не пляшут, деревья схватив  
И речка летит, устремляясь в залив,  
И речка стреляет собой сквозь года,  
И речка гремит, и машет вода,  
А в воде невода, в неводах лебеда,  
В лебеде человек тишиной пообедав,  
В лебеде человек, человек этот я.  
Как попал я сюда? Как попался с водою?  
Как возник в тростнике? Как познался с бедою?  
Человек этот я. А вода та беда,  
А с бедой лебеда, в лебеде невода,  
А скалы уж пляшут деревья схватив.  
И речка летит, стреляя в залив,  
И речка стреляет сквозь годы собою,  
И речка гремит и машет водою.  
И берег тоскует, водой пообедав,  
И берег трясется, разлуку отведав.  
И вместе с бедой стремится туда;  
Где вместе с бедой стремится вода,  
Где вместе с бедой несется вода,  
Где вместе с разлукой трясется беда.

без даты

Или таких:

Анна, Анна, я тебе не ванна  
Чтоб в меня ложиться, чтоб во мне купаться.  
Анна, Анна ты найди болвана  
Чтоб над ним глумиться, чтобы издеваться.

1942

Или таких:

Глаз олений замер  
Ум тюлений умер.  
Гром трясется в небе.  
Кровь несется в бабе.

1942

«Обэриутские стихи» — скажет по быстрому взгляду практически всякий. В некотором смысле это даже правильно. Язык, оказавшийся для Геннадия Гора единственно возможным в блокадном Ленинграде, был «обэриутским» — но в очень расширенном и даже, я бы рискнул сказать, поверхностном смысле. В «поверхностном» — в смысле грунтовки поверхности языка. Под ней — другой материал. Поэтический синтаксис, «законы соединения слов» Хармса и Введенского использованы как будто полностью, и даже «наполнение», то есть слова, отчасти тоже их. Но только отчасти. Как справедливо отмечает в своей статье Петер Урбан,<sup>13</sup> и фольклорно-хлебниковская компонента в них достаточно заметна. Третьей составляющей (Урбаном по ее неожиданности не замеченной) оказывается (парадоксальным образом — не только парадоксальным, но и прямым образом переработанный) Мандельштам:

Как яблоко крутое воздух летний  
И вздох, как день и шаг тысячелетье.  
Я в мире медленном живу и любопытном  
И конь как Тициан рисует мне копытом  
То небо, то огромную Венеру, то горы  
То деревья, большие и прохладные...

1942

**13** Почему эти стихи и тогда, в 1984 г., «не сработали», хотя бы на самом неофициальном, на «шепотном» уровне — остается только предполагать. Быть может, для преодоления устоявшегося образа автора (еще раз — в меру отведенных ему природой литературных и умственных способностей — продемонстрированного Д. А. Граниным: «Слабак, не смог осуществить себя, но не предавал других, только свой собственный талант предал, но не запятнал свою совесть, по тем страшным временам это немало») требовалась просто-напросто боль-

шая доза — не четыре, не восемь, а девятью пятью? А может быть, такая судьба, вот и все.

В статье, прежде всего замечательной историческим конспектом блокады Ленинграда — сжатым и ошеломляющим (для немецкого читателя, которого, как того «бедного Ваню», насчет блокады Ленинграда систематически «держали в обаянии»), но полной и тонких наблюдений над творчеством Гора.

переходящий, натурально, в Заболоцкого. С удивительной и подозрительной естественностью.<sup>14</sup>

Принципиальным отличием стихов Гора является всепронизывающее «личное присутствие», человеческий образ, единый для всего корпуса «Блокады». И Хармс, и Введенский — в сущности, совершенно имперсональны, как имперсонален (то есть различно персонален по каждому отдельно взятому тексту) был Пушкин, как имперсональны или — чтобы вернуться к популярному термину эстетики XIX в. — «объективны» были в наиболее значительных, натурфилософских пластах своего творчества Тютчев или Фет.

Диоскуры Хармс и Введенский (сами выбирайте, кто из них бог, а кто человек) были даже не продолжением, а последним окончанием и переходом за предел допустимого, вырождением и перерождением «пушкинской линии» русской литературы, того ее антропологического типа, что в «золотом веке» назывался «аристокрацией», а в «серебряном» — символизмом. Поэтому, кстати, так чужд и враждебен был им мир Гумилева, Ахматовой и Мандельштама, вывернувший из символизма на путь доверия и уважения к человеческой личности — прежде всего к своей собственной, отдельно взятой. Акмеизм был побочным ростком, умным, чистым и здоровым буржуазным ответвлением, а прямым продлением (и завершением) линии «Пушкин — Тютчев / Фет — символизм» являлись, на самом-то деле, Хармс и Введенский. У них и не было никакой литературной личности в смысле самовысказывания, ей было просто неоткуда взяться: самовысказыванием они не занимались — через них высказывался объективный мир символов и идей. Личность постепенно заводил себе Заболоцкий — по мере своего отдаления от «Столбцов»

14 Хармс и Введенский были равнодушны к Мандельштаму, а «Олейников Мандельштама ненавидел и о том, кого презирал, говорил сквозь зубы: — Ему, наверно, нравится Мандельштам...» (*Харджиев Н. О Хармсе // Харджиев Н. Из последних записей / Публ. М. Мейлаха // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di Giovanni Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova. Padova: CLEUP, 2002 [Eurasistica: Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasistici Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia. 66]*). Олейников по сравнению с Хармсом и Введенским был в положении «интеллигентного еврея в первом поколении», каким

был Мандельштам в среде акмеистов. В этом же положении был и Заболоцкий, но у того не было ни внутренней нервности Олейникова, ни комплекса отступничества — как и Мандельштам, Олейников «лишился чаши на пире отцов», потому что потянулся к новому, светлому, прекрасному — «мировой культуре» (она же социализм). Разница заключалась в том, что Мандельштам так и не разочаровался в «мировой культуре», а умный и циничный Олейников довольно рано осознал, что пошел за пшиком. И в Мандельштаме он ненавидел и эту разочарованность в пшике.



(где была попытка последовательной объективизации социальной реальности) и продвижения к «человеческой речи». В полной мере она у него проявилась, можно сказать, только в лагере — «где-то в поле возле Магадана». Когда-то я уже, кажется, писал, что посадили раннего Заболоцкого (на самом деле, «среднего»), а выпустили — позднего.

Личность имелаась и у Олейникова — чужого, приезжего, осваивающего «ленинградский модерн» казака-разбойника, циничного коммуниста, гения, но не «вырожденца» и не «безумца». Поскольку он был очень сложный человек со сложной биографией, то и освоение шло способами очень сложными и очень далекими от простодушных «поисков» юных пролетарских литераторов из чумандринского объединения «Смена». Проблема Олейникова и состояла в том, что у него была личность, и он не знал, куда ее девать. Собственно, он ее стеснялся. Именно поэтому он сгустил и отстранил ее в издевательском образе идиота, а сам как бы встал рядом, неуязвимый, «никого не жалеющий».<sup>15</sup>

Любопытно, что под самый конец, незадолго до конца, Олейников *решился*. Последние его стихи написаны всерьез, и даже не от, а через себя. Он решился поставить личность — себя-говорящего — в центр стихотворения, написанного в деперсонализированном синтаксисе, разработанном «авторитетами бессмыслицы». И это удалось, хотя не должно было удасться: «Графин с ледяною водою. / Стакан из литого стекла. / Покрыт пузырьками пузырь с головою, / И व्यюга меня замела». Тот же самый эффект — только с некоторым простодушием, Олейникову ни при каких обстоятельствах не свойственным, — наблюдается в блокадных стихах Гора. И это уже означает многое — это означает *возможность*.

Бессмыслица — «правый выход» из конвенциональной парадигмы сообщения. Бессмыслица контрреволюционна,

15 Лидия Яковлевна Гинзбург как испугалась в молодости Олейникова (а он внушал людям настоящий страх — «никогда не жалей никого», таков он и был), так, кажется, и побаивалась его до последних лет жизни. И в известной ее поздней статье видно любопытное взаимоналожение этого страха (почтительного, но и почти физического тоже) и запоздалой возможности поговорить с Олейниковым на равных. Сама же обоснованная ею идея «галантерейной речи» как прототипа стилистики

Олейникова — на мой вкус, довольно-таки «вульгарно-социологическая», если вышелушить ее из хороших слов. Получается, что метод Олейникова — это стиховой «сказ» (тоже не самая свежая мысль), своего рода рифмованный Зошенко, отражающий полукультурный язык пореволюционного времени, что и применительно к нерифмованному Зошенко не совсем справедливо.

она по сути консервативна и охранительна — она доводит до предела и переводит через предел присущие материнской культуре «правила соединения слов», сохраняя в синтаксисе, в затексте всю предысторию смысла. Заумь — эстетика левая, революционная, авангардная. Она отменяет принятые «правила соединения слов», уничтожает предшествующие смыслы. В этом разница между крученокским «дыр-бул-щиром» и «бессмыслицей» зрелых Хармса и Введенского. В этом же разница и между ранним периодом Хармса-Введенского, периодом, в сущности, само собой подразумеваемой, гормональной «левизны» (и литературной, и, до известной степени, политической) — и сознательным их периодом, когда и в политическом, и в эстетическом смысле оба они осознали себя, как минимум, «не-левыми». В сущности, чисто этимологически «заумь», переход за ум, была бы более правильным обозначением для зрелых Хармса и Введенского, а «бессмыслица», отсутствие смысла — для Крученыха и Туфанова, — но заумники, как известно, пришли первыми и первые выбирали себе название.<sup>16</sup>

То, что Гор использует языковую парадигму Хармса и Введенского, вполне естественно — и не только по его личным вкусам и склонностям конца 1920-х — начала 1930-х годов. Блокадное безвоздушие отображается у него состоянием, подобным сновидению, безвыходным во всех смыслах нахождением в некоем, если угодно, «параллельном мире». Хармс и Введенский в свое время сознательно уходили в этот мир и, чтобы добиться ухода, отуманивали себе сознание (тоже, кажется, вполне сознательно) — водкой (в молодости даже эфиром), женским полом, бытовым абсурдом. Но не все сознание, а только ту его часть — бытовую, ближнюю к внешнему миру, которую у других людей сначала постепенно, а с началом тридцатых годов ускоренно отуманивала и трансформиро-

16 Структурно-стилистический источник и Хармса, и Введенского, если брать совокупность их текстов как единый текст (то есть и как два единых текста, у каждого свой, и как единый текст один на двоих, на что намекал язвительный Олейников), — не что иное как вторая часть «Фауста» Гёте. По стиху, по драматическим стиховым формам, по философской, исторической и теологической проблематике и по дикости и нелепости говорящих персонажей, это проблематику транспорти-

рующих (хоры духов и т.д.). Это наблюдение сделал (независимо от нас) и Владимир Орел (*Орел В. Обэриуты: разговоры с Гете // Обитаемый остров (Иерусалим). 1991. № 3*). А независимо от нас с Орлом — Илья Кукулин в статье «Высокий дилетантизм в поисках ориентира: Хармс и Гёте», напечатанной в журнале «Русская литература» в 2006 г., где говорится о пародировании и острашении обэриутами, особенно Хармсом, рецепции Гёте в русском романтизме (в первую очередь в творчестве А.К. Толстого).

вала советская жизнь. Таким образом как бы локализовался и замораживался очаг возможного поражения. Своего рода защитный шаровой слой.

К Гору параллельный мир пришел сам. Ему не надо было отуманивать сознание — оно и так было в сверкающем тумане. От голода, от холода, от ужаса, от полного разрушения культуры, к которой он так стремился. Но он не описывал реалий блокады — ему было некому и незачем их описывать, от позиции «сообщающего» сама блокада его избавила и перевела в позицию «сообщающегося» — с чем? С той стороной. С изнанкой. Назовите это, как хотите. Чем ближе к реалиям блокады, тем ближе его стихи к логике и скорости сновидения — что вполне наглядно демонстрируется хотя бы уже приведенным стихотворением про кошащее жаркое — в сущности, здесь мы в атмосфере Татьяниного сна из «Евгения Онегина».

#### 4.

Гор использует элементы языка Хармса и Введенского, иногда Заболоцкого, в отчаяннейших пассажах («Не ешьте мне ногу, / Оставьте язык, / Молиться я богу / Ей-богу привык...») — Олейникова, очень часто — «фольклорного» Хлебникова, в нескольких самых важных стихотворениях — Мандельштама (кажется, никогда почему-то — столь любимого им Вагинова), но сохраняет при этом удивительную стилистическую слитность, обеспеченную, пожалуй, прежде всего этой его единой — не рассказывающей, а говорящей, не показывающей, а видящей — «личностью», общей для всех девяносто пяти стихотворений «Блокады». Что же, действительно, что ли, получается, что он использует, что ему *удается использовать* этот язык, эти «приемы», как будто победоносно действуя по никогда не функционировавшей теории А. М. Горького об освоении рабовладельческого, феодального и буржуазного литературного мастерства пролетарскими ребятами и крестьянскими хлопцами, заведомыми носителями заведомо правильного содержания? И что же, вдруг получилось? У Геннадия Самойловича Гора? Нет, конечно.

В некотором смысле не Гор освоил «этот язык», а этот язык, оставшийся без носителей, воспользовался исключительными обстоятельствами и «освоил» Гора. В некотором смысле — только мы не знаем, в каком и до какой степени переносном — через задыхавшегося от голода и страха, осле-

пленного ослепительным туманом блокады Гора заговорили в этом «параллельном мире» голоса, оставшиеся без хозяев: и Даниила Хармса, умершего в тюремной больнице, и погибшего при отконвоировании из Харькова Александра Введенского, и, может быть, пропавшего неизвестно как, но известно где — в заблокированном Ленинграде — Алика Ривина с его вавилонским смешением всех на свете языков и поэтик, и, чем черт не шутит, даже Мандельштама, вернувшегося — бездомным голосом — домой, в Ленинград, в Петербург. Но горовский блокадный мир остался при этом совершенно индивидуальным миром Геннадия Гора, ограниченным его личной биографией, выскакивающей то «заболоцкими» стихами о ненецком художнике Панкове, то «дедушкой с ногой вороны», то «бабушкой с лицом Адама», а то и его личными литературными и художественными мифами (Сервантес, Тициан, да Винчи, ничего экзотического), но в первую очередь — очевидно личным, очевидно ограниченным кругом персонажей, представляющим как бы семью: мама, папа, тесть, теща, жена, сестра, «красавица Ревекка» со съеденной ногой... Да, и еще немец, тоже своего рода член семьи:

Я немца увидел в глаза,  
Фашиста с усами и носом,  
Он сидел на реке  
С котлетой в руке,  
С папиросой в губах,  
С зубочисткой в зубах...  
<...>  
То птица сидела с человеческим лицом,  
Птица ночная в военной шинели  
И со свастикой на рукавах.  
Взмах и она улетела.

1942

Никакого вселенского цирка, никаких аллюзий на «Фауста» Гете — локализованный, обозримый угол зрения реального человека в нереальных обстоятельствах. Или наоборот — нереального в реальных: Гор дает «двойное обособление» каждому образному элементу — и обратное (в обратной модернистской проекции), и прямое (наивное, зеркальное), причем они друг друга ни в коей мере не отменяют. Характерный пример — цитировавшееся уже стихотворение «Не ешьте мне ногу...» («...Не ешьте мне руку, / Оставьте бедро,

/ И вместе с наукой / Не бросьте в ведро. <...> Вы, немцы не люди, / Ваш Гитлер — творог. / Пред вами на блюде / Протухший пирог...»), которое было бы чисто олейниковским сарказмом, если бы не позволяло прямого прочтения, никакого олейниковского сарказма при этом не отменяющего.

Впрочем, это касается и всех практически текстов «Блокады», связанных с мотивом людоедства (а их чрезвычайно много) — все они работают удвоенно, по обеим сторонам от границы между параллельными мирами, между обычной у всех много раз названных поэтов возгонкой в метафорически-ужасное и возвращением этого ужасного в буквальную, неметафорическую реальность. Переходя эту границу, они встречают себя же. Уже одна эта небывалая процедура гарантирует «блокадным» стихам Геннадия Гора бессмертие.

## 5

Когда-то я написал в статье об Александре Ривине, ленинградском «проклятом поэте» 1930-х годов:

«Таинственность Ривина — в тех его нескольких, навсегда его переживших стихотворениях, кусках и строчках, которые позволяют говорить о нем как об единственном поэтическом лице, заполняющем собой в ленинградской (а значит, и вообще в русской) поэзии „зияние двух поколений“ между сравнительно многочисленными последними детьми „серебряного века“ и немногими первыми „очнувшимися“ конца пятидесятых годов. На его, видит Бог, не самых могучих плечах как бы коромысло, или лучше, он сам как бы неравноплечее коромысло между двумя разнотяжелыми временами <...>. Он всегда предполагался, подозревался в разных не выдержавших испытания кандидатах — его не могло не быть, иначе бы ведра рухнули, и старая русская поэзия вылилась бы, а новая — не налилась».<sup>17</sup>

Статья так и называлась — «Заполненное зияние». Теперь, после издания «Блокады» Геннадия Гора, что само по себе — это для меня несомненно! — является одним из самых значительных событий в русской литературе 2000-х, зияние это заполняется совершенно по-другому — немогучему плечу Ривина пришла помощь с самой неожиданной стороны. В русскую поэзию одновременно вошло несколько десятков стихотворений самого высокого уровня. В русскую поэзию

вошла «Блокада» и как единый поэтический текст, вольно или

17 Юрьев О. Заполненное зияние. Новая Камера хранения. Временник стихотворного отдела «Камеры хранения» за 2002–2004 г., СПб, 2004

невольно сложенный. Как великая книга. Часто ли происходят такие чудеса?

Конечно же, Гор не был никаким «последним обэриутом». Он был, невзирая на минимальную разницу в возрасте с Хармсом и Введенским, именно что первым «не-обэриутом», первым «новым», «советским» («советским» не по происхождению, не по кругу, не по возрасту, а по внутреннему миру, по культурной антропологии) человеком,<sup>18</sup> смогшим показать, что *продление* возможно, что при некоторой таинственной комбинации личных и внеличных обстоятельств литература «ленинградского модерна» — проще говоря, русская поэтическая культура вне ее советских проекций на плоскость — может быть продлена. Что на основе (в данном случае) языковой парадигмы Хармса и Введенского могут быть органически объединены в той или иной консистенции основные диалекты русского высокого модерна, даже, казалось бы, полностью несовместимые. Что именно этот гипотетический, а теперь воплощенный перед нашими изумленными глазами язык и являлся бы магистральным языком развития русской поэзии XX века, а не сами знаете что, если бы не — сами знаете что. Что он был бы способен полноценно функционировать в самых индивидуальных и — в условиях русской истории особенно важно! — чуждых культурно-антропологически приложениях и применениях — как в XIX веке на это оказался способен язык Пушкина.

И, может быть, самое главное: что и мы с вами, дичок советский с лишь очень условно, да едва ли и вообще привитой «классической розой», можем — а, значит, должны когда-нибудь — заговорить на этом языке.

Что ничего не кончилось с концом людей, дышавших *тем воздухом*.

Другое дело, что доказательство всего этого Геннадий Самойлович спрятал глубоко в стол, и когда в начале 1960-х

годов чудо стало медленно происходить — с некоторыми ленинградскими юношами (не только с одним — со многими, собственно, с *очень многими!*), никто еще не знал, что оно уже произошло. Геннадий Гор — не «по-

**16** Ривин, в его безумии, тоже был, конечно, «советским человеком», то есть порождением уже новой, намешанной из обрывков всего и вся раннесоветской цивилизации, о чем в моей статье тоже речь, но, по сравнению, теперь возможному, с Гором, — каким-то уж очень «нерегулярным», обочинным, ничего и никого, кроме себя в проклятости своей не представляющим. Такие «безумцы и поэты» во всех обществах примерно одинаковы. Гор был точно такой, как мы.

