



КНИГА О
РУССКОЙ
ПОЭЗИИ

ОЛЕГ ЮРЬЕВ

ЗАПОЛНЕННЫЕ ЗИЯНИЯ



Новое
Литературное
Обозрение

ОЛЕГ ЮРЬЕВ

ЗАПОЛНЕННЫЕ ЗИЯНИЯ

КНИГА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА

2013

УДК 821.161.1.09-1"19"
ББК 83.3(2=411.2)6-5
Ю85

Юрьев, О.

Ю85 Заполненные зияния: Книга о русской поэзии / Олег Юрьев. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 196 с.

ISBN 978-5-4448-0048-5

Книга представляет собой собрание эссе и статей о русской поэзии XX века. В первой ее части речь идет как о классиках русской поэзии (Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Бен. Лившиц), так и об авторах чрезвычайно значительных, но до последнего времени малоизученных. О некоторых из них (Геннадий Гор, Павел Зальцман) автор написал первым, о других (Андрей Николев или Алик Ривин) — одним из первых. В этот ряд органично встроены большие поэты 1960—1980 годов — Иосиф Бродский, Леонид Аронзон, Олег Григорьев, Сергей Вольф, Елена Шварц, Александр Мионов. Вторая часть посвящена актуальным проблемам послевоенной истории русской поэзии. Собранные вместе, статьи разворачивают систему историко-литературных и историко-культурных представлений автора, стержнем которых является мысль о постоянном взаимодействии и взаимоотталкивании двух культур в русской культуре XX века.

Олег Юрьев (р. 1959, Ленинград) — поэт, прозаик, переводчик, автор многих книг стихов и прозы. С 1991 года живет в Германии.

УДК 821.161.1.09-1"19"
ББК 83.3(2=411 2)6-5

© О. Юрьев, 2013

© Оформление. ООО « Новое литературное обозрение», 2013

. . . Они плохо понимают друг друга. Горькому кажется, что Блок говорит в бреду, а Блок не столько не понимает, сколько не верит Горькому, не хочет верить: «Вы прячетесь. Прячете ваши мысли о духе, о истине. Зачем?» Блок в это время уже одержим гневом и жаждой гибели, а Горький знает только одно — Человек, и потому одержим жаждой самосохранения. Это — разговор двух культур, если не двух пород. . . .

Борис Эйхенбаум, «Писательский облик М. Горького»

— Как вы не можете уразуметь, что советский человек бездарен вовсе не индивидуально, но антропологически: по самой своей природе, по определению?

— Так что ж мне теперь — повеситься, что ли?

— Да, отчасти и повеситься.

*Реальный разговор (1980-е годы), переданный
в эссе М. Н. Айзенберга «После отчаяния» (2010)*

I. ИЗ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ХРЕСТОМАТИИ

Ленинградская хрестоматия (от переименования до переименования), или Маленькая антология великих ленинградских стихов — многолетний проект сайта «Новая Камера хранения» (www.newkamera.de).

Собственно хрестоматия, как ей и положено, состоит из знаменитых (хрестоматийных) — или обязанных быть знаменитыми и хрестоматийными! — стихотворений, написанных в Петербурге, пока он назывался Ленинградом, т. е. с 1924 по 1991 год. К каждому стихотворению, естественно, прилагается статья, связанная с этим стихотворением и/или с поэтом, его сочинившим. Статьи пишутся постоянными участниками сайта «Новая Камера хранения», в том числе автором этой книги.

Анна Ахматова
Осип Мандельштам
Бенедикт Лившиц
Андрей Николев
Александр Ривин
Геннадий Гор
Павел Зальцман
Иосиф Бродский
Леонид Аронзон
Олег Григорьев
Сергей Вольф
Елена Шварц
Александр Миронов

Анна Ахматова: Неюбилейные мысли

старая статья внутри новых примечаний

Эта статья была опубликована в газете «Вечерний Ленинград» за 23 июня 1989 года — на второй полосе, в рубрике «Имя в истории города» и под заглавием «С той стороны зеркального стекла». В моей машинописи (которая заметно отличается от напечатанного текста, не то что порезанного — не те уже были времена! — а существенно перекомпонованного; сейчас и не вспомнить, кто этим занимался — очень возможно, что и я сам) статья именуется «Неюбилейные мысли»; речь, конечно, идет о столетнем юбилее со дня рождения А. А. Ахматовой.

Это был первый «бесцензурный» юбилей, первый юбилей *нашего*, а не *их* классика. Ну, не совсем первый. Блок принадлежал как бы и «нам», и «им», поэтому я и начинаю статью с болезненного воспоминания о блоковском юбилее 1980 года. Думаю, внутренней причиной для сочинения этой статьи был испуг: на моих глазах «наша» Ахматова превращалась в «их» Ахматову, и я по молодости подумал, что смогу с этим что-то сделать. Кажется, это был последний раз, когда я всерьез употребил слово «мы».

На самом же деле:

Ахматова осталась Ахматовой.

Никакого «мы» не существует.

«Они» — да, наверно, «они» существуют. Но Ахматова «им» не нужна. И мы им не нужны. Что и к лучшему. Агрессия постсоветской интеллигенции против «высокой культуры» вообще и Анны Ахматовой в частности, наиболее отчетливым образом манифестировавшаяся в сравнительно недавней книжке «Анти-Ахматова»¹ (неудивительно, но показательно: многими если не с одобрением, то с *пониманием* принятой), может считаться только началом процесса *развода*, или, лучше, *разъезда*, — это

¹ Катаева Т. Анти-Ахматова / Предисл. В. Топорова. М.: ЕвроИНФО, 2007. (Это и все дальнейшие примечания являются примечаниями автора. — О. Ю.)

слово куда уместнее в связи с откровенно коммунально-кухонно-разборочным характером книжки — обеих линий русской культуры. Ахматова действительно оказалась поселенной с советской интеллигенцией в коммунальной квартире, пыталась даже участвовать в собраниях съемщиков и как-то воспитывать соседских детей (т. е. наших родителей), и, как ни странно, в некоторых очень отдельных и очень конкретных случаях это ей удалось — «ее культура» в некотором упрощенном виде стала жить не только в некоторых старых текстах, но и в некоторых новых людях. Но только в некоторых и очень отдельных. Утопией (и самообольщением) было *видовое* перерождение *всей* советской интеллигенции, которая мало того что была *советской*, но еще и естественной наследницей слоя дореволюционной «широкой демократической интеллигенции» — естественного врага и конкурента сначала «дворянской», «аристократской» (скорее клички, чем реальное социальное содержание, хотя в 30-х годах XIX века присутствовало и оно), потом «чистой», «декадентской», «недемократической» культуры — и в XIX веке, и в начале XX-го. Для такого перерождения не было ни исторических, ни общественных, ни экономических предпосылок. Только желание «унаследовать». Понимала ли это сама Ахматова? Почему-то мне кажется, что подозрения на этот счет у нее были. По крайней мере, такое ощущение сложилось у меня по замечательной книжке Романа Тименчика¹. Может быть, ей даже казалось саркастической шуткой истории, если не реваншем своего рода, что продолжение существования родной ей линии русской культуры, чему она была готова принести почти любые жертвы (в смысле упрощения и огрубления под понятия совслужей и их симпатичных детей), произойдет через них, через победивших «разночинцев», как бы выведется из их гнезда.

Таким образом, именно Ахматова стояла до некоторой степени у истоков иллюзии, около полувека одушевлявшей советский «образованный слой»: что он-то и является адресатом, наследником и продолжателем *всей* русской культуры. Не только линии Фаддея Булгарина — Николая Некрасова — Глеба Успенского — Максима Горького — Александра Солженицына — Валентина Распутина/Юрия Трифонова и т. д., но и линии Пушкина — Тютчева/Фета — символистов — акмеистов — Хармса/Введенского. Сегодня становится окончательно ясно, что «та линия» в руки ему (то есть ему как слою, как социокультурной общности) не далась, что она остается ему чужда и враждебна, как минимум конкурентна — никакого «культурно-антропологического объединения» не произошло, да и не нужно оно уже сейчас никому! — и что начинается *новое размежевание*. И только логично, что одной из первых мишеней оказалась именно Ахма-

¹ *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Toronto: Водолей Publishers; Toronto University Press, 2005.

това: ведь именно она привила «классическую розу к советскому дичку» (Ходасевич ничего такого не делал, да и делать не собирался, его традиционно используемая в этом смысле цитата говорит о переработке средствами традиционной поэтической культуры пещерных пореволюционных реальностей). Советский дичок (его наиболее злобная, пьяная, разочарованная, завистливая и саморазрушенная часть — образцовым образцом которой является автор предисловия к «Анти-Ахматовой») наконец-то отдал себе отчет в том, что его обманули, провели — что «возьмемся-за-руки-друзья» и «дорога-не-скажу-куда» есть две вещи несовместные, взаимоисключающие. А те, кто этого до сих пор не понял, поймут когда-нибудь. Или нет. Это уже неважно, это — в прошлом.

Только не следует думать, что культурно-антропологическая граница между «демократической» и — скажем самым осторожным способом — «недемократической» культурой до сих пор проходит между какими-то слоями или социальными группами. С тех пор как традиционный «недемократический слой», носитель «реакционной культуры», был в России ликвидирован окончательно (то есть к началу — середине 30-х годов, когда — насколько можно судить по воспоминаниям и дневникам — большинство к нему принадлежащих, не погибших и не эмигрировавших¹, а самое главное, их дети — перешли в той или иной степени «на советские позиции», в первую очередь с точки зрения ориентации в общественно-культурном пространстве, прошли своего рода *перерождение*: проще говоря, признали историческую правоту победившего общества), в реальной жизни эта граница проходит *только между отдельными личностями*.

И даже больше того: иногда эта граница проходит *внутри* отдельных личностей (как, например, внутри Бориса Пастернака или Николая Заболоцкого).

Вообще же, она, граница эта, может проходить где угодно — при желании ее можно провести между Надеждой Яковлевной и Осипом Мандельштамами (понятно, что имеется в виду Надежда Яковлевна Ман-

¹ Интересный феномен, которого мы еще коснемся в этой книге, — готовное возвращение на «антисоветские позиции» части этой (и не только этой, но и новосоветской и вполне даже партийной) интеллигенции при попадании ее на территории, по ходу Великой Отечественной войны оккупированные немцами. Что «эстетическая природа» при этом не восстанавливалась, легко показывается беглым взглядом на литературу «второй эмиграции» в ее даже лучших проявлениях: это литература преимущественно «демократической линии». Разумеется, бывали и исключения. Точнее говоря, *случаи*. Например, рассматриваемый в этой книге — случай А. Н. Егунова (Андрея Николева) свидетельствует, что вышеописанного «перерождения» конкретно он в 30-х годах отнюдь *не совершал*, что, впрочем, известно и из других источников.