следний обэриут», а первый большой поэт «ленинградского неомодерна», осуществившегося (в основном иначе, по иным схемам, на основе других «грунтовок») в 1960—80 годах, но начавшегося, оказывается,— в сороковых, под ослепительным небом блокады.

### **Поэт на Лиговке**

Ходит в городе беда,  
Ходят люди вбок,  
В ожидании суда  
Бредит городок.

А поэту от суда  
Избавленья нет —  
И ведет его беда  
Лиговкой сует.

А за Лиговкой сует —  
Лиговка тягот,  
И бредет по ней поэт  
В поисках красот.

А за Лиговкой сует,  
Лиговкой скорбей  
Пробирается поэт  
В поисках людей.

Он растекся от сует,  
От скорбей продрог,  
Протоптав свой краткий срок  
В поисках дорог.

Но на миг из тьмы дорог  
В самый черный час  
На него наводит Бог  
Треугольный глаз.



## Неприятные стихи, или о мистере Хайде профессора Максимова

### I.

В «Путешествии в Стамбул» Бродского есть странное место: «Сегодня под утро в стамбульской «Пера Палас» мне тоже привиделось нечто — вполне монструозное. То было помещение где-то на филологическом факультете Ленинградского университета, и я спускался по ступенькам с кем-то, кто казался мне Д. Е. Максимовым, но внешне походил более на Ли Марвина. Не помню, о чем шел разговор — но и не в нем было дело. Меня привлекла бешеная активность где-то в темно-буром углу лестничной площадки: я различил трех кошек, дравшихся с огромной — превосходившей их размеры — крысой».

Сон и сон, мало ли что кому снится, но все же он был зачем-то записан и включен в знаменитое эссе, а потому стал литературным фактом, нуждающимся в понимании.

В позднесоветской России были люди, взявшие на себя функции посредников между (широко понимаемым) Серебряным Веком, высоким модернизмом, а через него и всей «мировой культурой», с одной стороны, и жадным до нее, до этой культуры симпатичным молодым варварством — с другой. Как правило, не «писатели» по официальному роду занятий (полноценный писательский статус почти автоматически, за редчайшими исключениями, означал ту или иную степень органического перерождения), а переводчики или литературоведы. Практически всегда — люди из последних поколений (очень широко понимаемого) Серебряного Века, то есть, если на то пошло, не до- и не вне-, а раннесоветские, люди не десятых, а двадцатых, сверстники не акмеистов и футуристов (не говоря уж о символистах), а конструктивистов и обэриутов. Взявшиеся транслировать в будущее, однако, опыт и ценности не столько своего поколения, сколько предыдущих. Это касалось не только литературы-искусства, но и бытовой эстетики, стиля поведения — особого рода благородной доброжелательной сдержанности, джентльменства родом из 1913, а никак не 1929, к примеру, года. Я не знал Дмитрия Евгеньевича Максимова (один раз видел), но, кажется, он был человеком именно этого склада.

Проблемы возникали, если такого рода человек обладал творческим даром и какими-никакими амбициями в этой области. Речь именно о серьезном даре и серьезных амбициях, а не о ситуации ученого, пишущего между делом стихи; античник и русист Моисей Альтман, ученик Вячеслава Иванова, до начала 1980-х писал сонеты в манере учителя — это очень трогательно, но к истории литературы, в общем, отношения не имеет. Совершенно уникальна и ситуация Арсения Тарковского, чья поэтика представляет собой универсальный «постскрипtum» к большому тексту Серебряного Века и идеально соответствует своей историко-культурной функции.

У других же возникал конфликт между двумя половинами литературной личности: принятой на себя и прирожденной.

## 2.

Итак, вот респектабельнейший профессор Дмитрий Максимов, ведущий семинар по символизму в ЛГУ (для Бродского это двухэтажное здание филфака — недостроенный дворец мальчика-императора, в народе почему-то именуемое «меньшиковскими конюшнями», было окружено ореолом недоступности: он как-то пасся там, дружил со стихопишущими молодыми филологами, один из которых стал его биографом, но сам о статусе студента филфака мог только мечтать: будущий американский профессор жил на родине без аттестата зрелости).

А вот поэт со сменяющимися, как бы снова и снова шифрующим себя именем — Иван Игнатов (отсылка к Ивану Казанскому, обладателю почти такого же псевдонима, перерезавшему себе горло в 1914 году?), Игнатий Карамов. Сначала — скромный подражатель Вагинова, потом — после перерыва в тридцатые годы — проснувшийся в блокаду, и вот с такими стихами — о войне:

Она разводит паучков,  
Они висят над головой,  
Головки виснут над землей.  
И странен очерк синевы  
В сетях паучьей головы...

И — чуть позже, это уже «полночь века» — «К Музе Ивановне»:

...Геральдику в арифметику  
Тот педагог облек.  
Ты учила ответики,  
Повторяла билетки,  
Арифметике поперек,  
Сама себе невдомек.

Он скажет:  
хрю, ква!  
Ты повторишь:  
дважды два — халва,  
Он скажет:  
Кукареку!  
Отвечаешь:  
Бегу, пеку!  
А подымет левую бровь —  
Знаешь:  
не прекословь, кровь...

И еще другое:

...И эта проволока душ —  
Игра в мозгу титанки —  
Пустая смерть, которой туш  
Играют лесбиянки.

И сочлененья и крючки  
(Но этот дом — не мир,  
В котором дух надел очки,  
Но не закончил пир)...

Как мог автор этих стихов любить Брюсова? А он его, может быть, и не любил в глубине души. Занимался тем, чем можно было «из культурного» — и осторожно продвигал «другое». Это делал добрый доктор филологических наук Джекиль. Стихи же писал какой-то злой, юродивый, брезгливый (и брызгливый) мистер Хайд — нет, не преступник, не злодей, но и не уважаемый член общества. Похожий во сне Бродского на Ли Марвина, актера с характерным низким голосом и мрачным лицом (амплуа — вестерновый злодей). Вызывающий в подсознании образ кошек, дерущихся с огромной крысой.

То есть не то чтобы Максимов в жизни так уж «второго себя» и прятал. В молодости показывал стихи Заболоцкому

(тот сдержанно хвалил), Пастернаку (тот ответил вежливо-равнодушно, собственно, иначе и быть не могло: Борис Леонидович был, как тот чукча, писатель, а не читатель, ничем, его собственному поэтическому пути посторонним, всерьез не интересовался, и со своей стороны был прав). Четверть века спустя показал Ахматовой, та ответила одним из своих клише — «самобытно и властно», а потом вдруг прибавила: «А знаете, неприятные стихи».

Вот это был серьезный комплимент. Этого слова — «неприятно» — у Ахматовой удостоился, кажется, только поздний Георгий Иванов.

### 3.

Надо сказать, что этот джекилевско-хайдовский способ существования был даже типичен для поколения (но только для одного).

Джекиль — интеллигент, ровно настолько советский, насколько в его случае надо (не больше! — так, по крайней мере, самому ему кажется), занимающийся любимым делом, интересным, высококультурным, полезным, окруженный молодежью, которой он рассказывает, «как было раньше». Джекиль может быть искусствоведом (случай В.Н. Петрова), поэтом-переводчиком (случай С.В. Петрова), главным художником Казахфильма (случай Зальцмана), писателем-фантастом (случай Гора).

Хайд — тайный автор странных текстов, не соответствующих не только казенному, но и интеллигентскому вкусу, потому что интеллигенция, ровно-настолько-советская-насколько-надо, предпочитает поздних Пастернака и Заболоцкого, Паустовского, Солженицына, Давида Самойлова и проч. Масштабы и амбициозность Хайда могут быть разными, разной может быть и степень его утаенности. Общее одно: в данной культурной ситуации он не для кого и не для чего. И он — пугает.

Эта ситуация принципиально отлична от того, что было раньше и позже. Обэриуты, скажем, или участники независимого культурного движения 1960–80-х либо не вкладывали в свой официальный труд ни грана души, либо (что случалось гораздо реже, но все же случалось) их официально печатающиеся тексты очень условно отделялись от непечатаемых. При внешнем тождестве ситуаций, Введенский — это первый случай, а Хармс — второй (печатный «детский Хармс»

отделен от непечатного «взрослого» жанром, но стилистика одна и — в данном случае это главное! — творческая личность одна).<sup>1</sup>

А Максимов, если бы его спросили, какое занятие для него главное, уж конечно ответил бы, что наука, и совершенно не покривил бы душой. Впрочем, и Зальцман, скорее всего, не пожертвовал бы своими реалистическими, с легкими следами филоновской школы картинами ради «Щенков» и стихов. И даже Сергей Петров не отказался бы от Бельмана и Рильке — при всем своем очевидном лично-творческом честолюбии. Относительная равноценность, или, скажем скромнее, сопоставимость двух сторон личности при их очевидном расхождении — вот о чем речь.

#### 4.

Но вот в этом стихотворении — именно в нем! — происходит удивительная вещь.

Два лица, Джекиль и Хайд, сходятся и взаимно упраздняются. Исчезает все принужденное, что было в первом. Исчезает все темное, нервное, подпольное, что было во втором. Человек и поэт оказывается таким, каким должен был стать, каким был задуман, смелым и высоко-простодушным. Перед последним днем своей жизни. Перед последним днем мира. Перед треугольным глазом Бога.

Стихотворение существует в двух вариантах. Этот печатается по машинописи собрания стихотворений Максимова, хранящейся в отделе рукописей РНБ. По ней напечатано стихотворение в альманахе «Незамеченная земля» (1991).

В посмертной книге 1994 первая строфа выглядит так:

Искривленной от стыда  
Улицы намеков...  
В ожидании суда  
Люди ходят вбок.

Словно именно *стыд* заставлял поэта уйти от полнозвучия, от гула.

Какой текст окончательный? Пока вопрос открыт, у нас есть выбор. Выберем гул.

<sup>1</sup> Единственное исключение — Олейников как редактор детских журналов (в этой области у него был и интерес, и амбиции, отдельные от его стихотворчества). Но собственное его детское творчество — халтура самоочевидная.

О чем еще? Ну да — собственно о Лиговке.

Стихотворение написано где-то в 60-е, а в начале 80-х во вторых, третьих дворах Лиговского проспекта, давным-давно уже не бандитского, были пустые, нежилые, без огней дома, иногда — настоящие руины в несколько дворов глубиной. Я тогда думал, что они остались еще с войны — сейчас не знаю, так ли. Я считал эти разрушенные места почти что своим личным достоянием и показывал их тем, кому доверял. Или на кого хотел произвести впечатление.

Зачем я об этом сейчас рассказываю? Какое отношение это имеет к Максиму и его стихотворению? Не знаю. Так. Сентиментальность.

МИХАИЛ ЕРЕМИН (род. 1936)

\* \* \*

Жук, возносимый призрачными волнами,  
Желудки растений на коленях валунов,  
Тундра, не тронутая тропами,  
Возникают по ту сторону крыльца.  
Плавают неживые окуни и караси  
В аквариумных постройках икон.  
Красивый отрок, словно лампу керосиновую  
В ладонях вносит в дом окно.

## Еремин, или Неуклонность

## I.

В 1975 году в Ленинградском политехническом институте состоялась конференция неофициальных литераторов, посвященная пятилетию со дня смерти Леонида Аронсона (1939–1970). В своем докладе В.Б. Кривулин сделал Аронсона как бы «небесным патроном» ленинградской неподцензурной поэзии или даже «будущей поэзии» вообще:

«...мне кажется, что то, что писал Аронзон, гораздо продуктивнее, гораздо ближе развитию будущей поэзии, нежели, допустим, то, что делал Бродский. Вот две позиции, совершенно явных: Бродский, который говорит все — мощно, талантливо... И Аронзон, который за этим всем, за движением, когда можно сказать все, имеет еще и движение к молчанию».<sup>1</sup>

Речь, конечно, не шла о подражании стихам Аронсона или о любом виде его стилистического воздействия. Большие поэты «неофициальной литературы» (Елена Шварц, Александр Миронов, Сергей Стратановский) были к этому времени уже вполне взрослыми людьми и сложившимися авторами.

«Движение к молчанию» Леонида Аронсона, его прославленный «герметизм», впрочем не означавший принципиальной закрытости текста, а означавший «только» отказ от интонации и интенции *обращения к подразумеваемому читателю*,<sup>2</sup> то есть выход из коммуникативной эстетики,<sup>3</sup> — это был прежде всего *личный пример*, как бы показанная на

1 Выступление Виктора Кривулина на вечере памяти Леонида Аронсона 18 октября 1975 года // Критическая масса, 2006, № 4. Вечер памяти Аронсона проходил в Политехническом институте, но был организован и проведен самостоятельно, без участия «инстанций». В некотором смысле это был инициальный взрыв «параллельной вселенной», созданной неофициальными ленинградскими литераторами.

2 Любопытно, что первая книга Кривулина в России называлась... «Обращение» (Л.: Советский писатель, 1990).

3 Являвшейся постулатом советской литературы (и являющейся постулатом любой литературы, рассчитанной на массовое воздействие).

реальной и всем известной жизни возможность быть большим поэтом вне интонации обращения — доверительного разговора или намеренной суггестии, чем занималась практически вся лирика 1960-х годов от Кушнера до Бродского.

Аронзон говорит с собой, говорит с ангелами и с женой Ритой (то есть тоже с собой), бывает, обращается к Александру Альтшулеру (другу и



ученику), но это скорее в шутку. Интонационно его стих — говорение внутрь.

Иосифу Бродскому подражали (и до сих пор подражают, хотя уже не в такой мере) сотни тысяч непрофессиональных, полупрофессиональных и профессиональных стихотворцев.<sup>4</sup>

Аронзону не подражал никто за исключением Альтшулера и раннего Владимира Эрэля. Может быть, иногда его непосредственное воздействие сказывается в стихах Анри Волохонского. Тем не менее именно Аронзон — «священный источник» свободной поэзии в Ленинграде, отделившейся от государственной кормушки и государственных бубенцов (конечно, не полностью добровольно, а преимущественно по ужесточению в начале 1970-х годов цензурных и издательских условий). Итак, не подражание Аронзону, а его пример. Так что Кривулин был прав.<sup>5</sup>

Но есть еще один поэт, которого он тогда не мог назвать, даже если бы хотел, — живых и присутствующих редко делают «патронами». Да и «герметизм» этого поэта был не эмоциональным герметизмом Аронзона, позволявшим подключение со-чувствованием, со-переживанием, идентификацией с говорящим. Он был (и остается) герметизмом интеллектуальным, основанным на сложных личных отношениях автора со своим сложным и неочевидными ходами ходящим мышлением, а также на постоянном исследовании закономерностей собственного и общего языка. Со-мышление? Со-знание? Это работа еще труднее, чем со-чувствование.

Сегодня мы можем подойти к этому с другого конца и назвать второй, наряду с Аронзоном, источник «будущей поэзии», которая, к несчастью, уже почти вся в прошлом, — нет уже ни Елены Шварц, ни Александра Миронова, ни самого Виктора Кривулина.

Я говорю о Михаиле Федоровиче Еремине, чье исключительное значение открывается нам медленно и постепенно, десятилетиями, но, кажется, этот процесс близок сейчас если не к завершению, то, по крайней мере, к некоторой промежуточной стадии — к стадии прояснения.

## 2.

Михаил Еремин родился в 1936 году на Кавказе, вырос в Ленинграде, живет в Петербурге.

<sup>4</sup> «Профессиональность» — не хула и не хвала, означает только степень самоотнесения с писанием стихов и известный минимум самоотчетливости.

<sup>5</sup> Вообще в его статьях того времени поражают замечательные озарения и проникновения, «взрывы понимания», чуть ли не в одном абзаце с несколько наивной «литературной политикой».

Учился в Ленинградском университете и принадлежал к одной из самых ранних независимых литературных групп Ленинграда, к так называемой «филологической школе» (1957; вместе с Леонидом Виноградовым, Сергеем Кулле, Владимиром Уфляндом, Александром Кондратовым и несколькими другими молодыми поэтами). «Филологической» ее, эту школу, называли просто потому, что большинство ее участников были студентами филфака, но среди них Еремин оказался, пожалуй, единственным «филологическим по сути» поэтом, пристально наблюдающим вращение жерновов родного языка, стирающих значения и смыслы в своего рода звуковую мукú, из которой пекутся пироги новых, уже поэтических смыслов и образов.

Недавно, когда я спросил разрешения включить его стихи в «досье» о ленинградской неофициальной литературе 1960–1970-х годов для немецкого журнала «Schreibheft», Михаил Федорович походя уточнил: «К слову, я скорей пятидесятник, чем 1960–1970-х годов». Да, это, несомненно, так — уже многие писали о принципиальном отличии поколения, вышедшего на литературную дорогу во второй половине 1950-х годов, от бодрых, *обнадеженных* шестидесятников, для которых (для некоторых — до поры до времени) советская культура была *их* культурой, где они и пытались поуютнее обустроиться. Для пятидесятников она была «домом врага» — взять все, что можно было взять без потери себя, — и отойти: таков был подход.

То есть в ситуации «чужого», в которой (неожиданно для себя) оказалось поколение «ленинградских принцев», поколение 1970-х годов, — Еремин был с самого начала и научился справляться с ней собственными силами.

Он переводил стихи (с юности помню несколько его опубликованных в «Иностранной литературе» более чем замечательных переводов из «Пейзажей» Т.С. Элиота), сочинял пьесы (совместно с товарищем по «филологической школе» Леонидом Виноградовым) — пьесы шли, приносили деньги. Но это не заставило его поверить в правоту хозяев тогдашней жизни — с их театрами, журналами и издательствами, домами творчества, поездками за границу и читательскими конференциями.

Первая книга вышла в Америке, в издательстве «Эрмитаж» Игоря Ефимова.<sup>6</sup> Вторая — и первая в России —

в 1991 году в Москве.<sup>7</sup> С 1998 года в петербургском издательстве «Пушкинский фонд» выходят его тоненькие сборники с однотипными названиями: «Стихотворения. Книга №...».<sup>8</sup> Книга № 6 вышла в 2016 году, седьмая появилась в 2017-м.

### 3.

Литература движется не подражаниями и даже не отталкиваниями на текстовом уровне или на уровне поэтики (как думали формалисты) — литература движется примерами судьбы или интегрального образа поэта, как положительными, так и отрицательными. И даже нулевыми — судьба «Анонимуса» в сочетании с корпусом его текстов тоже может оказать свое воздействие. Это такая маленькая теология литературного развития; есть род теологии, видящий смысл религиозной жизни в подражании Христу (Фома Кемпийский) и святым. Подражанием или отталкиванием, но судьба и образ большого поэта изменяет судьбу и образ больших поэтов следующих поколений.

Сегодня очевидно, что Михаил Еремин с его семью тоненькими книжками — фигура основополагающая для всей послевоенной неподцензурной поэзии (которая, особенно в первых поколениях, никогда не была настолько радикальной в *жесте отказа*, как он).

Пример неуклонности, верности тексту. Неуклонность — не неизменность. Поэтика Еремина в рамках выбранного им еще в юности диалектического жанра (где ответ на вопрос или вопрос к ответу чаще всего отсутствуют) изменилась за эти десятилетия несколько раз, и разительно.

Еремин существует не только в изъяснительном, статуирующем, констатирующем (Животные обуваются в снежные следы / Или впадают в логово. / Растения гонимы холодом / В лабиринты корней и луковиц. / Люди уменьшают до размеров обуви / Присущие водоемам лады. / Подо льдом, как под теплым небом, / Фотолут, фотолес, фотолето... — стихотворение 1962 года<sup>9</sup>), но чрезвычайно часто, и особенно часто в последнее время, в вопросительном наклонении, и это очень интересное качество его поэтики — ее грамматический

и риторический стержень или, лучше сказать, самая доступная возможность войти в контакт с этой якобы бесконтактной поэтикой.