дельштам шестидесятих годов — судя по ее книгам и литературно-общественной позиции, но не существовала ли эта граница уже и в 20—30-х годах? — вопрос, требующий отдельного обдумывания).

И граница эта *движущаяся* — прежде всего во времени. И вот она опять придвинулась почти к каждому из нас, потому что почти каждому из нас снова предстоит выбор, которого долго не было. Не каким быть (тут у нас выбора нет), а с кем быть. Или — с кем хотеть быть, что почти одно и то же.

Но эту старую статью об Ахматовой я вырыл не только потому, что некоторые ее «неюбилейные мысли», на мой взгляд, вполне действительны и сегодня, а некоторые бросают на это «сегодня» очень любопытный, в сущности, свет.

. . . Что же, пожалуй, тогда *начнем, благословясь*. И так, на дворе *anno domini* 1989, в сущности, последний год *той жизни*.

* * *

«Позор юбилейного Блока я пережил», как сказал один небольшой, но бойкий стихотворец.

Для тех, кто знает, из кого цитата: у меня были на эту фразу свои причины (личного и литературного свойства), но для мемуаров по этому поводу время еще не пришло.

Помню то ощущение безысходности, бессмысленности, которое подавило меня, когда ледяной гроб поэта стали дружно обволакивать шинельным сукном советских слов. Помню то грязно-голубоватое пятно телевизора, а в нем — круглоглазая барышня обещается «торжественному заседанию» чуть ли не «жить и творить по-блоковски». Помню и это, и другое. . . И еще я помню, что было противно, но не страшно.

Теперь иное. Теперь понятно, что не какие-то «они», юбилейные пустоплясы, беззвучно кривляются в чужой, официальной реальности, а *мы сами* настолько нецеломудренны, настолько, значит, не уверены в своей собственности на свою любовь, что торопимся ее поскорее запродать, пока «они» отступили. А были ли «они»?

Да, раньше было проще. Теперь стало лучше. Они лгали, а мы говорим правду. Они были чужие, а мы — свои. Они были бы рады, кабы Ахматовой

вообще не существовало, а мы счастливы, что она была, ведь в ней как бы наш «патент на благородство».

И вместо трагической фигуры поэта, пережившего со своей землей все стадии «растерзания», перед нами очередная иконка во знаменье «связи времен» и «непрерывности культуры».

Между тем судьба Анны Ахматовой — это история исчезновения людей, расселения домов, разрыва связей. Это судьба города, *этого* города, как его ни называй.

Дело краеведов перечислить адреса и имена, описать интерьер и факты. Наше дело — понять, что феномен Ахматовой равен феномену города, который остался, лишившись всего внешнего, подтверждающего существование.

Петербург Ахматовой — это не только и не столько здания, парки и статуи, а журналы, издательства и литературные люди. Это *литературный* Петербург, ибо Ахматова была настолько литературным человеком, насколько это можно себе представить — в том специфическом смысле, какой выработал «серебряный век», а она принадлежала к предпоследнему его поколению, и культура была для нее воздухом, почти уже незамечаемым — до тех пор, пока его не стали выкачивать (когда Мандельштам говорил о «ворованном воздухе», он говорил именно об этом — об утаиваемом от выкачивания).

Сейчас я совсем не так уверен, что Мандельштам говорил именно об этом. Хотя. . . может быть. . . скажем так: в том числе.

А вот о «серебряном веке», может быть, и не стоило бы так попросту. Его, как недавно открыли, вроде бы и вовсе не было. . . Впрочем, книжку Омри Ронена¹ я тогда еще не читал, да она еще и не была написана. Правда, кавычки всё же поставил, хотя бы для первого раза, да и употребил в несколько расширенном значении (см. ниже).

До начала 30-х годов воздух серебряного века еще держался в Ленинграде.

. . .

Тут надо сразу сказать о радикальном отличии ленинградского литературного климата 20—30-х годов от московского. Генеральный мотив пишущей, рисующей, ставящей Москвы — стремление (вольное или невольное, осознанное или неосознанное) найти свое место в новом мире, в новой культуре. Часто мучительная борьба с собой, со своей природой, тяжкое усилие

¹ *Ронен Омри*. Серебряный век как умысел и вымысел. М.: О.Г.И., 2000.

переродить свое существо, согласить себя с «праведностью победившего» — это история многих, очень многих московских писателей, вышедших из прежней культуры (Белого и Пастернака, к примеру), не говоря уже о новых насельниках «московского Парнаса». Быть может, именно столичность, близкое, гулкое биение сердца новой жизни, заставляло (и заставляет) москвичей абсолютно верить в реальность, единственность, мощь и законность всяких великих перемен?

Не то в Ленинграде. Его литературный мир не только сохранил к середине 30-х годов систему авторитетов, основанную на дореволюционной (точно вспомнить многолюдье сологубовских похорон — и сравнить его с пустынностью московских похорон Андрея Белого), но и способность генерировать новые художественные явления (последнее поколение серебряного века — Хармс, Введенский, Олейников, Заболоцкий. . .).

За это «последнее поколение Серебряного века» слегка отругала меня Эльга Львовна Линецкая¹. С ее (и тогда общепринятой) точки зрения, Серебряный век был примерно равен символизму с немножко акмеизма сверху. Я понимал (и понимаю) это чересчур расширительно — как весь русский модернизм («первый русский модернизм»), от эмалевых лобзаний до смерти в Крестах и расстрела под Харьковом. Обэриуты-чинари были (и остаются) для меня последним поколением этого первого модернизма², причем именно символистской линии (а не футуристской, несмотря на собственное их начальное, как теперь говорят, «позиционирование»). А. А. Ахматова этого бы никогда не признала (да она и не признавала — «для нее так шутят», вспоминала Л. Я. Гинзбург). Впрочем, это отдельный и долгий разговор.

И не случайно Ахматова, в своих воспоминаниях о Мандельштаме говоря про его переезд в Москву, замечала, что в Ленинграде его воспринимали как великого поэта, на его вечерах была давка, «на поклон» к нему сходилась весь литературный Ленинград, а в Москве им никто в сущности не интересовался, на повестке были совершенно другие имена. («Знакомство с

¹ Э. Л. Линецкая (1909—1997) — замечательная переводчица, чем ее важность для литературной жизни Ленинграда 70-80-х годов далеко не исчерпывается. Для многих из нас она была человеком, вокруг которого сохранялся другой, несоветский мир, жила другая, несоветская культура. Елена Шварц, например, неоднократно говорила, что Аббатиса из ее знаменитой «Лавинии» списана с Эльги Львовны Линецкой. Вы встретите здесь это имя еще не раз.

² На самом деле *предпоследним*, но тогда я еще этого не знал — открытие последнего, невидимого поколения Серебряного века является одним из основных сюжетов этой книги.

Белым коктебельского происхождения», — со своей обычной точностью подчеркивает Ахматова.)

Ничего хорошего не могу сказать о Григории Зиновьеве¹, но если у него и было намерение изничтожить культурный Ленинград как систему — органическую общность человеческих связей, литературных репутаций и эстетических представлений во всем их разнообразии и во всей их противоречивости, — то полностью эту задачу по разрушению «буржуазной культуры» выполнить он не смог. Для этого понадобился Жданов и гораздо более решительные методы, чем те, которыми располагало (а может быть, даже и просто могло себе представить) предыдущее ленинградское начальство. Понадобились абсолютно новые люди, с иголки, — и они, конечно, нашлись. И возник новый литературный Ленинград — самый серый, самый послушный, самый такой как надо.

Хочу со всею решительностью напомнить, что нынешний Ленинград — по структуре и по плоти — потомок и наследник *этого*, а не *того* Ленинграда. Так что я бы несколько умерил юбилейную эйфорию.

К моему глубокому изумлению, никто не принял вышестоящего пассажи на свой счет — никто не обиделся, чуть ли не единственный раз в моей начатой тогда и закончившейся в середине 90-х годов (прекращением работы для радио «Свобода» и «Русской мысли») «публицистической деятельности». Встреченные в коридорах Лениздата полужнакомые и особенно полунезнакомые *писменники* благосклонно похлопывали по плечу — им казалось, что подразумевался некто иной. Нехороший. А они были хорошие. Эйфория была не просто юбилейная — эйфория «общего дела», эйфория близкой победы горела в глазах: все хорошие были на одной стороне.

Глубоко символично сказанное самой Ахматовой (запись П. Лукницкого): «Выходя из дома Гумилева, я потеряла дом!» И эта всё нараставшая *бездомность* сопровождала и Ахматову, и город вплоть до ее конечного упокоения, а его и дальше — в бесконечное и беспокойное прозябание.

Мы очень много знаем об Ахматовой. Мы теперь знаем о ней столько, что образ ее начинает расплываться. Мы гораздо отчетливее представляем

¹ Если кто не помнит: Зиновьев (Радомысльский) Григорий Евсеевич (1883—1936), стертый из советской истории сожигатель Ильича по разливному шалашу, с 1917 по 1926 г. всемогущий петроградско-ленинградский вождь (и переименователь), потом действительный (и мнимый) участник разного рода «право-левых оппозиций». Расстрелян (говорят, успел сказать перед смертью еврейскую молитву «Шма Исраэль», над чем в Политбюро очень смеялись).

себе Павла Лукницкого с его (вот уж замечательно подходит оруэлловское словцо) двоемыслием: обожанием Ахматовой и Гумилева и одновременным убеждением, что он, именно он, призван вносить в ахматовский мир бодрящее дыхание пятилеток и не давать уж слишком влиять на нее окружению (ее окружению 20-х годов!); перед нами встает во весь рост великая в своей правоте и прямоте фигура Лидии Чуковской; нервно подергивается женское, честолюбивое лицо Анатолия Наймана. . . — да разве всех перечислишь? — вплоть до бесконечных полос в бесконечных предъюбилейных газетах, где каждая кошка передает благодарному потомству каждое доброе слово, ей сказанное.

Сейчас, конечно, никто, кроме специалистов и специально интересующихся, не «представляет себе» Павла Лукницкого. Сейчас я бы, вероятно, иначе написал о Лидии Чуковской. Вот разве что «женское честолюбивое лицо» по-прежнему подергивается. . .

Ахматова принимала мир таким, каков он есть, и старалась найти в нем возможности выживания — не столько материального, сколько литературного. Но всё же, думаю, то обстоятельство, что едва ли не всякий, показывавший ей стихи, может похвастаться похвалой того или иного сорта, свидетельствует прежде всего о глубоком равнодушии, испытываемом ею ко всему этому потоку. Всего несколько имен, к которым она относилась всерьез. . . — да и то я в этом не уверен. Думаю, она ощущала ту матовую, полужеркальную преграду, что стояла между ней и современной литературной жизнью: та поразительная верность, которую она хранила людям и стихам своей молодости, — это не столько человеческая сентиментальность (чего, судя по всему, у нее и не было), сколько опора на истинность, материальность, надежность того Города, той культуры.

. . . В дни Съезда народных депутатов. . .

О боги! Какого съезда, каких депутатов?! Не напоминайте, не надо!

. . . умер последний поэт Серебряного века — Арсений Тарковский. Официально этого никто не заметил, что и понятно. Официально нашли время для вручения государственного букета классику соцреализма, что еще понятней.

И тут не помню, кто имеется в виду. Леонов какой-нибудь? Проверить было бы несложно, вот только зачем?

Но для меня смерть Тарковского помимо естественных чувств несет и особый, тяжкий смысл: больше некому из поэтов взглянуть на нас «с той стороны зеркального стекла».

Когда смотришь вчуже на сегодняшние литературные бои, то понимаешь: да ведь это же не славянофилы воюют с западниками за *Россию*, не правые с левыми за *свободу*, не консерваторы с либералами за *выбор исторического пути*. Это интеллигенты в первом (или во втором) поколении бьются с интеллигентами во втором (или в третьем) поколении за то, что ни тем, ни другим не принадлежит: за русскую культуру XIX и первой трети XX века. Не принадлежит же она им (нам, нам, конечно!) потому, что счет поколений интеллигентности здесь ни при чем, кровь здесь ни при чем, политические взгляды здесь ни при чем, как свидетельствуют хотя бы биографии Серебряного века, а «при чем» только одно: возможность этой культуре принадлежать.

И когда я вспоминаю судьбу Ахматовой, и судьбы других, и судьбу всего этого города, лишённого всего, но каким-то чудом существующего, мне кажется, что именно здесь это возрождение может произойти. Этот каменный сад еще может плодоносить — но только на своих условиях.

Условия эти еще не полностью приняты, но не случайно, однако, что именно с Ахматовой — вне зависимости от реальной меры ее практического участия и даже истинного отношения к «ходящим с тетрадками», по крайней мере, к большинству из них, — связывается в общей культурной мифологии «ленинградское чудо» конца 50-х и 60-х годов: возрождение русской поэзии из ничего. Перескок через антропологическую пропасть. Возникновение параллельного мира — «второго русского модернизма».

Я бы сказал сейчас самым простым образом: оказывается, Ахматова была и есть *genius loci* этого города. Не того «этого города», что стоит в тяжело дышащем болоте, сверкая мрамором на кровавом закате. А *того* этого города, который *мы*, где бы мы ни были.

Ах да, я же зарекся говорить «мы». Тогда еще, в 1989 году. Ну, тогда так:

. . . того «этого города», который — я. Где бы я ни был.

* * *

Я долго обдумывал эту простую и ясную мысль. Некоторое время меня смутно беспокоило: почему это вдруг гений-покровитель такого мужского — единственного мужского в женской России — города оказался женщиной?

Потом я подумал: да именно поэтому!

В конце концов, Екатерина Великая тоже была женщина, да к тому же еще и немка!

Осип Манделъштам: Параллельно-перпендикулярное десятилетие

1.

28 ноября 2008 года в центре¹ Москвы был открыт памятник Осипу Манделъштаму (авторы: Елена Мунц и Дмитрий Шаховской, архитектор Александр Бродский) — четвертый в России и в мире. *Четвертость* эту наряду с *московско-центральнойностью* 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, что и так, и хорошо было бы задуматься: *какое?* В подведении некоторых итогов и есть назначение нижестоящих заметок, но сначала уточним историю и географию манделъштамовских памятников.

Первый был установлен в декабре 1998 года во Владивостоке. На том месте, где находился пересыльный лагерь «Вторая речка» — в этом лагере 27 декабря 1938 года умер Осип Манделъштам. 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 Манделъштам, работы Вячеслава Бухаева (открыт в июне 2007 года), 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 пожаловались местные знакомцы с вечно воспаленным от «наших безобразий» сердцем, оно же горло: *Боже, какой стыд, какой стыд, в Петербурге до сих пор нет памятника Манделъштаму!*), вознамерилась даже подарить Петербур-

¹ Сообщающими обычно подчеркивается: *в центре!* — не где-нибудь в Текстильщиках или, не дай бог, в Ясенево.

гу собственноручное произведение — «фигуру с двумя головами и тремя ногами», как счастливо выразился один новостной ресурс. Постамент, говорят, уже почти спроектировал петербургский художник Хачатур Белый, оставалось только собрать в Голландии денег. Причина многочленности: и Н. Я. Мандельштам должна быть увековечена, поскольку в Голландии (и не только в Голландии!) Осип Мандельштам — это в первую голову персонаж книг Н. Я. Мандельштам: одинокий борец со сталинизмом, христианин и джентльмен. Посмотрим, удастся ли водрузить двухголовое-трехногое с крыльями — есть задумка! — во дворе всё того же Фонтанного дома, где, как известно, много чего помещается, даже кенотаф Паши Жемчуговой и выставка неконформистской сантехники. Сама по себе «задумка» слегка неуместная — в связи с известной неприязнью киевлянки к Ленинграду, — но это, из Голландии глядя, вряд ли кого заинтересует¹—

Третий памятник (на мой вкус, очень хороший) был открыт 2 сентября 2008 года по месту ссылки, в Воронеже (автор — недавно умерший 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 года, семидесятого со дня смерти на Второй речке, резко ускорилась и московским водружением символически завершилась канонизация Мандельштама в постсоветской России — стране, буквально обуянной установкой памятников и навеской мемориальных досок.

Что-то, конечно, слегка мешает чистой радости. Может быть, как раз 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 Краснояре-

¹ Удалось, водрузили — только не во дворе Фонтанного дома, а во внутреннем дворе здания Двенадцати коллегий — 25 мая 2010 г., в рамках «мандельштамовских дней». Пресса по-прежнему утверждает, что это *первый* памятник Мандельштаму в Петербурге — то ли действительно так думает, то ли держит в обаянии голландского Ваню, непременно желающего быть первым (примечание 2012 г.).

ске! 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 самоудовольствования/самораздражения выбит (или почти выбит) из интеллигентских рук.

2.

Параллельно — хотя по сути скорее *перпендикулярно* — канонизации на уровне «монументальной пропаганды»¹ шел внутренний процесс осмысления личности и жизни «опального поэта» (и его сочинений, конечно, — но это особая статья, и о ней речь отдельно). 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 60-е годы). В том же 1998 году, когда во Владивостоке устанавливали первого, бетонного Мандельштама, в Петербурге вышли воспоминания Эммы Герштейн², 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 язык³.

¹ И школьной программы, кстати, — но мы здесь этого очень важного для традиционного культурного сознания аспекта почти не будем касаться.

² *Герштейн Э. Г.* Мемуары. СПб.: ИМАПРЕСС, 1998.

³ Подробнее об этой книге и вообще об агиографической схеме Мандельштама, вычитываемой из книг его вдовы и доведенной в позднесоветском и эмигрантско-славистском обиходе до полной однозначности, см. в рецензии Ольги Мартыновой на книгу Ральфа Дутли «Зверь мой, век мой...» (русский перевод: СПб.: Академический проект,

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 Чуковская¹), 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 будущего»², что она в первую очередь понимала как закрепление в обязательной программе по литературе XX века для средней школы³, — 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 всё же еще бесконечно долгой, если не вечной «советской ночи» переварить слишком сложные и противоречивые образы — а 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»⁴.)

2005): Радио «Свобода», программа «Поверх барьеров», 30 июня 2004 г. (<http://archive.svoboda.org/programs/otbe/2004/otbe.063004.asp>).

¹ 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.

² Не только для себя, но и для Мандельштама, а вслед за этим и для двух остальных членов четверосущного «коллективного Пушкина».

³ 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.

⁴ Там же. Впрочем, и про Герштейн это охотно говорилось: *дождалась-де, пока все умерли.*

3.

Центром мандельштамовской агиографии является, как известно, эпизод с так называемой «эпиграммой», то есть 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 «эпigramме» *лично* нападению, завершающемуся тяжелым и бессмысленным личным оскорблением, лишаящим образ «мужикоборца» даже некоторой палаческой величественности, накопленной предыдущими строками. Слухи об осетинском происхождении горийского сапожника дошли и до 80-х годов прошлого века и ценились наравне с историей о Пржевальском¹. Всякий, задерживавшийся на Кавказе на более или менее продолжительный срок, знает, с каким глубоким, искренним, нерассуждающим презрением относятся грузины² к окружающим их народам; а Мандельштам — было дело, задерживался на Кавказе. Он *хотел* оскорбить грузина Сталина (а если действительно огрузиненного осетина Сталина — то тем более) страшно, непростительно, с гарантией немедленного смертельного ответа. 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!”»³ Дескать, если сам еврей, так не обзывайся осетином. Еще более прав он был, когда сказал самому автору после прослушивания «эпigramмы»: «Это не литературный факт, но акт самоубийства». Как акт самоубийства она и понималась автором. Точнее, как акт принесения 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. 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 в займы у совершившейся гибели.

¹ Желаящих водили даже к приадмиралтейскому памятнику Пржевальскому с лежащим у его ног верблюдом — полюбоваться на сходство; на сходстве верблюда с Мандельштамом, известном по обратному замечанию В. П. Катаева, внимание не заострялось.

² 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*?

³ *Ивинская О. В.* Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени. М.: Либрис, 1992. С. 79.

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 «дозпиграммную» жизнь невозможной, 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.