7 Еремин М. Ф. Стихотворения. М.: МЕТ, 1991.

8 Еремин М. Ф. Стихотворения. [Книги № 1–7], СПб.: Пушкинский фонд, 1998–2017.

9 Еремин М. Ф. Стихотворения. Кн. № 3. СПб.: Пушкинский фонд, 2005.

Всегда имеет смысл если не попытаться ответить на его вопросы, то хотя бы попробовать понять, о чем он спрашивает. Иногда это понятные вещи, и в самой понятности их едва ли не заключена тончайшая ирония (не отменяющая, конечно, смысла высказывания). Иногда ереминская вопросительность — чисто риторическая или же является, как определил это в частном письме М. Н. Айзенберг, «вежливой (и немного церемонной, этикетной) формой утверждения». А иногда это действительно вопросы, найти ответы на которые мучительно необходимо. Вообще грамматические формы как образное средство — тема для меня остро увлекательная. Чту думает Михаил Федорович Еремин, например, об унижении природы меркантильностью:

Не кормятся ли дрожжи от щедрот  
Опары? Не жирует ли головчатая цвель,  
Пушисто распolzаясь  
По сдобной выпечке?  
Не спорынья ли изъедает золото  
Преджатвенных колосьев,  
Не на корню ли оскверненных златом  
Товарной биржи? —  
2009<sup>10</sup>

это, в конце концов, его личное дело (хотя мотив благородный и древний), но его риторическое *вопрошение у никого* напоминает мне Тютчева. И бесконечно трогает.

Знамениты его цепочки «слов вне употребления», то тесные, то более просторные:

*Urtica*  
Повадки крысы и уклад казармы.  
Костер костром, а то и castrum на костях.  
(Узлу — канат, аглае — колыбель,  
Пустыннику, стод свят, —  
Спасительнейшая из власяниц.)  
Конквистадорам волей ДНК  
(Корабль согласия о вездесущности.)  
Тиртействовать, плодясь на семя да на щи.  
1981<sup>11</sup>

10 Еремин М. Ф. Стихотворения.  
Кн. № 5. СПб.: Пушкинский фонд, 2013.

11 Еремин М. Ф. Стихотворения.  
Кн. № 2. СПб.: Пушкинский фонд, 2002.

Иногда автором овладевает жалость к читателю — реальному читателю, а не подразумеваемому в ткани стиха, — там он не подразумевается. Тогда он дает примечания: «*Костер* — город (*офенск.*). *Стод* — бог (*офенск.*)». Что Тиртей — хромой афинский поэт, посланный во время Второй Мессенской войны на подмогу спартамцам и так воодушевивший их, что они одержали победу, — автор, вероятно, относит к обязательным для образованного человека сведениям. Или, напротив, к не-обязательным для осознания стихотворения.

Подозреваю, что редкие и странные слова у Еремина относятся к скрытой эмоциональной стороне языка как такового. Он использует их как звенящие бутылочки силы, как игру для себя самого на тайном языковом ксилофоне.

Десятилетиями я наблюдаю неостановимый рост кристаллической решетки ереминского поэтического мира — ответ за ответом, вопрос за вопросом, восьмистишие за восьмистишием. Или, лучше сказать, растет сеть, покрывающая мир, в надежде сделать его — весь! — своим уловом. Растет, вяжется крючками вопросительных знаков, сшивается скрепками скобок. В этом непрерывном вязании, постоянном увязывании, подшивании всегда есть усилие, смысл, риск и бесконечная надежда. И грандиозность задачи. Михаил Еремин — один из тех, на чьем ежедневном усилии держится русская поэзия. Не могу сказать, что я всегда с ходу увлекаюсь результатами этого усилия, но я всегда доверяю им, потому что автор меня никогда не обманывал. Если я чего-то не понимаю или не слышу, то исхожу из того, что когда-нибудь пойму или услышу. И это всегда происходит. Недавно, например, я наконец-то услышал и понял ереминские стихи 1960–1970-х годов. И полюбил их. Лет двадцать пять мне на это понадобилось. Сейчас я лучше слышу стихи 1980-х годов и, парадоксальным образом, новейшие, 2010-х годов. Отведет Бог еще толику времени, буду вслушиваться в стихи 1990-х и 2000-х... Поле необъятное. Необходимость сжать его, полоса за полосой, не только моя личная, но и общая, всего русского языка, всей русской поэзии.

#### 4.

Исключительно редко встречаются большие поэты и без прошлого и без будущего (хотя все встречается на свете!). Трудно сказать, из чего возник в конце 1950-х годов феномен Михаила Еремина, сохранившийся, развиваясь и изменяясь в своей

неуклонности, до сего дня. Но какое воздействие этот феномен оказал на «будущую поэзию», мы теперь видим, пусть и задним числом.

Может быть, опыт жизни, или, скажем точнее, опыт судьбы, или, скажем еще точнее, образ судьбы и текста поэта Михаила Еремина (как и образ Аронсона со всем его трагизмом) окажут воздействие и на следующие (за нами) поколения.

Это ничего, что у сегодняшних сравнительно молодых поэтов (да и многих сравнительно немолодых) существует дефицит литературной культуры, понимаемой именно как описанное выше систематическое, взаимосвязанное воздействие одних судеб на другие.

Осколки «писания квадратиком» (выражение Ахматовой) советских времен. Куплеты из англосаксонской эстрады. Случайные переводы случайных, показавшихся «модными» авторов, потребность прислониться к «мировой культуре», приводящая к принятию рыночных продуктов за «современное развитие». Ложные выводы, так сказать, *выводы на бытовом уровне* из классического авангарда и модерна, которые на бытовом уровне не существуют и никогда не существовали, поскольку именно от бытового уровня они, каждый по-своему, и уходили.

Бывают эпохи, когда великое создается почти без всякой гуманитарной культуры, людьми, которых, по крайней мере в начале их пути, и не заподозришь в возможности создания чего-то великого,— взять хоть Державина или, собственно, того же Бродского, которому русскую поэзию «Рейн напел», а о мировой рассказали Андрей Сергеев с Голышевым (просьба не обижаться — гипербола!). Но это исключительные ситуации, связанные с началом, с точкой отсчета культурной эпохи.

Сегодня ситуация не исходная, а (будем надеяться) продолжающаяся или (не будем верить) заканчивающаяся.

И вполне возможно, что залогом ее продолжения, образом ее спасения окажется петербургский поэт Михаил Федорович Еремин.

ВИКТОР СОСНОРА (род. 1936)

\* \* \*

Догорай, моя лучина, догорай!  
Все, что было, все, что сплыло, догоняй.

Да цыганки, да кабак, да балаган,  
только тройки — по кисельным берегам.

Только тройки — суета моя, судьба,  
а на тройках по три ворона сидят.

Кто он, этот караван и улюлюк?  
Эти головы оторваны, старик.  
А в отверстиях, где каркал этот клюв,  
по фонарику зеленому стоит.

По фонарику — зеленая тоска!  
Расскажи мне, диво-девица, рассказ,  
как в синицу превратился таракан,  
улетел на двух драконах за моря...

Да гуляй, моя последняя тоска,

как и вся большая родина моя!

????

## Только тройки, суета моя, судьба...

### I.

Мне достали легкую английскую винтовку, и я стал снайпером, и войну прошел не при штабе, а в окопах, с солдатами. (...) В общем, дошли мы до Франкфурта. Еще я разведчиком ходил, по своей просьбе, на прокорм. Сыновей-то полка было очень много, не только советских, а и венгерских, польских, не знали, что с ними делать.

*Из интервью Виктора Сосноры  
Александру Скидану (2006)*

В юности я несколько раз заходил на ЛИТО Сосноры (во Дворце культуры им. Цурюпы) — еще до его болезни и глухоты.

Соснора был *гонщик* (не в автомобильном смысле, а в тележном). Одна из прогнанных им при мне *телег* была о поэте-слепце Иване Козлове, чьи неопубликованные поэмы и

стихотворения хранятся в архивах под самым страшным грифом секретности и никогда-никогда не будут опубликованы, потому что в противном случае все бы увидели, что Пушкин по сравнению с Иваном Козловым просто ничтожество, и всю историю литературы пришлось бы переписывать наново. А советская власть это решительно запрещает. Я уж не помню, чем Соснора мотивировал такое поведение советской власти — желанием ли сэкономить на учебниках, или тоталитарной природой культа Пушкина (последнее, впрочем, вряд ли — то был год...1980-й, я думаю. Или 1979-й), или обошлось вообще без мотивировок. Но гон этот был своего рода поэзией, так сказать, *вечерним звоном*, чтобы еще раз поклониться Козлову, — поскольку он был бескорыстен: Соснора гнал не для того, чтобы приукрасить себя, он и так был красив и хорош и обожаем большинством присутствующих, но ради самого гона.

К чему я это рассказываю? Думаю, это не требует морали.

Но и без морали очевидно, что обсуждение всего биографического, что когда-либо сообщал о себе Виктор Александрович Соснора — *юный снайпер и т. д.* — не имеет ровно никакого смысла: может, и было оно (в каждом отдельном случае), а может, и нет. Родился он, во всяком случае, в 1936 году в Алушке в семье цирковых артистов. Быть может. Слава богу, жив. Довоенные года рождения держатся за жизнь крепче послевоенных. Поколение 1948 г. р. (три года туда-сюда) все вымерло, кроме Стратановского, — Шварц, Миронов, Кривулин, Охалкин, другие...



В 1959 г. к октябрю в Москву меня вызвал Н. Н. Асеев и пламенно взялся за мои стихи и пробивание их в печать. Полгода дела шли весело. (...) Уже к середине 1960 г. Асеев понял, что одному ему не одолеть номенклатуру. И он составил список, как он решил, «продуманный», кого можно привлечь к этой затее.

*Переписка Виктора Сосноры  
с Лилей Брик*  
(Звезда, № № 1–2, 2012)

Появление Сосноры в 1960-х годах (первая книжка «Январский ливень» в 1962 году, вторая, «Триптих», в 1965-м), было, в сущности, если не ожидаемым, то неудивительным: голод по молодым писателям «из рабочих» был во все время советской власти велик, он отвечал ее идеологическим

представлениям и ожиданиям, и часто ожидаемым образом утолялся — еще один «социально близкий» рифмослов или беллетрист вливался в ряды. А иногда механизм не срабатывал, особенно в 1960-е годы — помимо Сосноры можно вспомнить Владимира Губина<sup>1</sup>:

«...в 1958 году газета „Труд“ объявила конкурс „на лучший рассказ о рабочем классе“. Четыре рассказа Губина из цикла „У нас в механическом цехе“ были единственной публикацией этого конкурса. И его стали печатать, и чуть ли не еженедельно передавать по радио, на корню подбирая рассказы „о механическом цехе“. Типичная редакторская завороченность тем, что у них называется „тематикой“, заставляла поначалу просто не замечать своеобразие авторского языка, по тем временам разительное. Быть может, с характерным для свежее испеченной советской „элиты“ ни на чем не основанным высокомерием... (...) Время шло, а молодой автор не обтесывался, не заглатывался советской литературной машиной, точнее, начинал заглатываться, но начинал это сам понимать — и сопротивляться. „(...) Я не поспевал за аппетитом радио и лепил иногда наспех нечто посредственное, пихая туда на погибель интересные заготовки и наработки. И тогда я сказал себе: „Стоп!“».<sup>2</sup>

**1** Владимир Андреевич Губин (1934–2003) — ленинградский писатель, участник, вместе с Б. Б. Вахтиным, В. Р. Марамзиным и др., литературной группы «Горожане». О нем см. в нашей статье «Писатель как сотоварищ по выживанию: о Владимире Губине» в кн. *Юрьев О. А. Писатель как сотоварищ по выживанию: Статьи, эссе и очерки о литературе и не только*. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014.

**2** *Юрьев О. А. Писатель как сотоварищ по выживанию / Писатель как сотоварищ по выживанию: о Владимире Губине*. С. 137–138.

Вернемся к Сосноре. Итак, с одной стороны молодой рабочий, с другой — как бы «авангардист», ленинградское соответствие Вознесенскому, очередной наследник Маяковского, что было вполне легально и даже желательно. Остатки разгромленного футуризма и лефовства сохраняли в литературной жизни «обновляемого» в 1960-е годы СССР большое личное влияние, а Сосноре помогал не только бывший поэт, лауреат и секретарь Николай Асеев — участие в нем принимала и Лиля Брик, дама, могущественная на международном фронте через свою сестру Эльзу Триоле и, главное, через ее мужа, знатного поэта-коммуниста Арагона.

В результате Соснора получил *нишу* и оказался единственным в Ленинграде официальным «левым поэтом». Советская система книгоиздания работала квотно, едва ли не с учетом демографических данных по обслуживаемой территории — по количеству интеллигенции, рабочего класса, колхозного и совхозного крестьянства. На Ленинград полагалось одно место «левого поэта» — оно и досталось Сосноре. Ввиду особенностей города мест на «интеллигентскую поэзию» (музеи, картины, исторические реминисценции, на прогулки *вдоль Мойки, вдоль Мойки у стриженных лип на виду...*), то есть на *пассе-изм квадратиками*, было значительно больше — Александр Кушнер и пять-шесть «культурных поэтесс» обоего пола. Это не удивляло. Присутствие же Сосноры в печатной литературе казалось странным, даже абсурдным. Но 1960-е годы были особым временем.

Соснора издавал книги с периодичностью, соответствующей его положению нелауреата, неорденоносца, несекретаря, но с учетом некоторой поддержки в Москве, что ленинградское начальство не любило, но уважало, — поддержки, ослабевавшей, конечно, с вымиранием остатков ЛЕФа. Межкнижный интервал был три-четыре года, начиная с первой книги и до конца советской власти. Это, вообще говоря, хороший интервал, проблема была лишь в том, что издательства (ЛО<sup>3</sup> «Советский писатель» и Лениздат, где вышли все Соснорины книжки советского времени) уклонялись по мере сил от новых стихов, несомненно, казавшихся им становящимися все заумнее и затейливее, и норовили перепечатывать уже напечатанные, что давало издательству некоторую защиту — уже отредактировано, уже залито... Что автора, конечно же, огорчало.

3 Ленинградское отделение издательства... Смешно, что возникает потребность объяснять такие вещи. Тридцать лет назад их понимали все.

Кри-  
тик,  
тик-  
тик,  
кри-  
тик,  
тик-  
тик,  
кос-  
ти,  
крес-  
ти  
мой  
стих!

В. А. Соснора. «Дразнилка критику»,  
между 1960 и 1962 гг., из цикла  
«В поисках развлечений»

В литературной биографии Виктора Сосноры это попадание на роль Левого Поэта и под покровительство бывшего ЛЕФа сыграло огромную и не только практическую роль. Он как бы принял на себя карму авангардиста, «нового футуриста», если не со всеми, то со многими вытекающими отсюда последствиями. Среди этих последствий — и несколько байроническая поза Единственного Поэта, с годами усугублявшаяся.

Ко времени, когда я начал интересоваться текущими стихами, то есть ко второй половине семидесятых годов, основной оппозицией в ленинградской официальной поэзии была оппозиция «Кушнер — Соснора». И у того, и у другого были сторонники, у Кушнера, конечно, значительно больше, особенно в писательской среде. Паритет существовал только среди молодых поэтов, посетителей литобъединений. В тягело скучном советском (литературном) быту наблюдение за соперничеством левого и правого поэтов, которые друг друга «не любят», было одним из немногих развлечений.

Но существовали и объективные причины. Помню, один ныне покойный ленинградский писатель (писатель — в смысле «член Союза писателей»), объяснял мне, что находит в стихах Кушнера себя, что он-де думает и чувствует, именно как А. С. Кушнер. Соснора же был далек от широких масс советских писателей, как выразились бы Ильф и Петров. И хотел быть далек.

При этом авангардистом в чистом виде он исходно не был. Довольно безобидное воспроизведение ритмических и графических штампов Маяковского — то, с чего в Советском Союзе всегда начинали юные стихотворцы, имеющие склонность к некоторой версификационной девиации в сторону от «квадратиков».

Не брани меня, Бруно.<sup>4</sup>

Бренен ты.

И проиграл.

Не кругла планета,

но —

пара-

ллело-

грамм!

«Разговор с Джордано Бруно»,  
между 1960 и 1962 гг.,  
из цикла «В поисках развлечений»

и т.д., включая сюда, например, стихотворение «Крокодилы слезы» (*иностранная хроника*), обличающее известную нам сегодня по Пинчону, а Сосноре тогда, вероятно, по журналу «За рубежом» манеру нью-йоркских жителей спускать своих домашних крокодильчиков в канализацию.

Я вовсе не издеваюсь. Среди этого потока встречаются замечательные места, даже целые стихотворения, но главное — ведь практически параллельно писались «Всадники»!

#### 4.

Древле сели девы семо и овамо,  
Эти путы путали, те полки пятили,  
Третьи перетерли твердые оковы,  
Верви низвергни, вражьих пут  
избегни.

*Первое Мерзебургское заклинание,  
заговор на освобождение из плена.  
(Пер. с древнемецкого Б.И. Ярхо)*

С моей точки зрения, самая выдающаяся книга Сосноры — в каких его объемах ни читай, а я читал его во всех объемах — это «Всадники», где в стилизованную древнерусскую, немножко оперную, но милую, вставлены так на-

зываемые «Последние песни Бояна», в сущности, просто стихи, в контексте «Всадников» приобретающие «дополненную реальность» — как бы древнерусскую и как бы даже нечто противуправительственное. Например, Владимир Красное Солнышко изображен сатирически. Это казалось *смело*, но было прикрыто влиятельным уже тогда Д.С. Лихачевым. Величие «Всадников» подчеркивается (или даже доказывается) их видоизменением во времени — от вольной стилизации

к чуть ли не военной сводке из района Северского Донца нашего времени. Это же, впрочем, касается и «Слова

<sup>4</sup> Бруно следует, по всей очевидно-сти, ударять на второй слог.

<sup>5</sup> Стихи В.А. Сосноры здесь и далее цитируются по книге: Соснора В.А. Стихотворения. СПб.: Амфора, 2006, кроме цитат по первой книжной публикации, отмеченных в тексте.

о полку». Но прежде всего, в большинстве своем это замечательные стихи с редкостным интонационным жестом — романтическим, но еще не отвергающим, не отталкивающим читающего полностью (что характерно для позднего «байронического» Сосноры), но вводящим, приглашающим его в теплую ткань текста. Теплота эта создается за счет как бы фольклорной песенности, без которой Соснора сразу строга-ет и сохнет.

«Всадники» вышли в 1969 году, писались с 1959-го по 1966-й. В этот цикл или конгломерат циклов входит одно из самых любимых моих стихотворений всей послевоенной поэзии — «Догорай, моя лучина, догорай...», хоть с цензурной последней строчкой *...как и вся большая родина моя...*, хоть с бесцензурной *...как и вся больная родина моя...*

Вот оно:

Догорай, моя лучина, догорай!  
Все, что было, все, что сплыло, догоняй.

Да цыганки, да кабак, да балаган,  
только тройки —  
по кисельным берегам.

Только тройки — суета моя, судьба,  
а на тройках по три ворона сидят.

Кто он, этот караван и улюлюк?  
Эти головы оторваны, старик.  
А в отверстиях, где каркал этот клюв,  
по фонарику зеленому стоит.

По фонарику — зеленая тоска!  
Расскажи мне, диво-девица, рассказ,  
как в синицу превратился таракан,  
улетел на двух драконах за моря...

Да гуляй, моя последняя тоска,  
как и вся большая<sup>6</sup> родина моя!

между 1959 и 1966 гг., из цикла «Всадники»,  
раздел «Последние песни Бояна»

**6** Или же *больная*, как напечатано в «Стихотворениях» (СПб.: 2006).

Боюсь, что за почти сорок лет сосуществования с этим стихотворением я так и не смог решить, что мне нравится больше — *больная* или *большая*. Интересно, что в (хорошей) песенке Александра Мирзаяна эта коллизия (большая или больная?) вообще снимается с помощью изъятия двух последних строк — для гитарной песни, тем более написанной в 1971 году, она и в самом деле культурно-антропологически сложновата.