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 его личная судьба, не его 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 — то есть 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 поэти-

ческого 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 годов оттеснил конкурирующие поэтические синтаксисы на нецентральные, хотя иногда и не особо отдаленные, как в случае с обзиритским 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, то есть 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., то есть 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 Института высших гуманитарных исследований РГГУ был прочитан еще в мае 1995 года. Произведенный эффект можно было бы сравнить с эффектом от обнаружения в дортуаре 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 всё 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. . . ¹

И — как пример аргументации — виртуозное возражение:

¹ Ломинадзе Серго. Критики о критике // Вопросы литературы. 1996. № 6.

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 или 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. . .¹

— нехотя 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 старшекласнику 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 книгу². Ясны-то ясны, но принять это было невозможно — не таково было «виноградное мясо» этих стихов, не в таких словах и не в таких конструк-

¹ Ломинадзе Серго. Критики о критике // Вопросы литературы. 1996. № 6.

² Мандельштам О.Э. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н.И. Харджиева. Л.: Советский писатель, 1973 (БС БП).

циях говорились (и говорят) вещи подобного уровня высказывания. Поэтому старшекласник 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, все возможности для этого теперь есть. И дело тут, повторюсь, даже не в Мандельштаме как таковом. Дело в необходимости определить — эта необходимость всё еще существует! — чту в стихах мандельштамовского синтаксиса от Мандельштама, а что от синтаксиса. Чту происходит, когда поэтическая речь становится отчасти независимой от порождающего ее человека, перестает быть средством сообщения, а становится существом, веществом, новоотвоеванным 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 бог, 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 верноподданном Пушкине не выдержал коллективного осмеяния 10-х и 20-х годов XX века, а советский миф о Пушкине-революционере — тихого недоверия 70-х и 80-х 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!

Даже Бенедикт Лившиц

1.

25 декабря 1886 года по старому стилю (6 января 1887 года 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 богу, 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 всё же несоветскому и непечатному.

Екатерина Константиновна пожелала проверить мое чтение, и черной, стеклянно и склизко мигающей зимой восемьдесят 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 полураспадающаяся 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-мандельштамовски 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 вытоптаным ромбиком посередине — чем же еще?

И этот третий был *не* Бенедикт Лившиц.

С Лившицем всё 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 исполнялось сто лет и его, кажется, «окончательно разрешили». То есть после реабилитации публиковались переводы, в середине 60-х 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 всё 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 бессознательной, иррациональной опаске я почти уклонялся от этого чтения — можно сказать, забывал взять, когда давали.

Пять лет спустя, в другой совсем жизни, в морозной восточберлинской 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 ее читателя 70—80-х годов, рвущихся к культуре совслужебских детей, значение Лившица как поэта:

«Я учусь у всех — даже у Бенедикта Лившица», — сказал Мандельштам, написав стихи о певице с низким голосом¹.

Ну, если Мандельштам сказал «даже». . .

Почему? Ей-богу, не знаю².

¹ Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М.: Согласие, 1999. С. 87.

² К самой Екатерине Константиновне она относилась как раз очень хорошо. Скорее всего. Во всяком случае, существует (и сравнительно недавно опубликован) отрывок из

Может быть, в ее сознании задержались «обиды» 20-х годов, связанные с ее борьбой против ненавистного Ленинграда и за Москву («где жил ее любимый брат» и т. д. по тексту Ахматовой¹). 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.

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 — чистейшей воды литература².

Не станем сейчас касаться интересных представлений дедушки Корнея о еврейской наружности, а сосредоточимся на системе величин, выд-

первоначального наброска «Второй книги», позже полностью отвергнутый, вероятно, в связи с тем, что Н. Я. Мандельштам по каким-то соображениям отказалась от осязаемого в нем «феминистского тона» (и/или излишней «проахматовости»): «Эта прелестная 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”» (*Мандельштам. Н. Я. Из воспоминаний // Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Советский писатель, 1991. С. 301.*

¹ Ахматова А. А. Листки из дневника. Воспоминания об О.Э. Мандельштаме // Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Проза, переводы. М.: Панорама, 1990. С. 210. 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 дневниковая дата (возможно, фиктивная) — мой день рождения, на два года раньше.

² Чуковский К. И. Дневник. 1901—1929. М.: Советский писатель, 1991. С. 389—390 (запись от 24 апреля 1926 г.).

винутой Лившицем (несомненно, отчасти удивившей Чуковского — реалиста, знатока и любителя 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 годах, самое позднее до их середины, в Ленинграде 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-х годов» 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, былого не-пойми-с-каких-щей соратника кубофутуристов (это многие не без язвительности отмечали: а при чем тут «эстет» Лившиц?), то есть с точки зрения официальной культуры *литератора-подсобника*, у которого всё главное в прошлом, звенело, оказывается, в «параллельном культурном пространстве» самым что ни на есть высоким звоном. Хоть 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. Ман-

дельштама и, чтобы унизить 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 тайне¹.

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 всё было полностью в руках «официальной реальности», — только по косвенным источникам. Редкое и очень интересное свидетельство — обзорная статья М. Кемшиса (Михаила Баневича, он же Михаил Подшибякин) «Новейшая русская поэзия», напечатанная в 1931 году в Ковно:

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 ультрафутуристических 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 малопонятны — 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 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 слова².

Как видим, Ахматова, с ее петербургской выучкой, хорошо разобралась в интриге — откуда дует ветер в пользу Лившица, к которому отно-

¹ Лукницкий П. Н. Асумiana: Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2, 1926—1927. Париж; М.: YMCA-PRESS, 1997. С. 65 (записи марта 1926 г. о поездке Ахматовой в Москву).

² Кемшис М. Новейшая русская поэзия // Darbai ir dienos. Literatūros skyriaus žurnalas. Humanitarinių Mokslų Fakulteto leidinys. Kaunas, 1931. [Т.] II. P. 221—247. = Acta et commentationes ordine philologorum V. M. Universitatis.

Адрес в Интернете: http://www.russianresources.lt/archive/Banevich/Ban_2a.html (ресурс «Балтийский архив»).

силась, 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 Чуковский¹: «...наружность у него полнеющего пожилого еврея, которому полагалось бы быть практиком и дельцом, а вся жизнь — чистой воды литература».

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! — священным безумцем, как Хлебников. Он хотел «серьез», «по-настоящему», всё 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 человеком безо всякого авантюризма, эгоизма и легкомыслия. Безо всякого — выразимся любезнее — «игрового начала». Он знал, что

¹ Который его, впрочем, всегда очень любил и ценил. Вот запись от 6 июля 1913 г.: «Он по мне. Большая личность: находчив, силен, остроумен, сентиментален, в дружбе крепок и теперь пишет хорошие стихи... Каков он будет, когда его коснется слава, не знаю; но сейчас он очень хорош...» Лившиц остался хорош, когда слава его коснулась. Не потому ли ушла?

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 распроставшийся с «бюджетянством», 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 Анненского¹.

И третий раз (это является нашим маленьким открытием) — в Ленинграде, во второй половине 20-х годов, 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 *двоекультурие*, 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 всё глуше удары
 Под толщею слова. Чуть-чуть накренить небеса —
 И ты переплещешься в рокот гавайской гитары.

¹ *Терапиано Ю. К.* Встречи: 1919--1971. М.: ИНИОН РАН (Отдел литературоведения); Intrada, 2002. (http://www.silverage.ru/poets/mandel/terapiano_mand.htm)

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, Гея.

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 стихах, 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 «малопонятны — 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, десятилети-

ями 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 незэллинисту 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 однотомнику, 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 в Дубовой гостиной Шереметевского дворца, тогда Дома писателя имени В. В. Маяковского (Большой зал всё же не дали, а почему? — а потому, ответил Корнеев, что переводчики в Союзе 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, айдесскими звуками и пелазгийскими ладами (всё на месте, всё точно, гарантирую: никаких Елен греки тут не бондят), гудящим бесповоротным, безнадежным отчаяньем — тогда услышите и «Уже непонятны становятся мне голоса. . . », гавайское рыдание этих стихов, предсказывающих, конечно, и гавайскую гитару за стенкой, у Кирсанова, когда брали Мандельштама, — но прежде всего с таким сдержанным, мужским отчаянием оплакивающих уходящее, ушедшее время, что дело доходит до — почти удавшейся! но всё же неудавшейся — попытки остановить вращение Земли.

А дальше — уже с доверием и настроенным слухом — вы идете назад, к «неоэллинистическим» стихам 20-х годов и понимаете, что Лившиц не «ухудшенный Мандельштам», как это принято считать среди читателей «Воспоминаний» Н. Я. Мандельштам, совслужевских детей 70—80-х годов,

а, если уж на то пошло, «улучшенный Маккавейский», который и сам был более чем замечательным поэтом, тоже своего рода «эллинистом-заумником»¹.

Потом — к петербургскому циклу 1914—1919 годов, с его пронзительным прозрением постороннего о китежной природе Петербурга²:

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? .

(«Сегодня», 16 июля 1914 г.)

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-й, 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

¹ Велеречивую исполненный толпой
Ликей не всуе чтит свой Фидиев фастигий:
Азийских риторов я видел в лоне стой,
Дидаскалов седых, перелагавших книги...

http://slova.org.ru/makaveyskiy/muta_quies_habitat/

² Автор написал об этой природе целый роман (см.: *Юрьев О. А. Винета // Знамя. 2007. № 8*), 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.

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 годов 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 и 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. . .

Андрей Николев по обе стороны Тулы, или Заелисейские поля

Андрей Николев (Андрей Николаевич Егунов, 1895—1968) известен если не широкой публике, то, по крайней мере, расширенному кругу специалистов с 1980 года — со времени публикации его стихотворений в знаменитом нью-йоркском альманахе «Часть речи». В 80-х годах стихи его были напечатаны в нескольких очень разного качества самиздатских журналах, в 1990 году — в (тогда еще парижском) «Континенте» и возникшем на волне перестроечной неразберихи и вслед за ее спадом исчезнувшем журнале «Искусство Ленинграда», а в 1991 году — в альманахе «Незамеченная земля» (тогдашнем и, вполне возможно, вечном чемпионе Петербурга и Ленинградской области по количеству опечаток), — вот, пожалуй, вкратце и все основные библиографические вехи первого этапа посмертного усвоения Андрея Николева русской литературой. Этап этот завершился «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 года роман «По ту сторону Тулы» (Изд-во писателей в Ленинграде). Тогда казалось, что на этом всё и кончилось — кого в буйные 90-е годы интересовали изысканные петербургские писатели? Но нет, через некоторое время выяснилось, что Николев «зацепился» — вероятно, второй этап усвоения происходил подспудно, невидимо (переваривали?). Через восемь лет после венского тома вышла стихотворная книга Николева «Елисейские радости»¹, а в 2008 году — поэма «Беспредметная юность», редакции 1933 и 1936 годов, изданные и фундаментально откомментированные Массимо Маурицио². О Николеве уже много написано, и работы о нем продолжают появляться; можно со всей определенностью сказать, что за прошедшие два десятилетия он стал одним из классиков русской литературы XX века — третий и последний этап усвоения³.