Звучащий здесь гитарный надрыв — не бардовский, а цыганский, троечный, аполлоно-григорьевский, что для поэзии двадцатого века уже довольно редкое явление, если отвлечься от еще экспериментальных цыганских стихов Ильи Сельвинского и уже не экспериментальных «Синих гусар» Сосноринского и уже не экспериментальных «Синих гусар» Сосноринского покровителя Асеева (ну... в какой-то мере... — скажем, по мелодике и по резкой образности, так-то это стихотворение относится к советскому «декабристскому тексту» с его нелепым обожествлением гвардейского мятежа). Характерно вытекание стихового потока из полуфольклорной песни Варламова и Стромилова «То не ветер ветку клонит...», заканчивающейся, как известно, словами «догорай, гори, моя лучина, догорю с тобой и я».

«Я» в этом стихотворении Сосноры именно песенное, романсное, то есть в значительной степени условное. «Всадники» предъявляют, вообще говоря, широкий диапазон «лирических я» — от отсутствующего в стихах чисто повествовательных, балладных (эпоса в чистом виде, если не считать вольного переложения «Слова о полку Игореве», здесь никакого нет), как в «За Изюмским бугром» («За Изюмским бугром побурела трава, / был закат не багров, а багрово-красав...»), до заметно теряющего литературную условность и приобретающего качество личного обращения: «Подари мне еще десять лет, / десять лет, да в степи, да в седле.// Подари мне еще десять книг / да перо...» в стихотворении, которое так и называется: «Обращение». «Я» *нашего* стихотворения находится где-то посередине, обеспечивая и объективность образа, и субъективность выражения.

Дальнейшее движение Сосноры — очень медленное и с отступлениями — можно назвать движением к почти полному изживанию этого среднего «лирического я» — к романтической субъективности или романтической объективности. Одновременно меняется и фоническая структура строки, явственно состоящей теперь (в основном) из парных алли-

терирующих конструкций (как в древнегерманской, особенно древнеанглийской поэзии) вместо прежнего непредсказуемого звучания. Существуют различные воззрения на причины этого движения Виктора Сосноры. Один из его соперников молодости публично заметил в 1980-х годах, что с Соснорой произошло самое страшное, что может произойти с поэтом — он оглох. Имелось в виду, конечно, что, поскольку он не слышит своих стихов, ему нужны механические опоры для строки, хотя бы упомянутые фонические двойчатки. Е. А. Шварц, неодобрительно рассказывавшая об этом выступлении, заметила со свойственным ей неожиданным юмором, что выступавший и сам стал глуховат, все время переспрашивает.

Следует, вероятно, заметить, что эти аллитерирующие конструкции можно было наблюдать у Сосноры еще до его болезни, например в авторском сборнике «Верховный час», с машинописью которого, помню, носились члены его упомянутого ЛИТО: «Ходит Художник в хитоне, плачет в палитру (падлю, пилатствует!), жрет человечьих червей (врет — вермишель!)».<sup>7</sup>

Как бы то ни было, на этом своем пути Виктор Соснора сочинил немалое количество замечательных стихов и замечательных «телег». Сосноры — много, и в смысле поэтического материала и как личности! Много и в высшей степени разнообразно! Любить его можно по выбору за то-то или то-то или за все вместе. Я его люблю за (многие и разнообразные) отдельные стихотворения, об одном из которых и попытался написать.

7 «Новая книга — ваянье и гибель меня...» / авторский машинописный сборник «Верховный час» (1979).

## В Павловском парке

А. А. Ахматовой

В Павловском парке снова лежит зима,  
и опускается занавес синема.  
Кончен сеанс, и пора по домам, домам,  
кто-то оплывший снежок разломил пополам.  
Снова из Царского поезд застрял в снегах,  
падает ласково нежный вечерний прах,  
и в карамельном огне снова скользит каток,  
снова торгует водой ледяной лоток.  
Сколько не видел я этого?  
Двадцать, пятнадцать лет,  
думал — ушло, прошло,  
но отыскался след.  
Вот на платформе под грохот товарняка  
жду электричку последнюю — будет наверняка.  
Вон у ограды с первой стою женой,  
все остальные рядом стоят со мной.  
Ты, мой губастый, славянскую хмуришь бровь,  
смотришь с опаской на будущую любовь —  
как хороша она в вязаном шлеме своем, —  
будет вам время, останетесь вы вдвоем.  
Ты, моя пигалица, щебечущая кое-как,  
вечный в словах пустяк, а в голове сквозняк.  
Что ты там видишь за павловской пеленой —  
будни и праздники, понедельничный выходной?  
Ты, настороженный, рыжий, узлом завязавший шарф, —  
что бы там ни было — ты справедлив и прав!  
Смотрит в затылок твой пристально Аполлон,  
ты уже вытянул свой золотой талон.  
Ты, мой брюнетик, растерзанный ангелок,  
что же? Приветик. Но истинный путь далек.  
Через столицы к окраинному шоссе.  
Надо проститься. А ну, подходите все!  
Глянем на Павла, что палкой грозит, курнос.  
Что-то пропало, но что-нибудь и нашлось!  
Слезы, угрозы, разграбленные сердца,  
прозы помарки и зимних цветов пыльца.  
Чашечка кофе и международный билет —



мы не увидимся, о, не надейтесь, нет!  
Ты, моя бедная, в новом пальто чудном –  
что же мне делать? Упасть на снега ничком?  
В этом сугробе завывать, закричать, запеть?  
Не остановитесь. Все уже будет впредь.  
Падают хлопья на твой смоляной завиток –  
я-то все вижу, хоть я негодай, игрок.  
Кости смешаю, сожму ледяной стакан,  
брошу, узнаю, что я проиграл, болван,  
взор твой полночный и родинку на плече –  
я не нарочно, а так, второпях, вообще.  
В Павловском парке толпится девятка муз,  
слезы глотает твой первый, неверный муж.  
В Павловском парке вечно лежит зима,  
падает занавес, кончено синема.  
Вот я вбегаю в последний пустой вагон,  
лишь милицейский поблескивает погон.  
Сядь со мной рядом, бери, закури, дружок, –  
над Ленинградом кто-то пожар зажег, –  
тусклого пламени — время сжигает все,  
только на знамени Бог сохраняет все.

## Поэт воспоминания

### I.

Рейн, кажется, как родился, так и заговорил стихами.

Точнее, следует полагать, закричал, заголосил, захрипел — оказалось, это стихи. Ни базовая интонация, ни средняя густота звука, ни две-три опорные гласные этого уже с лишком восьмидесятилетнего голошения никак или почти никак не изменились, что, вероятно, связано с рейновской звериной органичностью — органичностью, о которой слышаны, кажется, все в литературном мире. С его абсолютной нерелективностью. С его, в известном смысле, неизменностью, неменяемостью, «самому-себе-равностью».

Таков миф о Рейне.

Пожалуй, во всей предыдущей поэзии его в этом смысле можно сравнить разве что с Багрицким, астматически рычащим из своего освещенного зеленым аквариумным светом угла (кстати, и у Рейна-ребенка была бронхиальная астма, она часто бывает у детей в Петербурге, — с возрастом, по большей части, проходит; у одессита Багрицкого не прошла<sup>1</sup>), а еще скорее, — с какими-то непервостепенными деревенскими поэтами — не с Кольцовым и Клюевым, а со Спиридоном Дрожжиным (любимым поэтом Рильке) или Суриковым.

Рейн — городской деревенский поэт.

Повторяю, — только в этом смысле. Не по качеству стихов, а по их нерелективности, равенству самим себе. Но, конечно, эта нерелективность — его сознательный выбор, очень хорошо оторефлектированный. Это его сознательно выбранный — на основе, само собой ясно, природной склонности — образ, это его роль, его маска. Мы еще убедимся в степени рейновской самоотчетливости, в том, насколько он себя понимает, насколько маска не срослась с лицом.

**1** И есть ведь еще Афанасий Фет, третий великий поэт-астматик «из евреев». Задыхающиеся стихи Фета полны восхищения миром, буквально взрываются, разрываются им. Что-то есть в Рейне и фетовское, задыхающееся от счастья и горечи, хотя упаси меня бог объяснять все астмой (или еврейским происхождением) — это просто наблюдение. Мне оно кажется интересным.

Вне зависимости от «понимает — не понимает» долгие десятилетия мы наблюдаем этот неостановимый поток самовысказывания, лишь изредка прерываемый объективированным перехле-

стом чувства через обычную, стандартную для автора планку, — и тогда рождаются шедевры, такие, как «В Павловском парке». Вроде как Рейн не меняется с годами... Или все же меняется?

2.

Бродский, напротив, менялся сильно. В ранней юности был ужасен, настоящий «графоман из ремеслухи», бегавший по чтениям молодых поэтов конца 1950-х годов и «с места» при- стававший к выступающим с общественно-политическими претензиями, по сути дела не слишком отличавшимися от несколько более поздних претензий Якова Михайловича Лернера, отставника и ложного орденосца,<sup>2</sup> ко всяческому *окололитературным трутням*. Потом он вытащил себя «за рыжее из ржавого», как я когда-то сказал и не отказываюсь,<sup>3</sup> не без участия того же Рейна, «напевшего»<sup>4</sup> ему всю советскую и не входящую в школьную программу «досоветскую» поэзию, и после нескольких десятилетий величия просто-на- просто потерял интерес к русскому (да, собственно, и ко вся- кому другому) стиху — баловался иногда стишками (чисто формальным образом, вроде как для тренировки, чтоб со- всем не разучиться), что статистически порождало, конечно же, некоторые подьемы. Ему, с его точки зрения, не с кем было соревноваться, он всех в поэзии на русском языке побе- дил (что, собственно, даже и высказывал изредка — никому, дескать, из молодых не завидую и т. д.; для соревновательного человека 60-х годов, каким был Бродский, сочинение без со- реования с современниками, было недостаточно зажига- тельным занятием).

2 «Чуть ниже среднего роста, слегка полноватый, с гладко зализанной тём- новолосой головой... Всегда в одном и том же недешёвом костюме, в светлой сорочке со скромным галстуком.

Я познакомился с ним в 1953 году, ко- гда поступил в Ленинградский техно- логический институт. В этом инсти- тUTE у него была немалая должность освобождённого секретаря профкома. На втором курсе я стал старостой поэ- тического кружка института. Ему на- чальство института поручило кури- ровать этот кружок.

Изредка мне приходилось встречать- ся и говорить с ним. Его звали Яков Михайлович Лернер. На пиджаке его всегда красовалось несколько орден- ских колодок. Он охотно рассказывал

о своих военных подвигах. Как он прокладывал Дорогу жизни по Ла- дожскому озеру во время блокады, как вылавливал немецких диверсан- тов, как к его советам прибегали мар- шалы Жуков, Говоров, Рокоссовский. Говорилось всё это буднично, без на- жима. Дескать, это все было, было... Маршалы и генералы могут подтвер- дить» (Рейн Е.Б. Тот самый Лернер // Литературная газета. 2011.29.06).

3 Юрьев О.А. Иосиф Бродский: Ум // Он же. Заполненные зияния. Книга о русской поэзии. М.: Новое литератур- ное обозрение, 2013. С. 81.

4 Напомню старинный анекдот: «— Вот все говорят Карузо, Карузо... а мне он не нравится!..— А ты его, что, слушал? — А мне Рабинович напел!»

Соревнование с англосаксами-современниками, которые ему с судорожным усилием лояльности *нравились*, было по сути также невозможно. Даже великий Оден, с которым как бы и не посоревнуешься, был к моменту знакомства совсем не тот «великий Оден», что когда-то был действительно велик (*«O where are you going?» said reader to rider...*). А соревноваться с Коперником люди 60-х годов не умели и не хотели. Как и люди 20-х.

Возьмемся лучше к Рейну, боровшемуся, в отличие от Бродского, не за место в идеальной первой шеренге, а за реальное место в советской, реальной, нисколько не «неофициальной», а именно что самой что ни на есть «официальной» литературе — за книгу, пролежавшую в издательстве «Советский писатель» семнадцать годков, за членство в Союзе этих самых советских писателей, за путевку в Пицунду в сезон, за-за-за... — ну, и победившему, конечно... но уже кого? И уже когда?

Ах, ну если его это веселило и наполняло — евтушенки все эти, межировы и прочие юрии кузнецовы, какие уж у них там были «соперники», — ну так и слава богу! Чем бы дитя ни тешилось. Не сомневаюсь, что он с удовольствием провел эти шестидесятые, семидесятые, восьмидесятые годы — много ездил, много пировал, много любил...

### 3.

Как и положено «деревенскому поэту», у Рейна была своя собственная *малая родина*, каковую он пел и поет, — наш маленький Петербург-городок с его в первую голову великими русскими реками — великой русской рекой Фонтанкой, великой русской рекой Мойкой, разными каналами, ну да и *державной Невой*, конечно. Но в процессе экстенсивного расширения (вот еще одно: Рейн — поэт экстенсивно расширяющийся, вбирающий в себе все новые предметы описания, и чаще всего это географические точки) малой родиной ему стала вся бывшая большая страна — от Курил до корчмы на литовской границе и таллинского порта. Сейчас, вероятно, весь мир...

И тут у нас первый случай намекнуть на степень самоотчетливости Рейна. Вот цитата из длиннейшей баллады «Вадим» 1968 года. Друг юности, «Садовников Вадим», четыре года отсутствовавший, приходит с коньяком и находит рассказчика при смерти. Среди многих речей Вадима есть и такие:

... Я государство пересек — вот так — наискосок,  
Я видел Мурманск и Ташкент, и западный песок,  
Тверской бульвар, и Краснодар, и твой Владивосток,  
В котором ты когда-то был, но этим пренебрег.

О если б понял ты тогда: чужие города,  
Как безответная вода, уходят без следа.  
Да, география — сорняк, совсем как лебеда,  
Через нее глядеть нельзя — паршивая слюда.

И мы видим, что поэт постоянно думает о себе, о своих свойствах — и о человеческих, и о литературных, — почти с испугом видим, поскольку, признаться, не ожидали. Но это *самонаблюдение*, конечно, не означает *самоуправления*. Настоящий поэт руководим лишь своим гением — гением в античном смысле слова, неким покровительствующим духом-существом, и должен *ему* подчиняться — но не себе! Как бы ни оценивал Рейн в 1968 году свою страсть к географии, она навсегда останется страстью, конституирующей его поэтику.

#### 4.

Есть поэты, о которых бессмысленно говорить как о людях — достаточно стихов, а все остальное -- «личность и неприличность» и заработок для авторов жезээловских поделок. О стихах Рейна *нельзя* говорить, не говоря о самом Рейне, — но о Рейне самом говорить *нельзя*, потому что разговор о Рейне-человеке немедленно превращается не в сплетню даже, но в *басню*.

Поэтому и о стихах Рейна говорить (почти) невозможно.

Басенный Рейн, существо свирепой витальности, неутомимо вбрасывающее в себя шашлык, коньяк, женщин, стихи, а главное, воспоминания — о виденном, слышанном, съеденном, выпитом, о женщинах и местностях — и выбрасывающее байки и стихи.<sup>5</sup> Вспоминающий поэт — прежде всего «бо-

гатый» поэт, у него всегда есть материал. Много материала, срабатывающего на включение голоса. Много голоса. И он понаделал себе из этого голоса много-премного штанов!

5 «...Я хорошо помню довоенные и послевоенные годы, день нападения Гитлера на СССР и все дальнейшее, буквально час за часом, вкус, цвет и запахи всех сменяющихся периодов моего, так сказать округленно, поэтического семидесятилетия»  
(Рейн Е.Б. Речь на вручении премии «Поэт» 24 мая 2012 года, цит. по: <http://books.vremya.ru/main/2226-ech-evgeniya-eyna-na-vruchenii-premii-poet-24-maya-2012-goda.html>)

Здесь был канал. Последний раз я видел  
Лет шесть назад...

«Памяти Витебского канала в Ленинграде»

В том году шестидесятом вез меня нечистый поезд  
Через глину и долину, через Волгу и Урал...

«Карантин»

За улицу Герцена я жил и не платил,  
В Москве в холодном августе, в трех комнатах один...

«На мотив Полонского»

Это почти на расхлоп — подавляющее большинство стихов Рейна возникает *усилием воспоминания*, соответственно оформляясь в грамматическом прошедшем времени.

Но и это он сам о себе знает, вот еще один — и блистательный — пример самоотчетливости Рейна — речь на присуждении ему электрической премии (она еще электрическая или уже нанометрическая?) — один из прекраснейших и редчайших в русской поэзии образцов понимания себя как поэта, а заодно и понимания русской поэзии как таковой (следовало бы в школах изучать эту короткую речь, чтобы школьники знали, что вся русская поэзия первой половины XX века — это символизм, как бы она ни называлась. От Бунина до Хармса символизм):

«Поэтому я думаю, что именно память была и материально, и душевно тем, из чего и возникали мои сочинения. Может быть, повышенная чувствительность к внешней коре мира, прекрасной — я ведь вырастал в Ленинграде-Петербурге — и одновременно безобразной, даже мучительной, и была поводом для попытки что-то понять, запечатлеть, изобразить то, что я интуитивно чувствовал, словами, которые я пытался сделать как можно отчетливее и звучнее».<sup>6</sup>

Вот — еще раз! — вот какие вещи о себе и о мире знает этот Рейн!

Стихи такого поэта, стихи на усилении воспоминания, должны по логике вещей как бы ослабевать, гаснуть по мере того, как это усилие произведено и воспоминание перенесено в разряд «отработанной жизни». Соответственно, должен внутренне удаляться от предмета их автор, хотя бы менять (в общем случае, удлинять, расширять) перспективу. Потому что с его удалением от воспоминаний исчезают или хотя бы

заплывают, затуманиваются *его места*, места его воспоминаний, — засыпанные каналы у Витебского вокзала, холерные азиатские города, коммуналки коридорной системы, давние любовные случаи — все, что он помнил, описал, а теперь если не забыл, то, должно быть, потерял к ним живое подключение... Использовал и пошел дальше.

Может быть, не случайно, что Рейн почти никогда не датирует свои стихи (а может, и случайно, по советско-издательскому произволу — *чай, не классик!*), — но они действительно происходят не тогда, когда были закончены сочинением, а в момент неопределенного или временами очень даже определенного повествовательно-поэтического прошлого.

Зависимость Рейна от объективной метафизической заряженности предмета довольно высока — то есть описание описанием, история историей, они могут быть по-рейновски блистательными, но *предметы* — место действия, его обитатели, рассказываемые события, их влияние на рассказчика-автора — имеют собственную тяжесть, от которой в конечном итоге зависит общий вес стихотворения. И чем дальше автор от своего текста, тем больше этот текст связан с метафизическими свойствами предмета. То, что зависело лишь от блистательного голоса автора, — потускнело (хотя для верного читателя — для меня! — и осталось сентиментально любимым), а то, что срослось с существующим, невыдуманном образом реальности — крупнеет и разгорается все более ясным светом.

## 5.

Похожим стихотворцем был в этом смысле, например, Аполлон Григорьев (люблю его и за то, что родился с ним в один день!) — подавляющая часть его стихов также требовала его присутствия, хотя бы басенного знания о нем, — и не только для читателя/слушателя, но в первую голову для него самого, он *сам* должен был быть рядом со своим стихотворением, чтобы это стихотворение жило. А когда отошел далеко — осталось две песенки. У Рейна, может, таких «песенок» намного больше — пять, десять, пятьдесят — не знаю, не считал, не *взвешивал*, как *тайный недруг*. Какой же я Евгению Борисовичу недруг, я его люблю. Но «В Павловском парке» среди этих пяти, десяти, пятидесяти для меня на первом месте, мне кажется, эти стихи будут всегда.

Как известно, в некоторых местах, особенно в дальних

углах определенных аллей и в среднем течении Славянки, Павловский парк переходит непосредственно в тот свет. У одной рогатой березы, между этих двух кленов или вон за той беседочкой туда можно войти. А лежащий на всем этом вечеряющий снег все еще усиливает, укрупняет, превращает личную мифологию известного «сиротства» и «женообмена» в мифологию зимы вообще. Петербургской зимы.

Войти — и выйти. И написать.

6.

Что делает «В Павловском парке» особым, выходящим из ряда вон стихотворением? Да то же, в принципе, что делает особым, выходящим из ряда вон стихотворением «Цыганскую венгерку» или «Две гитары» Аполлона Григорьева: мистический воздух, элегический пар, окружающий семиструнную гитару, цыганский хор, звон колец, излом рук принимают в себя, забирают к себе стихотворение (что вообще-то случается очень редко) — оно теряет свою стилизационную природу и некоторую присущую стихам Григорьева постпушкинскую блеклость. Примерно то же можно сказать и о стихотворении «В Павловском парке» — сам Павловский парк, место, настолько метафизически заряженное, насколько Рейн, певец жизни в ее видимых, *бывших* проявлениях, метафизически нейтрален. Метафизическое поле Павловского парка втянуло в себя рейновское стихотворение и претворило его. И в том числе дало Рейну, поэту — и певцу — прошедшего времени, не только метафизическое, но и грамматическое *настоящее*. Прошлое разворачивается в Павловском парке *сейчас*, в момент говорения, — а главное, в момент чтения или слушания. «Сиротская» мифология и прочие неприятности теряют себя как предмет, как смысл стихотворения (хотя, несомненно, являются его инициальным толчком). Самый субъективный поэт послевоенного времени вдруг достигает объектности, отдельной от себя, меньше связанной с «басенной» мифологией собственной (и ближней к себе) жизни, а больше с общенациональной культурной мифологией: ведь «*Deus conservat omnia*» — это девиз не только Шереметевых, трагически украшавший Фонтанный Дом, где в свое время жила Ахматова, и юмористически — писательскую столовую в реквизированном под Ленинградский союз писателей дворце (где Евгений Борисович в свое время, несомненно, опрокинул в себя не один коньячок), но и русской поэзии как таковой.



...Сядь со мной рядом, бери, закури, дружок,—  
над Ленинградом кто-то пожар зажег,—  
тусклого пламени — время сжигает все,  
только на знамени Бог сохраняет все.

Как хорошо, что нет восклицательного знака!

ЛЕОНИД АРОНЗОН (1939–1970)

\* \* \*

Как хорошо в покинутых местах!  
Покинутых людьми, но не богами.  
И дождь идет, и мокнет красота  
старинной рощи, поднятой холмами.

И дождь идет, и мокнет красота  
старинной рощи, поднятой холмами.  
Мы тут одни, нам люди не чета.  
О, что за благо выпивать в тумане!

Мы тут одни, нам люди не чета.  
О, что за благо выпивать в тумане!  
Запомни путь слетевшего листа  
и мысль о том, что мы идем за нами.

Запомни путь слетевшего листа  
и мысль о том, что мы идем за нами.  
Кто наградил вас, друг, такими снами?  
Или себя мы наградили сами?

Кто наградил вас, друг, такими снами?  
Или себя мы наградили сами?  
Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:  
ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.

Ни самого нагана. Видит Бог,  
чтоб застрелиться тут не надо ничего.

## Родом из Рая

Несколько слов для читателей, которым необходимо знать хоть немного (и чем меньше, тем лучше — проще) о судьбе поэта. Это нужно, как нужно, чтобы окно (любое) выходило не в небо, а на улицу, как картине нужно висеть на стене.

Итак, время действия — на улице была оттепель. Таким поэтам, как Леонид Аронзон, нельзя было печататься, но можно было свободно дышать и читать. Место действия — Петербург и его окрестности. В его стихах этот город похож на Парадиз, каким он был, возможно, только для своего создателя, больше ни для кого — для остальных он был местом метафизических пыток и испытаний. Активно вычислялось число демонов на квадратный метр московской и ленинградской площади, в пользу (или во вред) последней. А вот Аронзон встречал в нем только ангелов, пусть и печальных.

Главное событие его жизни — любовь к Рите. Главное событие его жизни для нас — его смерть. Между двумя этими событиями тесная связь — двойничество любви и смерти. Рита, его жена (я ее знала и свидетельствую, что она была сияющей и прекрасной) говорила: «он был родом из рая». Я бы добавила, что он рая и не покидал в этой жизни, райским могучим блаженством, как облаком, окружены его стихи. Может быть, с чувством такого блаженства жить невозможно, он был одержим смертью, хотя счастлив во всем. Когда по ночам замолкала вдруг его машинка на кухне, Рита в ужасе думала, что это уже случилось. Так неотвязно было в нем желание гибели, как стремление магнитной стрелки к полюсу. Лицо смерти и лицо любимой совмещались и манили. Судьба подкинула ему случай — ружье, висящее на стене в домике в горах, под Ташкентом, — и он не стал с ней спорить.

## Рождественский романс

Жене Рейну, с любовью

Плывет в тоске необъяснимой  
среди кирпичного надсада  
ночной кораблик негасимый  
из Александровского сада.  
Ночной кораблик нелюдимый,  
на розу желтую похожий,  
над головой своих любимых,  
у ног прохожих.

Плывет в тоске необъяснимой  
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.  
В ночной столице фотоснимок  
печально сделал иностранец,  
и выезжает на Ордынку  
такси с больными седоками,  
и мертвецы стоят в обнимку  
с особняками.

Плывет в тоске необъяснимой  
певец печальный по столице,  
стоит у лавки керосинной  
печальный дворник круглолицый,  
спешит по улице невзрачной  
любовник старый и красивый,  
полночный поезд новобрачный  
плывет в тоске необъяснимой.

Плывет в тоске замоскворецкой  
пловец в несчастье случайный,  
блуждает выговор еврейский  
по желтой лестнице печальной,  
и от любви до невеселья,  
под Новый Год, под воскресенье,  
плывет красotka записная,  
своей любви не объясняя.

Плывет в глазах холодный вечер,  
дрожат снежинки на вагоне,  
морозный ветер, бледный ветер,  
обтянет красные ладони,  
и льется мед огней вечерних  
и пахнет сладкою халвою,  
ночной пирог несет сочельник  
над головою.

Твой Новый Год по темно-синей  
волне средь моря городского  
плывет в тоске необъяснимой,  
как будто жизнь начнется снова,  
как будто будут свет и слава,  
удачный день и вдоволь хлеба,  
как будто жизнь качнется вправо,  
качнувшись влево.

## Ум

Напечатанный (приятель полтора года мученически целился указательным) на восьмушках почтовой бумаги высшего полупапиросного качества с синим обрезом и за рубль у подпольного частника переплетенный, конечно же, не без самопального вензеля-кренделя расплывшимся золотом по синей обложке, неведомо чьим безошибочным вкусом выбранный по «марамзинскому собранию» том Бродского. Лет двадцать пять прошло, но я помню еще — от трех или четырех стихотворений («Ни страны, ни погоста...», «Рождественский романс», кажется, «Письма к римскому другу», несомненно «Сын, если я не мертв, то потому...» с его гениально украденными у Вертинского строчками «Во мне кричит все детское. Ребенок / Один боится уходить во тьму») — тот особый мгновенный озноб продольно сквозь позвоночник и, в одно-временном сочетании с ним, такой же мгновенный подложечный как бы ожог: обычный физиологический отзвук великих стихов и, хотя это к теме сейчас не относится, точно такой же, как ни странно, неотлично такой же — от высшей степени стихотворной бездарности, которая в чистом виде, в сущности, встречается так же редко, как гениальность. А впрочем, неудивительно — и тут и там на нервы действует абсолютное (но лишь только абсолютное!) бесстыдство всецелой (но единственно лишь всецелой) человеческой обнаженности, с литературным качеством непосредственно не связанное. Великими стихами является лишь один из многих возможных способов достижения такого бесстыдства, если кому оно нужно, и далеко не самый эффективный при этом.

Сразу же должен оговориться, что не вкладываю в понятие «великие стихи» никакой особенной мистики — но и никакой точной науки. Великими называются стихи, которые ощущаются великими, великий же поэт — тот, кто их написал, вне зависимости от обстоятельств и личностей. В этом смысле Александр Ривин с его двумя с половиной стихотворениями равен Гомеру. А безымянный автор «Сороковых-роковых» — Лермонтову, как в этом ни прискорбно признаться. Иосиф Бродский написал сорок бочек арестантов великих стихов, начиная с примерно 1959 г. до примерно 1977-го, в последующие годы — еще три-четыре штуки, стало

быть статус его не подлежит с моей точки зрения никакому сомнению, но это, разумеется, несущественно. «Несущественно» безо всякой иронии. Меньше всего мне бы хотелось приоткрыть к стаду пожилых инженерских телят, «кусающих груди кормилицы», потому что им удалось заработать пару долларов на искусственные челюсти — просто сам Бродский, абсолютный чемпион России в области литературной политики со времен Брюсова (при всей несоизмеримости личных дарований, не в пользу, разумеется, старательного старателя Валерия) сам себя сманивировал в эту зону бесспорности, в зону полной — лет еще двадцать, пожалуй — бессмысленности полемического обсуждения его фигуры, не говоря уже о персоне. Воздействие Бродского на русское стихосложение, в первую очередь профессионально-массовое, переоценить трудно. Оно настолько велико, что уже почти не ощущается. Страх и ужас литобъединений 70–80-гг. — «похоже на Бродского» — практически никому уже не ставится в упрек, хотя и наполняет журналы и книги.<sup>1</sup> Но пишущие в сегодняшних журналах и книгах — стихами, прости Господи! —, использующие этот совершенный, даже слишком совершенный речевой инструмент Бродского в качестве общедоступного freeware, они-то еще по большей части родом из того времени, из времени «большого анжамбманного террора». Они про себя знают. Поэтому им не хватает у Бродского духовности.

Пожалуй, главное, что выделило Бродского из сонмища совслужевских детей, в конце 50-х и начале 60-х гг. вышедших на возрождение русской поэзии, как на освоение целинных и залежных земель, это не сами по себе определенные ему Богом дарования, но дарованное ему умение эти дарования приложить и развить. Точнее говоря, корень этого

1 Нет смысла специально останавливаться на том, что в конце 70-х гг. произошло со стихами Бродского. Интересующихся отсылаю к блистательной и обильной примерами статье А. Расторгуева (В. Тележинского) в сборнике «Иосиф Бродский размером подлинника» (сборник статей и публикаций к 50-летию Бродского, Таллин, 1990), о которой сам предмет заметил в частной беседе с одной передачливой поклонницей, что это единственный осмысленный материал на всю книжку, от себя скажем, полную то жалкого раболепия, то скрытого недоброжелательства, а иногда и того и другого одновременно.

умения — его исключительный в русской поэзии ум, понятый как способность к соображению. К со-ображению. Не только к со-ображению внутри отдельного текста, это как раз основа любого сочинения стихов, то, что Пушкин понимал под вдохновением. Но к со-ображению в контексте собственного кор-

пуса и, самое главное, в больших литературных контекстах, причем к соображению сугубо утилитарному (не ругательство и не похвала) — что из чего можно сделать, что к чему сгодится.<sup>2</sup> С Бродским не происходило никаких обычных в биографиях больших поэтов «чудес» (архетип — Лермонтов: юношеская графомания в эклектической эстетике «Библиотеки для чтения» и вдруг, в сущности, внутри той же самой эстетики, эклектики и необязательности — рационально необъяснимый взрыв), Бродский вытянул себя из бессознательного хаоса сам, за рыжее из ржавого, последовательными осмысляющими усилиями, выводы из которых немедленно прилагались им к практике стихосложения. Брал же он свое там, где всякий мог его взять — из книжки полухалтурных переводов, из на три четверти довоображаемого чтения на иностранных языках, из устных воспоминаний, из разговоров ученых знакомцев, даже из советской литературной теории. К слову сказать, у советской литературной машины было на самом деле две литературных теории — внутренняя (практическая) и внешняя (официальная), наподобие орвелловских партий. С этой точки зрения сила первоначального воздействия Бродского на советскую публику может частично объясняться тем, что он выступил в несколько парадоксальном качестве «идеального поэта» по внешней теории — «настоящий эпос», «настоящие большие чувства», «настоящий сегодняшний человек в центре», романтическое напряжение и реалистическое изображение социального бытия, живой язык на основе «классических заветов», наконец — всего этого формально требовали от любого советского поэта, но в сущности никогда ни с кого не спрашивали, заранее смиряясь с паллиативами. Эта внешняя теория была как бы «для красоты», ее исполнение заведомо блокировалось недостижимостью заданного идеологического результата. Бродский 60-х гг. — именно тот поэт, о котором официальная теория и мечтала, то есть заявляла, что мечтает. До не-

которой степени это похоже на идею ранней правозащиты — пойти и потребовать от властей исполнения закона, про который все знают, что он просто так, для красоты.

Талант встречается часто, ум — почти никогда. Гений —

2 Похожее случилось, начиная примерно с середины XIX века, с Пушкиным, нам уже невозможно почувствовать или представить себе, что кто-то писал или пишет «похоже на Пушкина», хотя в 20–30-х гг. в этом обвиняли всех подряд. Даже прилежного барона Розена сегодня в этом никто бы не заподозрил. Некрасов, без остатка разошедшийся в стихотворстве 80–90-х гг. — еще один пример этого «исчезновения стиля».



это не много таланта, и даже не высшая степень таланта, а большой талант и ум в их удавшемся взаимодействии. Если бы современники имели склонность давать прозвища не по внешнему, а по основному, им бы пришлось прозвать Иосифа Бродского не Рыжим, а — как афиняне Анаксагора — Умом.<sup>3</sup> ... Да уж какие там афиняне, те-то были пусть и легкомысленным, продажным и эгоистичным, но несомненно свободным народцем.

Ум Иосифа Бродского, почти безошибочно действовавший в области больших контекстов, продольных и поперечных временных рядов, сделал его, скорее всего как побочное следствие, — я уже об этом упомянул — непревзойденным гением литературной политики. Литературная политика — это не интриги по поводу публикации, литфондовой дачи или грошового гранта, как ошибочно и в первую очередь по недостатку воображения все еще полагает большинство субъектов литературной жизни, литературная политика — это искусство навигации в идеальном фарватере большой иерархии при учете и использовании реальных отmelей, водоворотов, вешек и т.д. — т.е. реальной социологии литературного процесса, в которой основную роль в соответствии с натурой вещей играют вышеупомянутые дачи и гранты и обозначаемые ими небольшие честолюбия, более всего боящиеся признаться себе в том, какие же они все-таки небольшие. Именно в этой, а не в собственно литературной области был Бродский учеником и первенцем Анны Ахматовой, как известно, примерно с середины 50-х гг. положившей в основание своей жизни борьбу за утверждение «четверичного мифа», за внесение в будущий воображаемый учебник своего рода «коллективного Пушкина» XX века, в жертву чему были

**3 В качестве не доказательства, но примера: «... Просто я хотел** переплюнуть британцев, метафизиков... Дело в том, что поэзия — это колоссальный ускоритель мышления. Она ускоряет работу мысли. И вот я подумал — хорошо, Иосиф, тебе надо изложить на бумаге мысль, или образ, или что угодно и довести их до логического конца, где начинается метафизическое измерение. Так бы я сформулировал свою задачу, если бы умел это делать тогда». — из интервью Дэвиду Бетеа, «Независимая газета» от 27 янв. 2000 г., и там же далее: «... Мне просто нравилась строфика, я любил ее центробежную силу...»

принесены и историко-биографическая достоверность (как, например, в ее воспоминаниях о Мандельштаме), и, в конечном итоге, «Поэма без героя», бесконечно переписываемая (и ухудшаемая) под образ безупречной величественности. Бродский унаследовал это ее отчетливое, несомненно происходящее

из десятых годов, слегка гимназическое представление о большом литературно-историческом контексте и так успешно вписал себя в этот контекст, что в значительной степени изъяслся из своего собственного времени. Его зверское добродушие по отношению к современникам и объясняется по большей части тем, что они для него никакими современниками не являлись — Бродский, не в непосредственной своей поэтике, а в самоощущении, катапультировал себя в некие «двадцато-тридцатые годы», сделался как бы «последним серьезным поэтом», пятым колесом в священной колеснице АЦМП. АЦМП (б). Такова была его стратегия.

Ирония биографии Иосифа Бродского, конечно, заключается в том, что за границей, в совершенно неирархической и принципиально беспородной культуре, давно являющейся к тому же не главным блюдом общественного банкета, а неким десертом, заказываемым по привычке, по принятому пока что регламенту и потому что «доходы позволяют», но оставляемым на тарелке почти что нетронутым (частью по причине «спасибо, наемшись», частью по причине «ты мне эту лягушку хоть сахаром обваляй»), все это его тактическое и стратегическое искусство оказалось малоприменимым. Надо было срочно развивать параллельные тактики, что, благодаря не только выгодной исходной позиции, но и исключительной умственной способности Бродского, оказалось для него не так уж и сложно. Но с идеей большой стратегии пришлось постепенно распрощаться. Бродский смотрел на вещи реально и всегда жил там, где жил.

Но как раз в эти времена, в особенности после Нобелевской премии, прорыва границ и внезапно, неожиданно забурлившего потока посетителей «с той стороны» — друзей юности, молодых стихотворцев, старых глупых критиков, интервьюеров, барышень, желающих «приобщиться к телу», практикуя с ними и через них литературную политику как своего рода «искусство для искусства», в сущности уже без всякой серьезной личной надобности, Бродский и достиг вершины своего мастерства в этой области. Впору называть, как в фигурном катании или шахматах, его именем те или иные комбинации, прыжки и поддержки, например, трехходовку «ложный дуумвират» или поддержку «учитель». Сколько недалеких счастливых возвращались из далеких америк с задирающей подбородок идеей «мы с Иосифом два первых поэта» и не без задней мыслишки «Иосиф-то где, а я

вот он тут». Самозабвенным чириканьем на этот мотив заполнялись эфиры и печатные площади, но через некоторое время, конечно же, обнаруживалось, что таких резвых двоиц «мы с Иосифом первые» бродит по площадям и эфирам не одна, не две и не пять, и в них только один член постоянный, а второй — легче легкого заменяемый. Эффект описывать нет надобности. Я уж не говорю об «учителях» Иосифа Бродского, имя им легион. Бродский вообще был Цезарь.

Зачем ему было все это нужно, если ему все это было очевидно не нужно? — бороться давно было не за что, ни в практическом, ни в честолюбивом смысле, свою изобильную «хвалу» он искусно и сознательно превратил в небрежно позолоченное оскорбление, «хулой» же практически никого не побаловал — Россия ему представлялась скорее всего чем-то полупризрачным, малореальным, «царством теней» (что в каком-то смысле являлось перенесением и переворотом стандартного советского отношения к эмиграции), ни в какую «текущую» русскую литературу «после себя» он по большому счету не верил. Зачем все-таки? Думаю, ответ прост — у него был талант к этому.