¹ *Николев Андрей*. Елисейские радости. М.: ОГИ, 2001.

² *Николев Андрей*. Беспредметная юность. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

³ Стоит, пожалуй, отметить — как некий курьез! — полную перепечатку романа «По ту сторону Тулы» в журнале (!) «Русская проза» (2011. № 1), выпускаемом петербургским издательством «ИМАПРЕСС», — очередная попытка, в истории литературы часто встречающаяся, но редко удающаяся: приписать себе желательную литературную генеало-

Может быть, одной из причин постоянного «крупнения» этого далеко не громогласного и совсем не простого автора с его очень скромным в количественном смысле литературным наследием (мы сейчас не причисляем сюда многочисленные античные переводы и научные работы А. Н. Егунова) является осознание того обстоятельства, что Андрей Николев — это не просто один из талантливых писателей, спасенных из советского небытия, но фигура в подлинной истории русской литературы XX века типологически существенная и во многих смыслах даже определяющая, что его «жизнью и творчеством» заполняются некоторые лакуны, без него и таких, как он, не объяснимые. Зияния. Николев — один из потаенных переходов от первой трети XX века к последней его трети, о чем, кстати, довольно кратко, но точно и полновесно сказано было еще в послесловии составителей к венскому изданию. Там же была 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, а по сути «первая ленинградская неофициальная культура» сохраняла среду своего обитания до начала 30-х годов, до времени ее окончательного разгрома. В 1933 году арест (по делу Иванова-Разумника) и ссылка — сначала в Томск, потом поближе к Ленинграду — в Новгород, где Егунова застает война. Оккупация, вывоз в Германию («из Новгорода — в Нойштадт»), репатриация, тоже вполне типичная — по этапу из Берлина в Сибирь. Так выглядела эта «типичность» в 1993 году, так была описана в венском спецтоме. Сегодня она выглядит иначе, хотя, может быть, не менее типично. По новейшим биографическим данным о насильственном вывозе речи не шло: судя по всему, на оккупированных территориях А. Н. Егунов сотрудничал с немцами (в какой мере сотрудничал и был ли еще в чем-то замешан, кроме того, что работал переводчиком в комендатуре, пока неизвестно) — стало быть, «отступил» вместе со своими работодателями, как и «подельник» его, Р. В. Иванов-Разумник, или его новгородский знакомый Борис Филистинский (заметная шишка в пропагандистской деятельности нацистов, и, судя по всему, замаран не единственно пропагандой). Иванов-Разумник умер в 1946 году в Мюнхене, Филистинский сделался влиятельным американским профессором, литературоведом и стихотворцем Борисом Филипповым, в чьей изданной в 1961 году антологии «Советская потаенная муза» впервые были напечатаны стихи безвестного Андрея Николева. В отличие

гию. Существенно для нашей темы это всё увеличивающееся значение Андрея Николева — в данном случае скорее эмблематическое, чем сущностно-литературное, но тем не менее!

и от них, и от очень многих других ушедших с немцами, на Запад Егунов не попал — после войны оказался в советском секторе Берлина, преподавал там немецкий язык танкистам, бежал в американскую зону, но был американцами возвращен. Можно сказать, ему очень повезло, что сотрудничество с немцами не всплыло и его осудили только за попытку побега.

Десять лет, реабилитация, снова Ленинград, где удаётся 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 — 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 в 20—30-х годах была ориентирована не на прямое внутреннее сопротивление «грянувшему хаму», не на диалог с ним, пусть даже конфронтирующий, 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), — яснейший 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 не 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 (а по фамилии Стратилат, мученик и победитель змея!), с которым героя связывает дурашливо-чувственное, с античным оттенком товарищество. Происходит попытка пасторали, попытка 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, неодоушевленного 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 этой прозе слегка не хватает, так это если не взрывов, то хотя бы каких-то сгущений за ее 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 подъемов, ни падений, ни конфликтов, ни разрешений. В этом смысле романы Вагинова (а они, с нашей точки зрения, хуже — неуклюжей и прерывистой — 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 перифразировку (на ином мифологическом основании) заголовка романа. В стихотворении, выбранном для «Ленинградской хрестоматии», эта синонимия названий подчеркивается и расшифровывается вариантом «заелисейские <поля>»:

Что это так, согласен, но
 выбор не мал и без запроса —
 устойчивое снесено,
 и предлагает нам земля
 заелисейские поля,
 туманные, как папираса.
 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,
 всё звездною покрылось пылью,
 так скидавай свою мантилью
 навстречу ветренным красам».

1936

Андрей Николев и в стихах, и в прозе попытался поселиться в некоем отвоеванном у тьмы и смерти месте, расчистить для себя замкнутый участок пространства и времени, где могло бы удаться счастье, где мог бы построиться Рай — чисто петербургская затея. Но Рая не построилось — может быть, помешали воспоминания или представления о реальных ображаемых Раях — во времени (в досоветском прошлом?) или в пространстве (на несоветском Западе?). Рай в русской поэзии удалось построить только одному поэту — Леониду Аронзону, который никаких альтернатив этому Раю не знал и знать не мог. Да он и не строил никакого Рая — он его просто (просто!) нашел в мусорном советском небе и перешел туда весь, без остатка. Но предшественником его, хотя бы в этих поисках, навсегда останется Андрей Николев.

Что сказать о самих николевских 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 (по крайней мере, окончательно и успешно) 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-х годов, собиравших написанное им и уговаривавших его вспомнить и записать что можно из утраченного, и кончая ответственными за издание николевского спецтома сотрудниками Венского славистического альманаха, которым был начат процесс «канонизации». Но основная заслуга всё же — самого Андрея Николева, который на самом деле никуда не переходил, а стоял на своем собственном месте, ничего не ожидая и ничего не прося, по крайней мере, у людей. И граница передвинулась мимо него сама.

Алик Ривин: Заполненное зияние

Что всплывет, когда скажут «30-е 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)? Милицонер 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, допры, этапы, знаем о том, слышали, однако же представить все-таки сможем навряд ли — нету аутентичного кино в голове, не сняли¹.

Но шаг с проспекта — в темный лиговский закоулок, в деготную коммунальную вонь, в проходной селечный 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 ширококорифленой 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».

¹ Речь идет не о кино как таковом — «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа или его же «Хрусталева, машину!», не говоря уже о более чем замечательной «Прорве» Ивана Дыховичного с гениальной Уте Лемпер, вполне могут претендовать на образы 30-х годов. Но вот в голове, по крайней мере у меня, они не крутятся — «кино в голове» создается в детстве или в ранней юности, а позже — если не никогда, то чрезвычайно редко.

так описывает Т. Ю. Хмельницкая свое знакомство с одним из самых таинственных поэтов Ленинграда за всю его шестидесятилетнюю историю¹.

Таинственность ривинской фигуры, как мы уже намекнули, не в ее богемном существе — литературный быт всегда воспроизводил и всегда будет воспроизводить подобный тип личности и подобный образ жизни. Этот тип и этот образ почти что не связаны впрямую 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 о первом вынырнувшем из безвестности (в начале 90-х годов) 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 50-х годов. На его, видит бог, не самых могучих плечах оказалось как бы коромысло, или, лучше, он сам как бы оказался неравноплечим коромыслом 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 доказательства — большие поэты нескольких последних десятилетий XX века, а первого — тем более: ведь язык старых поэтов еще художественно слышится нами как родной; следовательно: Ривин неизбежен.

В несимметричной середине был он и во многих других — частных, личных, биографических смыслах. Семь-восемь-десять 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 бóльшим². *Этим* была обещана победа — геополитическая, литературная, биографическая, этакое «ежедневное Бородино». Ри-

¹ *Ривин Алик. У меня на сердце, под часами, кто-то плавает живой / Вступ. Т. Ю. Хмельницкой, публ. В.А. Каменской и О.М. Малевича // Новый мир. 1994. № 1. С. 156.*

² *Оставленный одним из их круга самодовольный, жирный, советский стишок о Ривине (Самойлов Д. Памяти А. Р. — См. напр., в «Тарусских страницах»: «Мы ждали славы и победы, / Лихого грома медных труб. / А он провидел только беды. / Он видел свой*

вину не было обещано ничего, даже поражения. Самым наглядным образом это иллюстрируется разницей в тоне ожидания «большой войны» в великом его стихотворении «Вот придет война большая, заберемся мы в подвал. . . » (было бы пошлостью 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». Угодивший в ничейную полосу 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»¹, вероятно, не имелось у него ни времени, ни охоты, ни возможности приостановиться, дать осесть, отстояться, смеситься 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» всё 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 — Мандельштам²

убогий труп, <...> И сгинул он. На белом свете / Он не оставил ничего. / И мы не судим о поэте. / Как будто не было его» — как бы еще одно доказательство этого не требующего доказательств расстояния.

¹ «Бродящий поэт» — так он и назван в одних воспоминаниях (*Рубинштейн Л. Бродящий поэт // Звезда. 1997. № 2*).

² «...и меня положили в угол / с лужицей лицом к лицу, / черный хлеб черепахой смуглой / и бумаги снегунью мацу» («Это было под черным платаном...»). Сильно подо-

и Вертинский¹, Хлебников и Гумилев (с Багрицким и Тихоновым поперх), даже Брюсов с «дикими экстазами» (см. «Поэму горящих рыбок»), даже Маяковский, даже никуда не девшийся идиш, и газета, и ресторанный шлягер², и уличное аргю . . .³ — но он ни от чего и не отказывался, ничего не утрясал, не осаживал, не приспособливал 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 всё и вся, ставящего всё 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 это стихотворение Ривина в двуязычной (немецко-русской) антологии Кая Боровского и Лудольфа Мюллера⁴, куда оно, скорее всего, попало из архива Льва Друскина. Это было самое начало 90-х годов. 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.*

зреваю, что читается «полóжили», торжественным мандельштамовским дольником, а не взъерошенным советским. Дальнейшие комментарии опускаю.