\* \* \*

Мне на плечо сегодня села стрекоза,  
Я на нее глядел, должно быть, с полчаса,  
И полчаса — она глядела на меня,  
Тихонько лапками суча и семеня.  
Я с ней по Невскому прошел, зашел в кафе,  
Оттуда вышел я немного подшофе,  
Она не бросила меня, помилуй бог,  
Глядела пристально, сменив лишь позу ног.  
Нечто невнятное влекло ее ко мне,  
Должно быть что-то, привнесенное извне,  
Какой-то запах, или спектр волновой,  
Или сиянье над моею головой.  
Я дал конфетку ей — смутилась, не взяла,  
Ее четыре полупризрачных крыла,  
Обозначая благодарность и отказ,  
Качнулись медленно и робко пару раз.  
Что делать с нею? Отнести ее домой?  
Но, вероятно, это ей решать самой.  
Просить меня оставить? Но она  
Как бы отсутствует, в себя погружена.  
Да, способ есть простой прогнать ее с плеча:  
Им повести слегка и вздрогнуть сгоряча,  
Но вдруг я так необходим ей, что она  
Подобным жестом будет сверхпотрясена?  
... Сиди, убогая! Войди со мной в метро,  
Проедь бесплатно, улыбнувшись мне хитро,  
Кати на дачу ты со мною или в бар,  
В немой взаимности — мы лучшая из пар,  
Когда расстаться нам — решишь ты все сама,  
Быть может, нас с тобою разлучит зима  
Или внезапное решение,  
Тогда  
Рубашку скину я, быть может,— навсегда.

## На жизнь поэта

Неправда, что у каждого человека только одна, одна-единственная, безвариантная жизнь. У Сергея Вольфа, например, их было как минимум три. Одна — ленинградского принца конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. Фланера, жуира, остряка, ресторанного завсегдатая. Баловня и богача, ежевечерне оснащаемого любимой нянькой тридцатью до-реформенными рублями «на бильярд». Чемпиона мужских побед. Лучшего и талантливейшего молодого прозаика своей эпохи. Персонажа любовно-завистливых легенд и анекдотов. На него смотрели снизу вверх и ждали от него великих свершений.

Вторая — жизнь «среднего» советского писателя семидесятых-восьмидесятых годов. Пьяницы, рыболова, зануды, скупца, исправного постояльца домов творчества — не в лучший сезон, но в ближайший к лучшему. Водителя мопеда (в нерабочее время висел на стенке между фотографией Сергея Прокофьева с дарственной надписью папе и фотографией Шостаковича с дарственной надписью тоже папе). Сводителя с ума детгизовских бухгалтерш — мельчайшие подробности гонорарных расчетов проверялись с нездешней и нетогдашней дотошностью. Джазового маньяка, читателя фантастики и почитателя Валерия Попова. Друзья юности, устроенные, познаменитевшиеся, выбившиеся — мимо него! — в первые ряды, посмеивались, похмыкивали, пошучивали, кто любя, а кто и не очень, но в большинстве своем были довольны: Вольф грозил быть первым, а не стал даже последним.

И третья жизнь Вольфа — конца восьмидесятых, всех девяностых и начала наших, нулевых годов — страшного и великого в своем безумии старика, умирающего — не от нищеты, не от водки, не от телесных болезней, а — никто не поверит! — от любви. В течение пятнадцати лет Сергей Вольф умирал от любви: женщина возвращалась, он оживал. Уходила — ложился лицом к стенке и начинал умирать снова. В великой любви нет ничего прекрасного, по крайней мере, со стороны. Я ее видел: она страшна, она отталкивающа и мучительна, она выворачивает наизнанку и убивает.

Отчего бы Вольф ни умер, он умер от этой любви.

Множественность человеческих жизней не заключается в том, что одна кончается и следом начинается другая. «Жизненные отрезки» — это было бы слишком просто. Все жизни — в случае Вольфа эти его три снаружи видимые — существуют одновременно, высвечиваясь, вымелькивая, иногда вырываясь из-под верхней, текущей. Они и рождаются одна внутри другой. Вольф был в середине своей второй жизни, когда я с ним познакомился у Бориса Понизовского, но ленинградский принц иногда в нем появлялся — вскидом головы, счастливым блеском глаз, повелительной интонацией, не ожидающей и не встречающей сопротивления — и угасал, съеживался, исчезал, оставляя обозначившего себе границы веселого пожилого человека. Может, он и пил, чтобы позвать принца. С Понизовским они дружили. Борис, огромный, ласковый, с яростными глазами Любавичского Ребе или Орсона Уэллса, вздыхая, но любя, любя и изучая, как изучал всех людей, попадавших в его комнату на улице Герцена (у него не было ног), терпел Сережины (и от Сережи) обиды, выяснения отношений и часовые разборки своего и чужого поведения. Он любил Сережу больше его стихов (которые одобрял), в сущности интересуясь натурой больше, чем культурой. Хотя вряд ли бы в этом признался. Я полюбил сначала стихи, а с Вольфом подружился потом, когда понял законы, по которым он назначил себе жить. После этого мне с ним никогда не было трудно.

Сережа существовал в некоей индивидуальной и самостоятельно созданной им для себя утопии логической сходимости. Проще говоря, его спасением от мира сделалась формальная логика. Любые двусмысленности, недоговоренности, неясности коммуникации приводили его в бешенство. Он верил в возможность твердого обозначения своих и чужих (взаимо)действий и неустанно работал над однозначностью слов и поступков. В основном чужих, потому что собственные его слова и поступки были хорошо обдуманы и совершенно логичны. С его точки зрения. Полного совершенства он от других не требовал, если только речь не шла о бухгалтершах, редакторах и других находящихся *при исполнении* и в договорных с ним отношениях лицах. Те были *обязаны*. Прочим достаточно было доброй воли и добросовестной попытки понимания его языка. До некоторой степени я даже овладел этой невеселой наукой, называемой в нашем домашнем обиходе «вольфианством», кого хочешь могу при случае завольфианствовать, но ясности в жизнь это не вносит и не вносило. Ни в мою, ни тем более в жизнь Вольфа.

Думаю, писать стихи (рифмованные прибаутки он сочинял с детства, часть из них известна и знаменита, но это было другое) Вольф начал именно потому, что не умещался в собственную утопию. В профессиональном смысле она выглядела просто: он продал свои умения в качестве советского детского писателя, за это ему платили и предоставляли определенный статус. Никакой фиги в кармане, никаких рукописей в столе, никаких дополнительных претензий он не имел. Не желал иметь. Я бы даже сказал, брезговал иметь. Он заключил договор (с кем — другой разговор; с обществом? с государством? с собой? с «ними»? — пусть будет с «ними») и выполнял его неукоснительно, но ни в большей и ни в меньшей степени, чем это от него требовалось (с его точки зрения, конечно). Очевидцы пересказывали (подхихикивая; почему? — ниже) его легендарное выступление на детской секции Союза писателей: «Какой я писатель? Я хороший писатель. Когда я говорю „хороший“, это не значит, что я говорю „хороший“, а думаю „замечательный“. Когда я говорю „хороший“, я имею в виду „хороший“». Вот это очень характерно и радикально отличает «второго» Вольфа от подавляющего большинства его поколения. У них у всех была фига в кармане и рукопись про запас. Они тоже заключили договор с «ними», но выполнять его не собирались. То есть выполнять, конечно, выполняли — но со скрещенными за спиной пальцами и с полной готовностью при случае обмануть. И очень уважали (и продолжают уважать) себя за это. Именно поэтому Вольф считался среди них неудачником, именно поэтому на него смотрели со сдержанной жалостью и легким злорадством. Они еще играли, а он уже проиграл.

Как относиться к своим стихам, Вольф поначалу не знал. Он их читал знакомым, преимущественно знакомым писателям преимущественно в домах творчества, получал свое «молодец, старик», но, в общем, понимал, что всерьез их не принимают. Стихи были, с одной стороны, не для печати, а с другой стороны, ничего «смелого», «противуправительственного» в них тоже не было. Продать их было нельзя, славы — как в «первой жизни» от юношеских рассказов — не возникало. Он был списан со счета. Отношение полного серьеза, с которым он встретился у нескольких молодых поэтов, его, конечно, радовало, но вместе с тем интриговало и удивляло, даже тревожило — как нечто не полностью объяснимое его собственной картиной мира. И поскольку бросить стихи он не мог, то продолжал попытки достучаться до людей своей юности. Как-то в Комарово

набрался храбрости и подсунул подборку одному стихотворцу, важному и крошечному, являвшемуся, по почти единодушному мнению ленинградской творческой интеллигенции, наивысшим достижением подцензурного рифмования. В те годы стихотворец был похож на дрессированного воробья, ныне же смахивает на китайского партийно-хозяйственного деятеля средней руки, но по-прежнему очень почитаем в известных кругах. Ответ был: «Сережа, очень мило. Но зачем вам это, вы же не живете жизнью поэта?». Сережа страшно огорчился, но параллельно его бесило, что он не понимает смысла выражения «жизнь поэта». И я тогда не понимал и только уговаривал не метать бисер. Теперь, может быть, отчасти понимаю. И то, что имел в виду воробыный божок, и то, что на самом деле это такое — жизнь поэта. То есть не *что такое*, а *какая она*. Она — такая, как та любовь.

Заговорить о жизни — или о жизнях — Сергея Вольфа заставило меня не только то, что он умер. Еще тогда, в восьмидесятом первом или втором году, когда я услышал от него (при чтении стихов у него появлялось вдыхающее, клокочущее, почти грузинское произношение): «Мне на плечо сегодня села стрекоза...», я начал потихоньку задумываться: не эта ли его «ограниченность» — безумная, бессмысленная по тогдашним понятиям честность, даже в отношениях с «ними», не это ли его признание своего поражения — своего рода бронированное смирение, скрывающее неслыханную, нечеловеческую гордость, не это ли нежелание обманывать и обманываться дали ему шанс на только еще тогда проклевывающуюся, проклевывающуюся третью жизнь. Если ты сыграл, проиграл и отдал проигранное, то можешь когда-нибудь сесть еще раз. А шулера -- они, может, никогда не проигрывают, но они и не выиграют никогда, потому что их никогда не отпустят из-за стола. И не один я над этим задумался — все из тогдашнего дружеского круга, принявшего вдвое старшего Вольфа как одного из своих, сделали из этого урока выводы. То есть все, кто смог. А его стихи... мы их просто любили.

Как сказать о стихах Сергея Вольфа коротко? Среди них есть двадцать, или двадцать пять, или тридцать (думаю, и у Баратынского таких не больше), самым фактом своего существования отвечающих на вопрос, которого в здравом уме не задают: «Зачем пишут стихи?» — Да затем, чтобы они были. Это их единственное назначение и единственная цель их сочинения. Стихи Вольфа есть, и они будут. А его больше нет.



Жизней, конечно, может оказаться несколько, вот только смерть у каждого человека одна, одна-единственная, безвариантная. По крайней мере, глядя отсюда и сейчас.

Одиннадцать лет назад, вспоминая о Ленинграде, я сочинил стихотворение. Не о Вольфе, конечно. Я не умею сочинять стихи о. Скажем так: Вольф был одним из главных образов этого стихотворения. По разным причинам мне не очень хотелось, чтобы он это заметил (да, в общем, оно и действительно несколько беззастенчиво — помещать в свои сочинения живых людей в качестве образов). Поэтому я публиковал эти стихи, то оставляя инициал, то подставляя прозрачный перевод. Сейчас этой необходимости, увы, больше нет.

*Зима 1994*

Земля желта в фонарных выменах,  
В реке черна и в облаках лилова,  
А лошадь с бородою, как монах,  
И царь в ватинной маске змеелова  
Устало зеленеют из-под дыр  
Разношенной до дыр кольчужной сети.

Всплывает по реке поддонный дым,  
Ему навстречу дышат в стекла дети,  
И женщины, румяные с тоски,  
В стрельчатых шубах и платках как замок  
Бегут от закипающих такси  
И заплывающих каблучных ямок,  
Где шелестит бескровно серый прах  
И искрами вскрывается на взрыве.

Там в порох смерть, там порох на ветрах,  
И ржавые усы в придонной рыбе.  
Там встала ночь, немея, на коньки,  
И, собственных еще темнее теней,  
Засвеченные зданья вдоль реки  
С тетрадами своих столпотворений  
Парят над балюстрадой меловой,  
Где, скрючась под какою-то коробкой,  
Безумный Вольф с облезлой головой  
И белой оттопыренной бородкой  
Идет.

Октябрь 2005 г., Франкфурт-на-Майне

## Слезы

Горькие, длинные слезы из глаз по щекам на плечи  
Как парафин из свечек  
Каплют,  
Пол протыкают,  
Соседи снизу визжат —  
Слезы мои черепа им насквозь прожигают.

А семечки от яблоков  
Решил я закопать.  
Не надо будет яблоки  
На рынке покупать.

Один человек жил боком,  
Другой — спиной,  
А Сатана представлялся Богом,  
А Бог прикидывался Сатаной.

А семечки от яблоков  
Решил я растоптать —  
Не надо будет яблоки  
С веток собирать.

Человек в моей голове поселился,  
Двигает мебелью, кашляет и ругается.  
Ходит из угла в угол по комнате,  
Голова моя из стороны в сторону качается.  
Я травлю его спиртом и кодеином.  
Выкуриваю гашишем и табаком.  
А он опрокидывает ящики с инструментами,  
И вбивает гвозди в затылок молотком.

## Выходящий

При жизни Олег Григорьев выпустил три книжки для детей. С двумя большими перерывами. В первом он побывал на «стройках народного хозяйства», о чем составил лаконическое воспоминание: «С бритой головою, В робе полосатой Коммунизм я строю Ломом и лопатой.» А во втором чуть было не угодил туда же, да был отвоен изрядно осмелевшей по перестроечному времени общественностью. Затем случился «буклет» — в сущности, сложенный вчетверо неразрезанный лист, пущенный — уж не знаю насколько удачно — в продажу неким философическим кооперативом с одеколонным названием «Лесная река».

Вовсе не хочу сказать, что этого мало. Иные не видали ни строчки собственной, типографски напечатанной (по крайней мере в пределе Великой Шестеренки). Скорее, это констатация библиографического факта: именно, три книжки и «буклет» (да плюс публикации в детских газетах и журналах). Но Григорьев, конечно, не был «детским поэтом». Не был он и поэтом «взрослым», как простодушно выражаются в своем кругу профессиональные составители «считалок» и «дразнилок». Не был он ни честным эскапистом, ни бесчестным халтурщиком (где проходит между ними граница, лучше не спрашивайте, никто этого не знает и никогда уже, видимо, не узнает). К особой ситуации в литературном процессе привела Григорьева особая «эстетика»,<sup>1</sup> что лишний раз доказывает, если это еще нуждается в доказательствах, его поэтическую первородность, его — наиредкостнейшую для советского человека — адекватность самому себе.

Всем известный, но никому не близкий, высоко ценимый, но не вводимый в расчеты (ни в подпольные, ни в паркетные), не нацеплявший маску пьяницы, асоциала и самородка, а — в виде исключения — бывший и тем, и другим, и третьим, Григорьев как бы проскальзывал, что твой Чарли Чаплин в «Новых временах», между зубчатых колес жизненной машины со всеми соответствующими травматическими последствиями для себя как психофизической и социальной единицы, но безо всякой опасности для себя как поэта. «Проблемы выбора» для него не

стояло, в самом буквальном

1 В большинстве случаев было наоборот: выбранная (или навязанная) социальная ситуация диктовала творческую принадлежность.

смысле — он то ли не знал, то ли не хотел знать о ее «существовании», и это, как видится теперь, на некотором расстоянии от ушедшего времени, и было единственным решением, потому что все возможности оказывались плохи, сам акт участия в выборе делал выбранный путь почти бессмысленным.

Поэтика Олега Григорьева находится в областях, где натасканный на сумму «вторичных эстетических признаков» взгляд редактора не подозревал вообще никакой поэтики. Было смешно — и большое спасибо. Подобное же, чисто физиологическое воздействие предопределило и «народный успех»<sup>2</sup> григорьевского стихотворения «про электрика Петрова», положившего основание целому фольклорному жанру, так называемым «садистским частушкам», высвобождавшим и перерабатывавшим ту разлитую в жизни латентную жестокость, которая в полной мере и наигрубейшем виде открывается только сейчас. Народное подсознание так же не опознало в Григорьеве представителя серьезной (что значит: книжной, чуждой, интеллигентской) культуры, как и редакторское. Было страшно — и спасибо еще большее. Но в обоих случаях, поскольку Григорьев не подделывался ни под то, ни под другое подсознание, торговал, так сказать, «готовым платьем», а не «шил на заказ», это не перерождало его авторской сути и ограничивало воздействие от неадекватного использования его стихов (чем он, конечно, мало себя заботил, да и не должен был) чисто терапевтическим эффектом — русские дети двадцать лет проходили на его стихах терапию страхом и терапию смехом, к сожалению, большей частью раздельно, и эта разделенность предопределялась именно что вышесказанной неадекватностью, несоразмерностью их использования.

Очень распространено мнение, будто Олег Григорьев — «наследник обериутов». Вообще, в их наследники легко зачисляется всякий, кто сподобился вызвать смех у благодарной аудитории и выказал при этом некоторые литературные претензии,— и Дмитрий Пригов, и Владимир Друк, и Игорь Иртеньев — спасибо еще, что не Жванецкий. Не стану сейчас отвлекаться на выяснение слабой смесимости таких явлений, как поэтика обериутов и нынешний московский авангардизм (да и прежний московский авангардизм, крученыховского, что ли, типа), но применительно к Олегу Григорьеву этого вопроса обойти не удастся. Действительно, к «обериутам» (в историко-культурном смысле малосодержа-

**2** Иных почему-то беспредельно восхищающий.

тельный, но пока что общеупотребимый термин) Григорьев ближе, чем кто бы то ни было из «смешащих», поскольку его стихи, как и стихи Хармса, Введенского, раннего и среднего Заболоцкого,<sup>3</sup> иногда Олейникова, относятся к серьезной поэзии, то есть способны, в отличие от юмористической версификации, проникать в экзистенциальные состояния сквозь щели между ужасом и смехом. Но вот само соотношение, сам принцип взаимодействия первого и второго, выражаясь не по-русски, и делает всю разницу. Проще всего это сформулировать так: в обериутских стихах (да и в прозе с пьесами) действительно страшно, потому что на самом деле смешно. У Григорьева действительно смешно, потому что по-настоящему страшно. В наше время не надо доказывать близородственность этих инстинктивных проявлений, но необходимо сказать, что в сфере серьезного искусства одного вне другого практически не существует. Если ощущается только страх, или только смех, или даже и то, и другое, но последовательно, дискретно, а не одновременно, одно в другом (что в чем — вот что принципиально), мы, скорее всего, находимся в сфере чисто (или по современной моде замаскированно) развлекательного.

У Олега Григорьева своя, оригинальная пропорция этих состояний и свой, оригинальный способ извлечения их друг из друга, что собственно, и обеспечивает ему право называться оригинальным поэтом.

Есть и другое, не менее важное обстоятельство. «Обериутская» локальная культура (как сейчас уже можно судить не только по основным текстам, но и по «сопутствующему материалу»<sup>4</sup> — дневнику Якова Друскина или записям «Бесед чинарей» — была в высшей степени рефлексивной. Она наблюдает себя со стороны, строит поведение своих участников по законам высоко-интеллектуальной трагической игры, «трагической забавы», как выразился формально принадлежащий, а по сути противоположный ей Константин Вагинов. Она входит в некий мир, мир исходно ужасный, но еще находящийся в процессе стремительного ухудшения историческими (в широком смысле) обстоятельствами.

3 Подчеркиваю «периодизацию», просто чтобы напомнить о той пещерной простоте, с какой подчас работала вышеупомянутая чарли-чаплинская машина — посадили раннего Заболоцкого, а выпустили позднего.

4 Очень часто не менее значительно художественно.

Ничего подобного не происходит с миром Олега Григорьева. Он — единственный обитатель стабильной, уже

прочно рутинизированной реальности, которую и ощущает в нее и своей единственности — не в процессе, но в результате.

Обериуты входили в чужой смешно-страшный мир, а Олег Григорьев выходит из своего страшно-смешного мира — он, как и все серьезные писатели наших времен и мест, выходящий. И он сам это знал, может быть, безотчетно, но знал. Иначе бы не появлялись у него, паря над добродушной жестокостью существования, такие чудесные строки, напоминающие о «жителе Рая», как назвал кто-то Леонида Ароизона, поэта как будто генерально чуждого Олегу Григорьеву: «Смерть прекрасна и так же легка, Как выход из куколки мотылька».