¹ «Я седой и жалкий клоун, / я потомок Маккавеев, / и в лучах моей короны / могоендова концы...» («По горам и по долинам...»)

² «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.

³ «Живу, жихляю, умираю / И не желаю замолчать!» («Я языка просил у плена...») или «шкиндлик» и «шкет» из великого стихотворения «Вот придет война большая...».

⁴ *Russische Lyrik (von den Anfängen bis zur Gegenwart)*, herausgegeben von Kai Borowsky und Ludolf Müller. Stuttgart: Philipp Reklam Jun., 1983.

Геннадий Гор: Заполненное зияние—2

1.

. . . 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 кротости 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 экземпляр¹.

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 всемогущ, была неколебима. Можно было пожертвовать всем, кроме *метода*. < . . > И он стал переписывать советскую газету 1929 года: то, что надо, но — по-своему. Получилась «Корова»².

¹ Звезда. 2000. № 10. С. 85.

² Там же. С. 86.

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, в 2002-м, та же «Звезда» публикует подборку стихов Геннадия Гора¹, 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 всё же кому-то показывал, а о стихах даже не заикался»². 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 всё же не кино³, 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.

И вот поэтому, когда случайно встреченный на Франкфуртской книжной ярмарке 2006 года Петер Урбан со всей присущей ему убедительностью

¹ Звезда. 2002. № 5. С. 135—139.

² Там же. С. 135.

³ Очевидным аналогом «Коровы» является гениальное и отталкивающее «Счастье» режиссера Александра Медведкина — тоже не слишком успешное в «социальном смысле» (хотя все-таки выпущенное в свет), но, по крайней мере, совершенно удавшееся в собственно художественном смысле. Чего о «Корове», к сожалению, сказать нельзя.

и убежденностью возвестил, что открыл-де великого писателя, «последнего обэриута» Геннадия Гора и к следующей ярмарке выпускает одновременно две его книги — ранней прозы¹ и блокадных стихов², я, честно говоря, не особенно убедился. Гор. . . ну да, знаем. . . Про гиляков, 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»³) романа участника ОБЭРИУ Дойвбера Левина «Похождение Феокрита»... Ну, и «Корова». Всё, 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». Всего Хармса. Хочется сказать: всё перевел. Нет, всё не перевел, но собирается. Вот начал «Мертвые души». Добычиным 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 «Сайгона». . .

2.

Осенью 2007 года обе книги вышли. Вот тебе наука — *наука обожждать*, 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

¹ Gor G. Das Ohr. Phantastische Geschichten aus dem alten Leningrad / Aus dem Russischen übers. und hrsg. von Peter Urban. Berlin: Fridenauer Presse, 2007.

² Gor Gennadij / Гор Геннадий. Blockade / Блокада. Gedichte / Стихи / Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Wien: Edition Korrespondenzen, 2007.

³ Гор Г. Замедление времени // Гор Г. Волшебная дорога. Л.: Советский писатель, 1978.

прекрасных ранних рассказов, в первую очередь «Маня» и «Чайник») замечены не были, — значительностью. 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 меньше¹, но к такому обороту вещей даже и я оказался не совсем подготовлен: *милый и приятный писатель-фантаст, 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.

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 — то есть здесь — несущественно. Существенно, что это произошло.

Но сначала произошло вот что. К концу 20-х годов Геннадий Гор — молодой, сравнительно преуспевающий писатель, участник входившего в РАПП (но сравнительно умеренного²) комсомольского объединения «Сме-

¹ См., например, мой ответ на опрос «О великом поэте»: Воздух. 2006. № 2. С. 152—154. 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).

² «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

на», 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 году, а родился в 1907 году 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 (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, конечно, испытывал 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 20-х — начала 30-х 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 «разо-

настоящие прозаики и поэты» (*Гор Г. Замедление времени // Гор Г. Волшебная дорога. Л.: Советский писатель, 1978. С. 167*). «Настоящие прозаики и поэты» — о, боги! См. также в своем роде вполне абсурдный мемуар Н. К. Чуковского о том, как переводчик и «денди» Стенич «перевоспитывал» 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*).

ружиться 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» всё равно обругали. За «формализм»¹. 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 несколько 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»², написанных или, по крайней мере, записанных уже после эвакуации из Ленинграда (летом 1942 года, после первой, самой страшной блокадной зимы) — единственное свидетельство 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 сейчас в нашу задачу) 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

¹ Петер Урбан, в своей бесконечной любви к Геннадию Гору, интерпретирует «Вмешательство живописи» как пародию и издевательство над ретроградами 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», неблокадных состояниях, чему достаточно места уделено выше, да и по простому читательскому впечатлению.

² Название дано публикатором и, как предполагал я при выходе венской книги, должно было бы остаться за этой книгой, хотя бы из благодарности к Петеру Урбану. Но, конечно, этого не случилось — долгожданная и действительно хорошо изданная российская книга стихов Гора называется «Красная капля в снегу» (Гор Г.С. Красная капля в снегу: Стихотворения 1942—1944 годов / Подгот. и вступ. статья Андрея Муждабы. М.: Гилея, 2012).

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.

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:

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 Петер Урбан¹, и фольклорно-хлебниковская компонента в них достаточно заметна. Третьей составляющей (Урбаном по ее неожиданности не замеченной) оказывается (парадок-

¹ В статье, прежде всего замечательной историческим конспектом блокады Ленинграда — сжатым и ошеломляющим (прежде всего для немецкого читателя, которого, как того «бедного Ваню», насчет блокады Ленинграда систематически «держали в обаянии», но и русскому, запутанному разного рода мифами и сплетнями, этот конспект пригодился бы), но полной и тонких наблюдений над творчеством Гора.

сальным 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)

переходящий, натурально, в Заболоцкого. С удивительной и подозрительной естественностью¹.

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 века — «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

¹ 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 Olga Obuchova. Padova: CLEUP 2002 [Eurasistica: Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatichi Università degli Studi CaTM 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.

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» (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». Где-то я уже, кажется, писал, что посадили раннего Заболоцкого (на самом деле, «среднего»), а выпустили — позднего.

Личность имелась и у Олейникова — чужого, приезжего, осваивающего «ленинградский модерн» казака-разбойника, циничного коммуниста, гения, но не «вырожденца» и не «безумца»¹. 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, неуживимый, «никого не жалеющий».

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 удаться: «Графин с ледяною водою. / стакан из литого стекла. / Покрыт

¹ Лидия Яковлевна Гинзбург как испугалась в молодости Олейникова (а он внушал людям настоящий страх — «никогда не жалею 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 Зощенко, отражающий полукультурный язык пореволюционного времени, что и применительно к нерифмованному Зощенко не совсем справедливо.

пузырьками пузырь с головою, / И выюга 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 общения. Бессмыслица контрреволюционна, она по сути консервативна и охранительна — она доводит до предела и переводит через предел приущие 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 крученыховским «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, «нелевыми». 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.

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 всё сознание, а только ту его часть — бытовую, ближнюю к внешнему миру, — которую у других людей сначала постепенно, а с началом 30-х годов ускоренно отуманивала и трансформировала 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 сти-

хи к логике и скорости сновидения — что вполне наглядно демонстрируется хотя бы уже приведенным стихотворением про кошачье жаркое — в сущности, здесь мы в атмосфере Татьянина сна.

4.

Гор использует элементы языка Хармса и Введенского, иногда Заболоцкого, в отчаяннейших пассажах («Не ешьте мне ногу, / Оставьте язык, / Молитесь 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 задохнувшегося от голода и страха, ослепленного 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, высказывающей 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» Гете¹ — локализованный, обозримый угол зрения реального человека в нереальных обстоятельствах. Или наоборот — нереального в реальных: Гор дает «двойное обоснование» 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

¹ 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» Гете. По стиху, по драматическим стиховым формам, по философской, исторической и теологической проблематике и по дикости и нелепости говорящих персонажей, это проблематику транспортирующих (хоры духов и т.д.). Это наблюдение сделал (независимо от нас) 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 остранении обэриутами, особенно Хармсом, рецепции Гете в русском романтизме (в первую очередь в творчестве А. К. Толстого).

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.

Об Александре Ривине, ленинградском «проклятом поэте» 1930-х годов, я сказал, что он заполнил собой «зияние двух поколений» между сравнительно многочисленными последними детьми Серебряного века и немногими первыми «очнувшимися» конца 50-х годов. Глава о нем так и называется: «Заполненное зияние»¹. После появления «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 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 «необэриутом», первым «новым», «советским» («советским» не по происхождению, не по кругу, не по возрасту, а по внутреннему миру, по культурной антропологии) человеком², 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

¹ См. стр. 45 наст. изд.

² Ривин, в его безумии, тоже был, конечно, «советским человеком», то есть порождением уже новой, намешанной из обрывков всего и вся раннесоветской цивилизации, 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.

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! — культурно-антропологически чуждых 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 «последний обэриут», а первый большой поэт «ленинградского неомодерна», осуществившегося (в основном иначе, по иным схемам, на основе других «грунтовок») в 1960—1980-х годах, но начавшегося, оказывается, — в 40-х, под ослепительным небом блокады.

Павел Зальцман: Заполненное зияние—3, или солдат несозванной армии

1.

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 утунченной 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»¹, 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»² — это то, что

¹ Паустовский К. Г. Повесть о жизни. Кн. 4-я: Время больших ожиданий. М.: АСТ, 2007. С. 83.

² Ценная статья о связях «обэриутской драмы» с символистским театром: Лоцилов И. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых»

они ненавидели прежде всего в себе. В отличие от протестантов-акмеистов, аккуратно удалявших метафизические излишества, да и от футуристов, перенявших нижние, но вполне патетические регистры, «обэриуты» 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 (то есть не мы, конечно, а они, Хармс, Введенский и К²) 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 *обесмысливания*, 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 речь¹.

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 непостижным способом возобновившаяся в конце 50-х и начале 60-х годов 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-х годов прошлого столетия и остановившее череду поэтических поколений, стало вдруг затягиваться на наших изумленных глазах. Нам стали открываться фигуры и тексты, еще двадцать лет назад не подозреваемые.

// Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда» / Сост. и общ. ред. Корнелия Ичин и Сергей Кудрявцев. М.: Гилея, 2006.

¹ Такой, «второй» абсурд нарождался в России в 80-х годах из «магнитофонного» метода Петрушевской. Но не родился — советская жизнь рухнула, и у Петрушевской обнаружилось очень даже много «символических уровней» (другой вопрос — какого качества).

Ну хорошо, тот факт, что по Ленинграду 30-х 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 Ривин¹ (автор, еще десять лет назад казалось, «двух с половиной», а сейчас, после дополнительных разысканий и публикаций понятно, что целой книги² 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 Гора³, ситуация решительно переменялась: 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 обэриутской полемике с символизмом⁴. Как не имел к ней отношения и Павел Яковлевич Зальцман (1912—1985), хорошо известный и даже знаменитый художник, ученик Филонова. Прозы его мы здесь касаться не станем, это более чем отдельная тема, собрание же стихотворных сочинений Зальцмана (почти полное) недавно вышло отдельной книгой⁵, и это позволяет говорить о втором случае *продления*, использования и развития обэриутской языковой парадигмы на периферии собственно обэриутского круга (не только и не столько даже круга общения, сколько круга понятий и тем).

¹ О нем подробнее: *Юрьев О. А.* Заполненные зияния. С. 49 наст. изд.

² По моим сведениям, практически почти что уже подготовленной И. В. Булатовским, Г. А. Левинтоном и В. И. Шубинским, но когда-то она будет издана?.. — *Не дает ответа...*

³ *Gor Gennadij / Гор Геннадий.* Blockade / Блокада. Gedichte / Стихи / Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Wien: Edition Korrespondenzen, 2007.

⁴ Как, скажем, не имел к ней отношения и Олейников, что ставит его наособицу среди обэриутов-чинарей-или-как-угодно-их-назовите. Но Олейников пародировал уже их, «пародистов», бытовой и поэтический (анти)пафос, его травестия — двойной возгонки.

⁵ *Зальцман П. Я.* Сигналы Страшного суда. Поэтические произведения / Сост., подгот. текстов, послесл. и примеч. Ильи Кукуя. М.: Водолей, 2011.

2.

Отец Зальцмана, Яков Яковлевич, художник-любитель и автор небездарных, хотя тоже вполне любительских, стихов, которые его сын в старости переписал¹, 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 ответственно) революцию. С 1917 года 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 пер-

¹ 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?

вые 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»¹ — еще одного сравнительно недавно 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, изгнанный 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 обэриутов и начинает ориентироваться в том сложно устроенном кругу ленинградской «неофициальной культуры» конца 20-х — начала 30-х годов², куда входили не только «модернистские», то есть «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»³. 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)⁴. И даже

¹ Петров Вс. Н. Турдейская Манон Леско // Новый мир. 2006. № 11.

² Подробнее о ней — в главе о Бен. Лившице, см. с. 28 наст. изд.

³ 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.

⁴ Можно даже говорить о знаковом «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 г. он был уволен из Русского музея, где возглавлял отдел «новейших течений».

реальной художественной позицией. Мандельштам был в 30-е годы «право-левым формалистом», и он, конечно, двигался справа налево. Что доказывает, что Мандельштам был еврей. Если это кому-то нужно доказывать.

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 года, но там их появление мотивировано темой, траурным возвращением на «левый фланг»)¹.

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, то есть 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 необязательности, неуверенности 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 обэриутском синтаксисе (но с собственной ослепительной изобразительностью):

Оцарапав клочья туч
 О горелый красный лес,
 Дождь прошелся кувырком
 По траве. И улетел.
 Сосны вспыхнули как медь,
 Трубы кончили греметь,
 Солнце сопки золотит.

¹ 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).

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)

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, то есть использование придуманных, незначущих или полужающих слов, встречаются в течение всей первой половины 30-х годов:

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

(«Молитва петуха», 1933)

Два года, 1934-й и 1935-й, 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 годов при всех их очевидных достоинствах интересны прежде всего «бытовым обэриутством» 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 года 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 года 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 обэриутский стих, как правило, не имеющий своего «я» (лишь иногда говорящий от имени даже не персонажей, это было бы для обэриутов слишком просто, «по-сказовому», а от имени участвующих в стихотворении образов — в том числе и людей, в том числе и совокупной множественности «обэриутского 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, то есть внутренне и внешне не ограниченной *допустимыми решениями*¹, русской поэзии:

¹ Что, при всем почтении, можно сказать и о замечательных по эмоциональной силе блокадных стихах Ольги Берггольц: они существуют в пределах возможных, допустимых, разрешенных (в том числе и себе самой) 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 запломбированный свет,
 Мы сожжем сохраняемый буфет.
 Я проклинаю обледенелый мир,
 Я обожаю воровской пир.
 Мы от всех запрячем
 Ароматный пар,
 Мы у дворника заначим
 Хлеб и скипидар.

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

Блокадные стихи Гора и Зальцмана объединяет (и отличает от собственно обэриутских) не просто появление конкретного «я»/«мы» с его высказываемым переживанием, то есть использование принципиально нелирической обэриутской 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. Обэриуты 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 вернули его наизнанку и таким образом сохранили, в том числе 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 обэриутской 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 обэриутского 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 гении¹. Применимость системы их индивидуальных языков, сведенных в проекции к некоему метаязыку (который мы для простоты называем обэриутским), 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 забиты, 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 раскрасавицу 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, чер-

¹ 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 отвращение ко всему, что стало литературой. Они были гении, как сами говорили шутя. И не очень шутя» (Шварц Е. Л. Живу спокойно... (из дневников). Л.: Советский писатель, 1990. С. 507—508).

ный, в красной рваной косынке (от сглаза и болезней), повязанной вокруг шеи, со мной на плечах. Жить было совершенно не на что¹».

Зальцман продолжает писать — это его реакция на мучительство жизни. Среди стихов первого алма-атинского десятилетия такие выдающиеся, как «Апокалипсис»², «Мы мечтали о 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 году он главный художник «Казахфильма», с 1967 года член Союза художников, с 1963-го — 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 обэриутской и вообще модернистской поэтики, логика высказывания «выпрямляется», образное заострение сменяется иносказанием и иронией, оборотной стороной интеллигентского социального пафоса. Нет ничего более чуждого обэриутскому сознанию, чем ирония! Место Бога, с которым Зальцман в многочисленных «Псалмах» всерьез (несколько даже серьезнее, чем было бы хорошо

¹ 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, богатом материалами, в том числе литературными, и заботливо поддерживаемом сайте, посвященном Павлу Зальцману: <http://pavelzaltsman.org>.

² «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 г., как почти всегда, на ходу — «по улице Фурманова с базара в дождь».

с литературной точки зрения) дискутировал и сводил счеты по поводу своих и мировых несчастий, постепенно занимают «они», то есть начальство, государство, общество. В целом перед нами тексты совсем иного культурного круга — интеллигентская поэзия 60-х 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 года «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 года:

Согласно закона вонючей природы,
Болтаются звезды. Плодятся народы.
Говном наслаждаются черви в клозетах,
Миня 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 отдельно¹.

5.

Есть один важный историко-культурный механизм, внутрь которого мы попадаем, наблюдая на хронологической развертке за поэзией Павла

¹ 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. В 2012 г. наконец-то вышел зальцмановский роман «Щенки» (*Зальцман П.Я.* Щенки: Проза 1930—1950-х годов / Подгот. и вступ. ст. Ильи Кукуя. М.: Водолей, 2012), в значительной мере изменяющий историю русской прозы XX в. Остается неопубликованным роман «Средняя Азия в Средние века», судя по всему, еще более сложный по подготовке текста.

Зальцмана, за ее расцветом в поле притяжения обэриутской 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 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-е годы 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» (то есть, проще говоря, младше по возрасту), освобождены от необходимости создавать язык (не собственный, авторский — от этого не освобожден никто, а общий, художественный язык эпохи), освобождены от вырабатывания критериев качества (они уже есть и просто перенимаются), и в этом синергетическом поле 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 обэриутским 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 20-х — начала 30-х годов XX века.

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

Иосиф Бродский: Ум

Напечатанный на восьмушках почтовой бумаги высшего полупапиросного качества с синим обрезом (приятель полтора года мученически целился указательным) и за рубль у подпольного частника переплетенный (конечно же, не без самопального вензеля-кренделя расплывшимся золотом по синей обложке) том Бродского, неведомо чьим безошибочным вкусом выбранный по «марамзинскому собранию». . .

Лет сорок 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 всё детское. Ребенок / Один боится уходить во тьму. . .») — тот особый мгновенный озноб продольно сквозь позвоночник и в одновременном 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 несколькими стихотворениями равен Гомеру. А безымянный автор «Сороковых-роковых» — Лермонтову, как в этом ни прискорбно признаться. Иосиф Бродский написал сорок бочек арестантов великих стихов, начиная примерно с 1959 года до примерно 1977-го,

в последующие годы — еще три-четыре штуки¹, 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 притовариться к стаду пожилых инженерских телят, «кусающих груди кормилицы», потому что 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), себя сманеврировал 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-х годов — «похоже на Бродского» — практически никому уже не ставится в упрек, хотя наполняет журналы и книги². Но пишущие стихами в сегодняшних журналах и книгах, использующие этот совершенный, даже слишком совершенный, речевой инструмент Бродского в качестве общедоступного freeware, они-то в очень значительной части родом из того времени, из времени «большого анжамбеманного 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 годов 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 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

¹ Нет смысла специально останавливаться на том, что? в конце 70-х годов произошло со стихами Бродского. Интересующихся отсылаю к блистательной и обильной примерами статье А. Расторгуева (В. Тележинского) в сборнике статей и публикаций к 50-летию Бродского («Иосиф Бродский размером подлинника». 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 недоброежелательства, а иногда и того и другого одновременно.

² Похожее случилось, начиная примерно с середины XIX в., 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».

корпуса 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 сгодится¹. 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 не объяснимый 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, из рассказов и рецитаций Рейна, даже из советской литературной теории. К слову сказать, у советской литературной машины были на самом деле две литературные 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 советского поэта» по *внешней* теории — «настоящий эпос», «настоящие большие чувства», «настоящий сегодняшний человек в центре чудес», романтическое напряжение и реалистическое изображение социального бытия, живой язык на основе «классических заветов», наконец — всего этого формально требовали от любого 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 годов — именно тот поэт, о котором официальная теория мечтала, то есть заявляла, что мечтает. До некоторой 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 — это не много таланта, и даже не высшая степень таланта, а большой талант и ум в их удавшемся взаимодействии. Если бы современники имели склонность

¹ В качестве не доказательства, но примера: «...просто я хотел а) 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 начнется метафизическое измерение. Так бы я сформулировал свою задачу, если бы умел это делать тогда» (из интервью Дэвиду Бетеа. См.: Независимая газета. 2000. 27 янв.). И там же далее: «...Мне просто нравилась строфика, я любил ее центробежную силу...»