Этот долгий, мучительный выход, который он назвал и был вправе назвать прекрасным и легким, Олег Григорьев — на мой вкус, один из замечательнейших поэтов истекшего тридцатилетия — уже закончил. Прочитанная вами книга<sup>5</sup> — попытка посылить показать его поэзию во всей ее неразложимой сложности. Удалась ли эта попытка — судить вам.

5 *Олег Григорьев. Двустышия, четверостишия и многостышия* // Камера хранения. СПб., 1993. Вышестоящий текст служил одним из послесловий к этой посмертно вышедшей книге (вторым был краткий мемуар Б. Ю. Понизовского), но сам текст был опубликован еще при жизни Олега Григорьева в газете «Вечерний Петербург» (эту публикацию он видел и, говорят, был ей рад) и во франкфуртском журнале «Грани».

\* \* \*

Как эта улица зовется — ты на дощечке прочитай,  
А для меня ее название — мой рай, потерянный мой рай.  
Как этот город весь зовется — ты у прохожего узнай,  
А для меня его название — мой рай, потерянный мой рай.  
И потому что он потерян — его сады цветут еще,  
И сердце бьется, сердце рвется счастливым пойманным лещом.  
Там крысы черные сновали в кустах над светлою рекой —  
Они допущены, им можно, ничто не портит рай земной.  
Ты излучал сиянье даже, заботливо мне говоря,  
Что если пиво пьешь, то надо стакана подсолить края.  
Какое это было время — пойду взгляну в календари,  
Ты как халат, тебя одели, Бог над тобою и внутри.  
Ты ломок, тонок, ты крошишься фарфоровою чашкой — в ней  
Просвечивает Бог, наверно. Мне это все видней, видней.  
Он скорлупу твою земную проклевывает на глазах,  
Ты ходишь сгорбившись, еще бы — кто на твоих сидит плечах?  
Ах, я взяла бы эту ношу, но я не внесена в реестр.  
Пойдем же на проспект, посмотрим —

как под дождем идет оркестр.

Как ливень теплый льется в зевы гремящих труб.  
Играя вниз,  
С «Славянкой» падает с обрыва  
мой Парадиз.

## Свидетельство

Я помещаю здесь эту довольно давнюю рецензию на книгу Е. А. Шварц,<sup>1</sup> книгу, пусть и очень важную, но всё же одну из великого множества изданных ею книг, не говоря уже о четырехтомном собрании сочинений, выпущенном в два приема петербургским издательством «Пушкинский фонд», и делаю это по одной-единственной причине: высказанные здесь мысли и суждения сохраняют, как мне кажется, свое значение и относятся, по сути дела, ко всему ее творчеству, одному из высших достижений русской поэзии новейшего времени. «Добавление» внутри текста относится к середине нулевых годов и потребовалось при одной из позднейших перепечаток; печальное завершение прибавлено на следующий день после ухода Елены Шварц.

Сама рецензия была впервые опубликована в парижской газете «Русская мысль» (№ 4015, 3–9 февраля 1994 г.)

Бывают книги — «элементы литературного процесса», «отражения примет времени», «обозначения новых тенденций», «продолжения тенденций старых». На такие книги пишутся рецензии, в этих рецензиях рассматриваются соотношения между данным автором и другими авторами, по большей части его современниками, а также, если позволено так выразиться, «соотношения внутри самого автора» применительно к его, авторскому, развитию и изменению.

Литературный процесс — это система имен, взятых отдельно и группами и подвергаемых постоянному взвешиванию и обмеру. Немного похоже на образцовый телятник, не правда ли? Синеватый свет, клинической чистоты кафель, гудят калориферы, лампочки моргают в приборах, добрые тети и мускулистые дяди в белых халатах несут растопыривших ноги и отворачивающих ушастью голову телят — на взвешивание и обмер. Потомство какого быка-производителя дает на сегодня больший прирост веса — Толстого или Достоевского? Кого будем дальше кормить из соски, а кого спишем на котлеты?

Литература, в противоположность литературному процессу, это система текстов (и сама *текст* или, если хотите,

1 Шварц Е.А. Лоция ночи. Книга поэм. СПб., «Советский писатель», 1993.



*книга*, а если очень хотите по-аргентински, то *библиотека*), и когда в нее — изредка! — добавляется новый текст (или совокупность текстов), происходит не истерическое подрагивание весовой стрелки, но как бы отодвижение занавеси, открывающей еще одну часть пространства в окне. Расширение обзора.

Книги — элементы литературы не требуют взвешивающих и замеряющих (чтобы не сказать «обмеривающих») рецензий — рецензий в обычном, процессуальном смысле слова. Такие книги сами себя извлекают из времени, иногда забирая это время с собой как среду обитания, и становятся объектами наблюдения или же просто поводом для краткого сообщения с кратчайшей попыткой суждения: «Занавесь отодвинулась, вид из окна расширился и углубился. Теперь мы видим в нем...» Действительно, что же мы видим теперь?

Книга поэм Елены Шварц, изданная Санкт-Петербургским отделением издательства «Советский писатель», из таких редкостных книг. Она не нуждается в порядковых номерах (суммарно шестая, а в России третья по счету), во временных привязках (семь маленьких поэм сочинены в конце семидесятых и в начале восьмидесятых годов, а калейдоскопический стихотворный роман «Труды и дни Лавинии, монахини из Ордена Обрезания Сердца» — в восемьдесят четвертом), в биографических и библиографических подробностях (например, в вышеназванном наименовании издательства, которое, к слову сказать, прочей продукцией по разряду вялотекущей словесности похвально-честно соответствует предательскому своему наименованию).

Собственно, сочинения, вошедшие в «Лоцию ночи», оказались в литературе, когда были написаны, а не когда сделались напечатаны — безразлично, на Западе или в России. Публикация, в том числе и эта, — всего лишь возможность для некоторого количества людей, профессионально озабоченных литературой, включая сюда профессиональных читателей и выключая отсюда профессиональных литературных критиков, учесть факт вхождения и обрадоваться ему. Другими словами, возможность для остро желающих войти в комнату с пресловутым окном и подивиться изменению вида. И непременно обрадоваться.

Пишущий может обрадоваться самой возможности в наши, общепризнанно не золотые и не серебряные времена, осуществленного перехода из литературного процесса в

литературу, в ее окончательный неоконченный текст, и приобщить к делу очередное вещественное доказательство неисчерпанности русской речи, молодости русской поэзии.

*Насчет «не золотых и не серебряных времен»: это было написано в 1993 году, рецензент не совершил тогда еще окончательно своей эволюции к утверждению доброкачественности нашего времени («в конечном счете», как сказано в другом месте), в том числе и потому доброкачественного, что оно оказалось способным порождать сочинения подобные рецензируемым.*

А читающий...

К читающему поэзия Елены Шварц, в отличие от большинства других образцов серьезной поэзии двадцатого века, беспримерно милосердна. Она его и развлекает, и поучает, и рассказывает ему на ночь страшные сказки, и — в конечном счете — утешает. Она с ним играет (но не заигрывает). Что и приводит к необыкновенной сюжетной насыщенности, к специфическому выбору мест и времен действия, персонажей и отношений, образующих сюжеты.

Где этот монастырь — сказать пора:  
Где пермские леса сплетаются с Тюрингским лесом,  
Где молятся Франциску, Серафиму,  
Где служат вместе ламы, будды, бесы,  
Где ангел и медведь не ходят мимо,  
Где вороны всех кормят и пчела —  
Он был сегодня, будет и вчера.

Ангелы, черти, звери, мифологические герои, исторические персонажи (на наших глазах превращающиеся в мифологических) — весь пестрый легкомысленный пантеон современного человека, легко усвояемый его принципиально эклектическим культурным сознанием. Но поэзия Елены Шварц, хотя и основана на «бытовом синкретизме» 70–80 гг., не легкомысленна и не эклектична, потому что два главных персонажа всех без исключения ее стихов и поэм — это Поэт и Бог в их трагических, никогда не разрешаемых до конца противоречиях. Поэтому для общения с поэзией Шварц необходимо определенное мужество: мы видим здесь мир в состоянии особом — карнавальном (не совсем в бахтинском смысле, точнее, в бахтинском, но не со всеми вытекающи-

ми из него следствиями) и страшном, пограничном между смертью и жизнью — в смертожизни, как однажды назвала она его сама, вслед за Сэмюэлом Кольриджем. Эта смертожизнь, эта особая зона существования бывает небезопасна для обыденного сознания, физически страшна, когда не одета карнавальным нарядом, но постоянное духовное усилие поэта превращает, как и должно, грубую материю в тонкую, ужас — в облегчение.

Смерть — это веселая  
Прогулка налегке,  
С тросточкой в руке.  
Это купанье  
Младенца в молоке.  
Это тебя варят,  
Щекотно кипятят,  
В новое платье  
Одеть хотят.

Одежду за одеждой, тело за телом, имя за именем, душу за душой безостановочно сменяет поэт в этой гигантской калейдоскопической примерочной — но не для того, чтобы скрыть голого короля, а наоборот, чтобы его снова и снова показать, чтобы о нем свидетельствовать, удостоверить себя (и дать удостовериться нам) в том, что он еще здесь, с нами, един, неразменен, живет, где хочет, — голый король, обнаженный дух человека, тот самый, что сказал о себе в четырех последних строчках «Лавинии»:

Текут века — я их забыла  
И поросла травой-осокой,  
Живой и вставшею могилой  
Лечу пред Богом одиноко.

\* \* \*

Добавлено 12.03.2010:

*11 марта 2010 года случилось то, о чем она всегда писала, что так бесконечно разнообразно описывала, так светло и страшно представляла себе и нам (и в предшествующих четырех строчках тоже): Елена Шварц умерла. Ее смерть — страшная, почти невыносимая печаль для всей нашей литературы. Но для меня она еще была (и остается) другом — на протяжении почти четверти века.*

*Поэтому простите, если ниже окажется чересчур часто обо мне.*

\*\*\*

В начале 1986 года Дине Морисовне Шварц, знаменитому завлиту БДТ, передали через знакомых две пьесы моего сочинения — «Мириам» и «Маленький погром в станционном буфете». Я ни на что рассчитывал, когда соглашался на помощь добрых знакомых: пьесы по советскому времени были совершенно непроходные — *«про евреев» и вообще...* — но почему-то ребячески предвкушал, как Дина Морисовна мне скажет: «Ну вы же сами понимаете...», а я ей скажу: «Нет, ничего не понимаю, объясните...» — и будет очень интересно. Но всё произошло совершенно не так — Дина Морисовна была не простым советским завлитом с постоянным «вы же сами понимаете» на губах, а Диной Морисовной Шварц.

Через пару недель у нас на Черной речке зазвенел телефон, и трубка сказала, что она дочка Дины Морисовны, Лена, что Дина Морисовна принесла мои пьесы из театра домой и дала ей со словами «Посмотри, тебе должно понравиться». И ей действительно понравилось, и даже стихи, и она хочет послушать еще стихов. Голос ее был слегка растерянный и запинаящийся — от непривычности и неловкости ситуации, вероятно.

Я пришел через несколько дней, Лена жила тогда еще совсем по соседству, тоже на Черной речке, на воспетой (*Как эта улица зовется — ты на дощечке прочитай, а для меня ее название — мой рай, потерянный мой рай...<sup>2</sup>*), а на самом деле вполне уютно-никакой, зеленой и пыльной Школьной улице, но уже скоро перезжала в «Красноармейские роты». Потом еще раз пришел, уже вместе с Ольгой Мартыновой, о которой Лена слышала от Эльги Львовны Линецкой. С тех пор мы всегда дружили, даже когда поссорились на несколько лет в конце 90-х годов.

Этот телефонный звонок был подарком, сделанным мне Диной Морисовной? Леной? судьбой? — он был одним из главных подарков моей жизни, подарком, который у меня никто никогда не отнимет, и даже сейчас я это знаю — сейчас, когда Лена умерла.

2 О.Б. Кушлина утверждает, что строки относятся к совсем другой улице, к совсем другому дому. Очень может быть и даже наверняка: эти стихи написаны в 1982 году, но я всегда видел именно эту улицу, когда их слышал, и автор при мне другого ничего не рассказывал. Так что останусь-ка я пока при своем.

Но до него я получил от нее уже два подарка (только она об этом не знала) — и тоже, как оказалось, из самых важных в жизни.

Первым делом, конечно, стихи. Ее стихи я к этому времени хорошо знал — читал в самиздатовских книжках и слышал на разных полуофициальных выступлениях. Мы даже были в Клубе-81 на Чернышевского в тот легендарный вечер, когда впервые исполнялась «Лавиния». Где-то я уже, кажется, это описывал — как, держа в руках поэму, завернутую в фольгу, как вареная курица, на середину комнаты вышла маленькая женщина в цыганской юбке. Юбка, впрочем, была, кажется, с другого выступления, с открытия Клуба-81 в Музее Достоевского на пару лет раньше. Сам бы я, конечно, никогда не подошел знакомиться, но величие этой маленькой женщины было уже несколько лет как очевидно. Точнее, величие ею созданного, создаваемого.

Я сейчас скажу очень важную вещь: это величие было не только личным делом Елены Андреевны Шварц — ее личным делом в самом прямом смысле слова, ее единственным делом, ее работой, службой, служением, главным наполнением ее существования, иногда счастливым, чаще мучительным. Это величие было, как ни странно, тоже подарком. И не одному мне, а всем нам — всем людям, писавшим по-русски в последнем советском десятилетии, и в том числе, и мне, конечно. Главным ощущением моей юности было ощущение недоброкачества, неполноценности, невсамделишности, второсортности времени, в котором я живу (и я знаю, это ощущение было тогда почти повсеместным у людей, способных ощущать; многие из них по разным причинам сейчас в этом не признаются). Всё было даже ничего — и троллейбусы ездили, стреляя морозными искрами с рогов, и река лежала косым неправленным полотном, и дворцы стояли слегка подкрошенные, и книги какие-то выходили, и стихи писались и читались, и даже хорошие... но всё как будто без звука, как замедленное, затемненное, немое кино — казалось, в этой поглощающей свет, звук и движение жизни невозможно сказать так, чтобы зазвучало. Невозможно величие, потому что это было время для чего угодно, но только не для величия.

И вот пришла маленькая женщина в цыганской юбке и с поэмой, завернутой, как вареная курица, в фольгу, и она такой же великий поэт, как Блок или Кузмин, Ахматова или Цветаева. Это меняло всё.

Она была первым поэтом моего времени, подарившим мне веру в доброкачественность (пускай и не непосредственным, а сложным, подспудным, особым образом) этого времени, в возможность этого времени, в смысл этого времени. Она заставила меня (и думаю, не только меня) обернуться к нашему времени лицом.

А теперь она умерла...

Несколько недель назад (наверно, всё уже было ясно — и ей тоже) я написал Лене стихотворение — она успела его прочесть. Я рад, что смог с ней так попрощаться. Хотя прощание ли это? — я не знаю...

Вот это стихотворение. В сущности, в нем сказано всё (или почти всё) сказанное выше. И, может быть, еще что-то. По крайней мере я на это надеюсь.

*Елене Шварц с любовью и надеждой*

Шуршащий гром почти замолк,  
Столь нестерпимый человеку,  
И чтобы дождик не замок,  
Уже замкнули на замок  
Огнем замощённую реку.

Прощай, прощенная зима  
И запах смертного карбида,  
Спускающийся на дома,  
И ты, светящаяся тьма —  
Мы свидимся, дева-обида.

Мы были блеском без тепла,  
Мы были теплотой без тела,  
Когда на западе блестела  
Обледенелая пила  
И птица в падении пела.

Теперь мы дождик на весу,  
Зеленый снег шестиугольный,  
И воздуха укол небольшой,  
И Бог, смотрящий на лису,  
И грохот шуршащий над Школьной...

## Осень андрогина

*Ни лобзание Ты дам, яко Иуда...*  
Из последования св. Иоанна Златоуста  
ко святому причастию

Вот и опять я забиваю сваи:  
Видно пришла пора строить дом новый,  
Крепкий, кленовый —  
Покров осеннего блуда.  
Вот и вновь мы встретились с Вами:  
Не робко, как прежде — в одежде —  
В брачном галльском союзе,  
Отдавшись друг другу и пьяной музе,  
Норовя превратиться в трубу сквозную...  
Вы — с ней, но я не ревную.  
То не беда, не вышло бы шума.  
Чьи-то шаги за окном, машина,  
За стенкой ребенок плачет.  
Вчера хоронили кого-то. Стыли  
Цветы на ветру, и мертвец в могиле  
Забыл, что все это значит.

Пора перейти нам на Ты, пожалуй. —  
Раньше жена нам мешала,  
Жало  
Ее подкожное ныло.  
Корчились цикламены в стаканах,  
Мы возвращались в орденских ранах:  
— Я не терплю, ненавижу пьяных —  
Роза подкожная ныла.  
Мы ее прятали как придется:  
Может, забудется — разовьется  
Бледным огнем сирени:  
Будем молиться втроем украдкой  
И осыпаться в истоме сладкой  
Звездной сиреневой лихорадкой...  
Забыл, как все это было.

Варево ночи. Вязкая теча.  
Видно, идти нам с Тобой недалече  
К этой последней цели.  
Как цикламены цвели, как рожали  
Женщины птиц, и они провожали

Нас к нашей поздней цвели!  
— Милый, ты тонешь? — Ты хочешь — тоже?  
— Мне — это обойдется дороже... —  
Помнишь?.. Дева: Мне — душно.  
Всхлип. Ветерок, чей-то крик полночный...  
Мы предаем друг друга заочно:  
Пусть наш союз — невесомый, прочный —  
Ангелам это не нужно.

То не раденье двух встречных нищих —  
Ангелы разделяют пищу:  
Неистошимое рвут на части Тело:  
Бьется бескрылая, стонет птица...  
Музыка, время и тело длится  
(Вовремя надо б остановиться  
И простыней бессмертья покрыться)  
Миг — и кончено дело.  
Комнатный зверек завоет спросонок,  
Как нерожденный звездный ребенок,  
Атом послушный.  
Кончилось время, растлилось лето.  
— Это — последняя сигарета?  
Машет смертельным крылом рассвета  
Князь Воздушный

Ангел мой, жизнь моя, Ты ли то, ты ли  
В клубах зыблящейся звездной пыли?  
Он с удивленьем глядит на меня:  
Где же мы были?  
Раньше война нам мешала: теча  
Всемирная. Плыть уже недалече.  
Завтра китаец нам перескажет  
Китайские анекдоты...  
Я говорю ему: Забудь. Но где ты?  
Слышишь, роятся вокруг планеты...  
А он отвечает мне: Завтра — veto  
Но кто ты, кто ты?

Красные цикламены в стакане.  
Воздух запекшийся в черной ране.  
Кем мы были, кем мы станем?  
Куколками в рогоже.  
Я просыпаюсь, Он уходит.  
В комнате Бог предрассветный бродит.  
Она говорит: Вы разные все же,



Но это весьма приятно.  
Я отвечаю ей: Милостив Цезарь.  
Чем же мы будем опохмеляться,  
Я говорю ей, что с нами будет?  
Она мне шепчет: Понятно.

Эхо с Нарциссом вовек не слиться.  
В зеркале время плывет, дробится:  
Плавают, словно в пустыне белой  
Части тела:  
Всем зеркалам суждено разбиться,  
Всем образам надлежит святиться  
В лоне огня, в нутряной постели,  
В красной купели.  
Это не образ земного рая.  
Это та самая Смерть Вторая —  
Бегство в ничто от края до края  
Дантова круга.  
Это не голод блудного сына,  
Но возжелание андрогина  
И — что еще страшней и безбольней —  
Утрата друга.

Впрочем идти нам с тобой недолго  
Там, где сливаются Рейн и Волга,  
Звери — цветы, деревья — свечи:  
Сад Невозможной Встречи.  
Там Он и ждет нас хранимый стражем,  
Весь изувечен и напوماжен,  
Плачущий, вооруженный смехом —  
Он — и Нарцисс и Эхо.  
— Кто вы — спросит — двойная скверна?  
Мы ответим Ему: наверно,  
Мы — Ничто словесная сперма:  
Роза и сыпь сирени.  
Он же скажет нам: Звери знают —  
Так букеты не составляют

.....

— На колени!

Ангел с улыбкой проходит мимо.  
В небе беззвездном недостижимо  
Светится ЧАША

## Два Миронова и наоборот

*Есть два поэта, оба бесконечно любимых. Обоих зовут Александр Николаевич Миронов. И это один и тот же человек. Первому поэту когда-то (в 70–80 гг. прошлого века) диктовали его стихи некие эфирные по тонкости звука и материи существа — пускай не жители Эмпирея, но из племени духов несомненно. Второй — с начала 90 гг. и по сей день — пишет их сам, человеческой, дрожащей от ярости и страха рукой.—*

так писал я, кратко предваряя посвященный Миронову отдел второго «Временника „Новой Камеры хранения“» (М., 2007), и продолжаю думать, что без осмысления и осознания уникальной, как мне кажется, ситуации «двух Мироновых» не могут быть осмыслены и осознаны и сами его стихи. Понятно, что речь идет в первую очередь о «новых» стихах, стихах девяностых и нулевых годов, но ретроспективно — и особенно при издании и тех, и других под одной обложкой — ситуация эта отбрасывает тень?.. свет?.. а что такое тень — свет наоборот или наоборот?.. и на «старые» его стихи. И даже на самые старые, 60-х гг. — стихи, с которых Александр Миронов начался как поэт.

Решающим для такого осознания является взгляд в пропасть между «старым» и «новым» Мироновым — попробуем на него рискнуть, хоть он и небезопасен, как всякий взгляд в бездну.

То ослабление, оглушение, оцепенение, то почти обморочное состояние, подобное поэтической смерти, в какое (как минимум раз в жизни, чаще всего вокруг своего 37–38-го года) впадает почти каждый большой поэт, — явление малоизученное, когда-то тягостно меня волновавшее, а теперь просто занимающее. Неписание стихов — практическое следствие окостенения мира вокруг, онемения эфира, сквозь который почти не прорываются гармонические волны. Из такого состояния поэт обычно выходит через несколько лет, или даже через много лет — часто со стихами совсем иной природы; но иногда, как мы знаем, не переживает этой страшной немоты — или только ее предчувствия — ищет погибели и обычно ее находит. Речь, конечно, сейчас идет только о России, других литератур я на этот предмет не рассма-

тривал (иначе бы задумался о случае «двух Валери»), и только о мужеском поле — у женщин это складывается почему-то не совсем так, хотя вот у Ахматовой было, кажется, что-то похожее...

Кажется, это состояние совпало у Александра Митронова с концом восьмидесятых и началом девяностых годов — то есть со сходным по глубине обмороком всей России, не знавшей ни как ей жить, ни зачем, ни предполагается ли это вообще. Но пропасть, разверзшаяся перед Митроновым, была, по всей видимости, глубже и чернее всякой другой пропасти всякого другого поэта этого времени.

Одно дело в теплой, тесной, уютно и отвратительно пахнущей горячим дерьмом и холодной кровью утробе суки-Совдепии, задыхаясь, но все-таки дыша опускающимся на тебя шуршащим прозрачно-черным и слепяще-светящимся ленинградским паром, от всего прочего отстраниться и сосредоточить себя лишь на неизвестных голосах — то ли бесовских, то ли ангельских, тончайшими переливами заманивающих тебя в неизвестно какие отравленные дали. И достичь, *говоря с ними и говорим ими*, сладости звука «италианской».

Не думаю, что это было так уж легко и просто — да и удалось, в сущности, одному Митронову (другие, впрочем, ставили себе другие задачи) — но все устройство тогдашней жизни этому помогало: после нескольких развилок, ясных внутренних решений («вам туда, а нам, извините, туда») почти все практические вещи и значительная часть теоретических происходили «на автомате» — без тебя, без твоего внимания и участия: можно было полностью сосредоточиться на одном — одном-единственном, самом существенном. Советская жизнь была в каком-то смысле очень проста и похожа на игрушечную железную дорогу.

Когда же плева порвалась и все мы так или иначе вывалились на бездыханный холод и безвоздушный ветер, лишенному родной вонючей утробы, Митронову пришлось вдруг заговорить «от себя», своим собственным человеческим голосом — и, к моему личному, например, изумлению, таковой у него оказался.

Это голос отвращения и ненависти, но звук его — металлический, со скрипом и лязгом, но и с дальним гулом, иногда звучит чуть ли не соблазнительней прежнего, отравленно-сладостного голоса сфер:

Это град Петроград,  
Исторический окурок.  
Или город Петербург,  
Город турок или урок?  
Может, город Ленинград,  
Где родился я, придурок...

2000

«Решение» Александра Миронова оказалось уникальным — он нашел или вывел в себе *принципиально другого поэта*. Не видоизменил поэтику, не перешел в другое «направление» и т. п., и т. д. (подобные процедуры встречаются у поэтов, особенно у долго живущих, довольно часто) — а взял и вынул из себя еще одного, второго поэта.

Оба этих поэта, оказавшись под одной обложкой, цепляясь и отталкиваясь, постоянно опровергают, отрицают друг друга — и все же не могут друг от друга оторваться: во «втором Миронове» слышны отзвуки «первого», а в «первом» задним числом, обратным знанием видны предзнаменования «второго». Это поступательное взаимоотрицание создает какую-то небывалую (и действительно до сих пор не бывавшую) энергию движения, как бы качения всего этого двусоставного поэтического существа: на нас катится сложенный из двух фигурных половин платоновский шар, своего рода — печального, дикого, русского рода! — андрогин, едва ли не тот самый, которого пытались увидеть одно из великих стихотворений семидесятых годов, «Осень Андрогина» Александра Миронова:

...Всем зеркалам суждено разбиться,  
Всем образам надлежит святиться  
В лоне огня, в нутряной постели,  
В красной купели.  
Это не образ земного рая.  
Это та самая Смерть Вторая —  
Бегство в ничто от края до края  
Дантова круга.  
Это не голод блудного сына,  
Но вождение андрогина...

июнь 1978

Это было *предположение* об Андрогине, сам он еще не был рожден, у него не было еще второй половины. Половина эта искалась в розановском, вячеслав-ивановском, хлыстовском и богумильском Поле, а нашлась в чистом поле, на диком ветру, в хрустящей льдом разбойничьей ночи, где *ходит лихой человек*. Она не она оказалась, а наоборот, *vice versa*:

Изуверясь, извратясь,  
Не вернуться на оси  
в жизнь, которая вилась  
колесом по небеси —  
Пусть и жив я, и не пуст,  
Господи, не вознестись  
к уст устам — соитью уст,  
изуверясь на оси,  
Повторяясь, как пришлось  
тени, а она верней  
дней ушедших на авось —  
богодней и трудодней.  
Тень моя и плоть моя —  
значит, это тоже — Я?  
январь 2004

Да, это тоже Вы, Александр Николаевич! И с теми же головокружительными восхищением, испугом и любовью смотрим мы на Вас, что и тогда, в родной, отвратительной, просвеченной электрическим паром слякотной тьме Ленинграда.

Опубл.: сетевой журнал OpenSpace.ru, 30.11.2009

\* \* \*

19 сентября 2010 года Александр Миронов умер. В нашем взгляде на него это изменило немного. Восхищение и любовь остались те же, лишь испуг сменился печалью.

СЕРГЕЙ СТРАТАНОВСКИЙ (род. 1944)

## Суворов

Композиция в 2-х частях

### ЧАСТЬ I

Российский Марс.

Больной орел. Огромен.

Водитель масс. Культурфеномен.

Полночных стран герой. Находка для фрейдиста.

Он ждет, когда труба горниста

Подымет мир на бой.

«Вперед, вперед, за мной

к вершинам Альп, к победе!

Суворов светом Божьим осиян».

Идет на бой страна больных медведей,

Поет ей славу новый Оссиан.

Но вождь филистимлян Костюшко

Воскликнул: «О братья, смелей

Пойдем на штыки и на пушки

Сибирских лесов дикарей,

И Польша печальной игрушкой

Не будет у пьяных царей.

И будет повержен уродец,

Державная кукла, палач,

Орд татарских полководец,

В лаврах временных удач».

А воитель ответил:

«Неужто не справимся с норовом

Филистимлян?

Кто может тягаться с Суворовым?

Я — червь, я — раб, я — бог штыков.

Я знаю: плоть грешна и тленна,

Но узрит пусть, дрожа, Вселенна

Ахиллов Волжских берегов.

Я — Божий сор. Но словно Навин

Движение солнц остановлю,

И Пиндар северный — Державин

Прославит лирой жизнь мою,

И помолитесь за меня,

как я молюсь за иноверцев,

Я их гублю, но тайным сердцем  
Любовь к поверженным храня».   
О, вера русская! Христос — работник бедный,  
Больной пастух, что крестит скот,  
И вдруг при музыке победной  
Знамена славы развернет.  
И россы — воины христовы —  
За веру жизнь отдать готовы.  
В единоверии — сила нации.  
Это принцип империи  
и принцип администрации.  
Россия древняя, Россия молодая —  
Корабль серебряный, бабуса золотая.  
Есть академия, есть тихий сад для муз,  
Мечей, наук, искусств —  
здесь просиял союз.  
Есть дух Суворова  
надмирный дух игры,  
Игры с судьбой в бою суровом,  
Когда знамена, как миры,  
Шумят над воинством христовым.  
О, мощь империи,  
политика барокко:  
На иноверие косясь косматым оком,  
Мятежникам крича:  
назад, назад, не сметь  
И воинов крестя  
в безумие и смерть.

часть 2

О, мятежей болван,  
тот, коему поляки,  
Всегда охочие до драки,  
Свои сердца как богу принесли  
Со всех концов своей больной земли.  
Что мятежей болван?  
Французская забава.  
А россов истина двуглава,  
Двоится русский дух,  
и правда их двоится,  
Но не поймет и удивится  
такому западный петух.

Суворов в деле рьян.

Он — богатырь, Самсон,

Он — не тамб

ур-болван

и не парадный сор.

На поле брани — львом,

в штабах — разумной птицей

И пред полнощныя царицей —

юродивым рабом.

Пред ним травой дрожала Порта

И Понт от ужаса бледнел,

И вот огнем летя от Понта

На берег Вислы сел.

Был выбит из седла

Костюшко — рыцарь славный.

И Польша замерла,

когда рукой державной

Схватил татаро-волк

И в рабство поволок.

«Виват, светлейший князь! —

Ура! —

писал Суворов, —

К нам прибыли вчера для мирных договоров

Послы мятежников — сыны сего народа,

Их вероломная порода

Смятенью предалась".

Что мятежей кумир? —

нелепость их гордыни.

Агрессор любит мир.

Он угощает ныне

Трепещущих врагов.

Он гибель Праги чтит

Слезой, что краше слов и горячей обид.

Греми, восторженная лира,

Уроссов помыслы чисты,

И пьют из грязной чаши мира

Россия с Польшей — две больных сестры.

Так плачь и радуйся, орел,

Слезливый кат и витязь века,

Но если гром побед обрел,

Что пользы в том для человека?



Он для грядущих поколений  
Лишь сором будет, палачом,  
Суровый воин, страшный гений,  
На кляче с огненным мечом.  
За то, что царства покорял  
Во всеоружии жестоком,  
Осудит гневный либерал,  
Ославит фрейдович намеком.  
Суворов спит в могиле бранных снов,  
В сиянии покоя,  
А дух его парит, преступный дух героя  
И кавалера многих орденов.

\* \* \*

Не голос, нет уже ( — нам голос невозможен — ).  
Не музыка еще ( — мертвы мы не на столь — )...  
— Есть только скрип меча, ползущего из ножен:  
Так звуков падает заржавая фасоль.

Куда бы я ни шел — не слышу я отзыва,  
Куда бы я ни пел — не вижу никого.  
— Лишь в море: скатная жемчужина отлива:  
Так обнажается безмолвья вещество.

Но от зависших скал ко мне приходит эхо,  
Со стоном шевеля пустых морей меха,  
И падает к ногам, среди греха и смеха,  
Горящей птицею стиха.

---

(О муза, надевай же бранное убранство! —  
Чужие голоса на кладбище твоём.  
Нам нужно, чтобы жить, такое постоянство,  
Как никому еще, чтоб просто жить вдвоем)

## Читая стихи

Речь идет от первого лица множественного числа: опасная, ответственная, возможно, провокационная позиция. Кто это — «мы»?

Ленинградские, петербургские поэты его поколения? Не круг, но неопределенно мерцающая геометрическая фигура единомышленников, единомыслителей, содумателей?

Или это «мы» всей поэтической традиции этого города, с того момента как в нем зазвучала своя особая, унылая, неряшливая музыка: пушек с Крепости, языковой взвеси, яростно оживленной, нерадостной толпы?

С того момента, когда этот город заговорил о себе особым, отдельным способом, который века спустя ученый определил, как «петербургский текст» русской литературы, русской поэзии?

Скорее же всего, это *мы* относится к той фазе петербургской поэзии, которая началась, когда Петербург кончился: фазе прощания с ослепительной, отвратительной мечтой о Петербурге. Прощание это длится уже век, и среди произносивших его оказались первейшие мастера, поэты, главным образом ответственные за наблюдение за жизнью языка (иногда мне кажется, что задача поэта сродни задаче замещающего и засекающего уровень наводнения, поэт следит, как высоко может подняться язык, какой отметки может он достичь).

Этот век прощания с местом поэзии был запредельно, страшному сну подобно — страшен: судьбы поэтов, о которых, от (лица) которых ведется/задается речь, кажутся нарочно придуманными, чтобы детей пугать: умер от голода в психушке тюрьмы, расстрелян по наговору, не осмелился прочитать при жизни ни одного своего стихотворения вслух ни одной живой душе, опустил, бомжевал, исчез — это только лидеры школы, маяки, что уж говорить о поэтических личностях менее внятных, видимых, более ломких и распадающихся на крики и шепоты.

От имени этого мира, этой интонации ведется речь в тексте Юрьева, речь о качествах/возможностях речи.

Говорящее «мы» помещается текстом Юрьева в своего рода чистилище, пространство между личным, живым, ин-

дивидуальным (голос) и общим, абстрактным, вневременным (музыка).

Язык, которым говорят в этом пространстве, кажется, обращен к/сделан из условного языка поэзии 19-го века, вроде бы это перелицовка — так кажется на первый взгляд, однако приглядимся: во многом, это именно не/правильный, *ненормальный* язык, вневременной язык поэзии, всегда готовый к сдвигу, к ошибке, к оговорке (в этой готовности, возможно, и заключена та самая тайна поэзии, которой сурово помогала петербургский поэт Анна Ахматова).

Таковыми поэтическими оговорками переполнена поэзия мастеров, вот мое любимое о северном ветре и водопаде у Боратынского:

Я слышу: свищет Аквилон,  
Качает *елию скрипучей*...

Такие искажения во множестве мы находим у Тютчева и Фета и у их наиболее чувствительного почитателя Блока:

И улыбка твоя горяча,  
И целую тебя я в плеча!

Что это за плеча такие?  
Язык заплетается от страсти?

Или в этих оговорках горит страсть иного рода, сознавать, что поэзия, когда желает, может все, что угодно, например, исказить падежные окончания?

Одним из главных акцентов, участков наблюдения этого стихотворения является особая жизнь языка между музыкой и безмолвием. Стих путает, плутает, создает мир, где зрение и слух — одно, где ты весь превращаешься в орган по восприятию, желанию стиха:

Куда бы я ни шел — не слышу я отзýба,  
Куда бы я ни пел — не вижу никого

Этот способ воспринимать словесную музыку связан с бесстыдной, почти невыносимой красотой звука, причем, как было уже сказано, звука неверного, слишком увлеченного собой, нарциссического (хочется заткнуть уши воском, так ласкаются сирены: стихотворение это, кстати сказать, полно моря).

Почему это неверное, сбитое набок *отзýб* так радует, так томит, так ласкает слух? Что помнит такое слово? Что обещает?

У ленинградского поэта Заболоцкого есть вполне страшное, конечно, позднее стихотворение «Читая стихи»: в нем разрешается старый спор чинарей между собою. Переживший всех прочих поэтов ОБЭРИУ Заболоцкий в последний раз поднимает голос на своего давно уже не могущего ответить собрата — Хармса, указывая ему на порочность его творческого метода:

И в бессмыслице скомканной речи  
Изошренность известная есть.  
Но возможно ль мечты человечьи  
В жертву этим забавам принести?

[...] Нет! Поэзия ставит преграды  
Нашим выдумкам, ибо она  
Не для тех, кто играя в шарады,  
Надевает колпак колдуна....

Отчаянной диаде Заболоцкого (смысл/бессмыслица) Юрьев противопоставляет иное: *безмолвье и эхо*. Как эту сложную оппозицию следует понимать?

Тишине, наступающей после исчезновения города с его языком, его языками, поэт противопоставляет силу повторения.

Вернемся к разговору о Нарциссе и работе любящей его, но не умеющей его спасти от себя самого нимфы. Можно сказать, что работа скорби ленинградской поэзии в 20-м веке заключалась именно в бесконечном повторении, назывании, вызывании из тьмы. Поэзия Петербурга (Летербурга, Петро-Ленинграда) — как ни назови) в 20-м это какофонический, мучительный, прекрасный хор длящих прощание, тех кого Юрьев всегда держал в уме, на палитре (вот они, оборачиваются, кивают, сдержанно улыбаются нам: Гор и Ривин, Зальцман и Егунов, Шварц и Филлипов, среди прочих).

Заканчивается стихотворение Юрьева, как и многие другие его стихи, обращением к возлюбленной-музе: камера как будто оступается и смотрит на не вполне дозволенное, до-ступное взгляду. Вот они бредут вдоль полосы прилива.

Куда? Зачем?

Любовники не могут не быть вместе.

Музыка ленинградской поэзии прощания не может не звучать: поэт Юрьев учил нас понимать, различать этот звук, а наше дело — учиться.

**ОЛЕГ ЮРЬЕВ (1959–2018)**

Русский поэт, прозаик и драматург; один из основателей литературной группы «Камера хранения»; важный представитель неподцензурной поэзии 1980-х. Автор многочисленных книг на русском и немецком языках, лауреат многих литературных премий. Произведения Юрьева переводились на французский, английский, чешский и другие языки; пьесы ставились в разных странах мира. С 1991 с женой и сыном жил в Германии. В 1990-х был одним из ведущих авторов литературной программы «Поверх барьеров» на Радио Свобода. В 2009 читал курс по истории русской поэзии XX века в Иллинойском университете.

### **Ленинградская хрестоматия**

(от переименования до  
переименования)

Составитель Олег Юрьев

Редактор Ирина Кравцова

Корректор Имя Фамилия

Дизайн-макет и верстка

Евгений Григорьев

Гарнитуры

CoFo Robert (Contrast Foundry),

Default (Олег Мацуев)

В оформлении использованы  
фотоматериалы из личных архивов  
и открытых источников

Издательство Ивана Лимбаха

197342, Санкт-Петербург,

ул. Белоостровская, д. 28а

e-mail: limbakh@limbakh.ru

www.limbakh.ru

Отпечатано с готовых файлов  
заказчика в ОАО «Первая Образцовая  
типография», филиал «Ульяновский  
Дом печати» 432980, г. Ульяновск,  
ул. Гончарова, 14

Тираж 1000 экз.

ISBN 978-5-89059-356-6