давать прозвища не по внешнему, а по основному, им бы пришлось прозвать Иосифа Бродского не Рыжим, а — как афиняне Анаксагора — Умом. . . . 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 всё еще полагает большинство субъектов литературной жизни. Литературная политика — это искусство навигации в *идеальном* фарватере большой иерархии (с учетом и использованием реальных отмелей, водоворотов, вешек и т. д. — то есть с практическим учетом и использованием *реальной* социологии литературного процесса, где в соответствии с натурой вещей важную роль играют вышеупомянутые дачи и гранты и обозначаемые ими небольшие честолюбия, более всего боящиеся признаться себе в том, какие 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 годов 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 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 10-х годов, слегка гимназическое представление о большом литературно-историческом контексте и так успешно вписал себя в этот контекст, что в значительной степени изъясился 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 всерьез 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 довольно неиерархической 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 облепи. . .»), всё 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, — и это у него было от Ахматовой.

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 безо 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 счастливцев возвращались из далеких америк с задирающей подбородок идеей «мы с Иосифом два первых поэта, он сам сказал» 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 всё это нужно, если ему всё это было очевидно не нужно? — бороться уже давно было не за что, ни в практическом, ни в честолюбском смысле, свою избыточную «хвалу» он искусно и сознательно превратил в небрежно позолоченное оскорбление, «хулой» же практически никого не побаловал; Россия ему, скорее всего, представлялась чем-то полупрозрачным, 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» (*куда ж ей течь. . .*) он по большому счету не верил. Зачем все-таки? Думаю, ответ прост — у него был талант к этому.

Двадцать лет разницы в возрасте освобождают от ревности. Знание обстоятельств и личностей, просто по происхождению из «родного города»,

как это у него называлось, да и по пересекающемуся кругу знакомств, предохраняют от неловких движений. Таким образом, автору этих строк прощать Иосифу Бродскому за его *writing well* нечего, хотя, может, и хотелось бы, для красоты цитаты. Но так уж оно сложилось. Никаких обще-значимых «грехов» Бродский не совершал, оставаясь частным человеком в своей частной игре с иерархиями. Поэтому остается только быть благодарным — «за хорошие стихи». И я остаюсь благодарен.

Об Аронзоне (в связи с выходом двухтомника¹)

Вырастание Аронзона

Как только я услышал о выходе двухтомника Аронзона, я сразу понял, что случилось: завершился тридцатипятилетний процесс его «подземной, незримой канонизации». И началось существование зримое.

Нет, не самим фактом выхода — у издательства Ивана Лимбаха пока что (и слава богу) нет никакого «ресурса санкционирования», «права возведения в классики». Сейчас такого ресурса ни у кого нет, и долго еще не будет. Некогда этим ресурсом обладала «Библиотека поэта» — отчасти, с понятной советской скидкой на «необходимость» издания Прокофьевых и К°, не говоря уже о Самедах Вургунах и прочих прекрасных грузинах. После — казалось бы — отпадения такой «необходимости» «Новая Библиотека поэта» могла стать единственным санкционирующим инструментом постсоветского времени, но этого, конечно, не произошло. Почему? Достаточно хотя бы взглянуть на состав редколлегии.

Двухтомник не «санкционирует» Аронзона, но он как бы раздергивает завесу и выпускает свет, разом освещающий и весь пройденный (после его гибели) путь, и весь аронзоновский «райский» ландшафт.

Но почему, собственно, меня так интересует история этого *вырастания Аронзона* (а он действительно вырастает, как дерево, — и будет дальше расти, но теперь уже в свету, у всех на виду)? Я ни с какой стороны не нуждаюсь во внешних подтверждениях для своей личной любви и для своей личной картины мира — даже если бы я был единственным или одним из очень немногих, кто считает Леонида Аронзона великим поэтом (как оно в свое время и было), меня бы это ничуть не встревожило, — в «советской вечной ночи» я вполне научился обходиться своим собственным мнением. Настолько, что меня даже не смущает, если оно совпадает с мнением большинства.

¹ Аронзон Л.Л. Собрание произведений: В 2 т. / Сост., подгот. текстов и примеч. П.А. Казарновского, И.С. Кукуя, В.И. Эрля. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006.

Так почему же тогда?

Я долго думал, ворочался, не мог заснуть, а потом вдруг понял: да просто-напросто потому, что это меня трогает. И заснул счастливый.

Меня трогает это *вырастание Аронзона*, его не только неуничтожимость, а наперекор всему — наперекор самым неблагоприятным историческим и прочим обстоятельствам — его, я бы сказал, *расширяющееся бессмертие*, которое, кстати, ни в коем случае не является «торжеством справедливости». Справедливость — понятие чересчур относительное. Кто чего заслуживает — пусть каждый решает для себя сам. Поскольку в мире справедливости вообще мало (по общему мнению), то с чего бы она должна торжествовать в литературе? Нет, я просто чувствовал в последние годы, как невидимого Аронзона становится всё *больше* — его самого, его ландшафта, его света. И теперь просто физически ощущаю его присутствие — и это почти не образ, а если образ, то почти нелитературный. Какой-то порог перейден. С ним — и с нами, с теми, кто его видит и слышит, — уже ничего не сделать.

Вырастание Аронзона — это феномен увеличения количества жизни, расширения обитаемого мира. Оно пойдет дальше.

И наблюдать за этим — радость.

Вырастание с Аронзоном

Предисловие («Вместо предисловия» Петра Казарновского и Ильи Кукя) — очень достойное по сжатости и равновесности тона. Фактология — как для кого, а для меня безумно интересная. Оказалось, например, что Аронзон вырос там, где я жил с 12 лет, — на 2-й Советской. Его дом был № 27, это дальше к пл. Александра Невского, наш — № 21. То есть почтовый адрес у нас был, конечно, по Невскому, № 134, но ближний выход был на 2-ю Советскую. Там все дворы проходные.

А потом они с женой жили в «доме Достоевского» на углу Владимирского и ул. Марии Ульяновой. До моих 12 лет, до переезда на Староневский, мы жили на Колокольной, в так называемом «красивом доме» № 11. А в школу я ходил № 216, «энгельгардтовскую», которая как раз и находится в Графском (сейчас) переулке, тогда на ул. Марии Ульяновой. Тоже буквально несколько домов от «дома Достоевского». Причем школу эту я и закончил, ездил туда со Староневского на троллейбусе. На лестнице «дома Достоевского» — на подоконниках — играл в орлянку и трясучку, курил первые сигареты, выпивал первые портвейны и молдавские розовые. Замечательная была школа, как я теперь понимаю. . .

. . . То есть сразу же вдруг выяснилось, что я всё свое детство провел «поблизости от Аронзона». Это, конечно, никому, кроме меня, не интересно, меня зато почему-то взволновало.

Об Аронзоне и Бродском

В предисловии затронута и базовая мифологическая коллизия ленинградской поэзии: Бродский — Аронзон. И не только в биографическом разрезе (дружба — ссора). Очень остроумно и показательно краткое сопоставление двух «холмов» — у Бродского с холмов спускаются, у Аронзона на холм поднимаются.

Кстати, об основополагающей этой коллизии сам Леонид Аронзон (по рассказу Дм. Авалиани, сохраненному Германом Лукомниковым¹) говорил следующее: «Он пишет членом. Если ему отрезать член, он перестанет писать. А если мне — я не перестану».

Сказано хорошо, и хорошо, что сказанное сохранено, но — по некотором размышлении я пришел к выводу, что сказано всё же в сердцах и неправильно. Если, конечно, разворачивать образ прямо.

Мне кажется, оппозиция «с холма» (Бродский) — «на холм» (Аронзон)» гораздо вернее. Ты забрался на вершину холма и куда дальше? — только на небо. Ты спустился с холма и идешь себе, пока не надоело.

Но, может быть, мне просто не хочется дальше размышлять об этом противопоставлении. Что оно преследовало Аронзона, так это понятно. И по общей литературной ситуации 60-х годов, и по личным биографическим обстоятельствам Аронзона — дружба с Бродским, ссора. . . . А каково было выступить в знаменитом фельетоне в качестве «распространителя стихов Бродского»? Кто, интересно, подставил его в таком оскорбительном качестве? Как это вообще получилось?

Несомненно, эти коллизии в будущем еще будут обсуждаться, но свою точку зрения выскажу уже сейчас.

В конце 50-х — начале 60-х годов, когда Бродский и Аронзон познакомились и подружились, они — с точки зрения **моей личной мифологии** — являлись *одним и тем же человеком* (сами того, разумеется, не зная): своего рода зачаточным платоновским шаром. А потом это существо — но не совершенное существо, а как бы зародыш совершенного существа — распалось на две половины, и они двумя кораблями поскользили в совершенно разные стороны, не только не ища друг друга, но, я бы ска-

¹ В его блоге, запись от 26 октября 2007 г. (<http://lukomnikov-1.livejournal.com/197557.html>).

зал, совершенно наоборот. Мне кажется, непредвзятый взгляд на стихи и того и другого этого времени отчасти объясняет этот мой мифологический образ.

Об аронзоновском Рае

В письмах Аронзона — соответствующие места открылись сразу же, практически на расхлоп! — несколько раз употреблено выражение «сиамские близнецы». По отношению к нескольким (разным) людям, включая знаменитого Швейгольца, «убившего свою любовницу из чистой показухи». В смысле: мы с тобой (или таким-то) как разделенные сиамские близнецы. Очевидно, во внутреннем языке Аронзона «сиамскими близнецами» обозначалось то примерно, что я назвал выше «зачаточным платоновским шаром». Само же представление о том, что он был с кем-то одно существо и теперь отделен, оказалось у него очень отчетливо присутствующим. Я не претендую лучше Аронзона знать, с кем он был сиамским близнецом и сколько их вообще было, — мое наблюдение касалось того, что меня единственно касается, то есть стихов. Так что я при нем пока и остаюсь.

Вообще поражает степень (само)отчетливости этой «райской птицы». Цитата на развороте перед титулом (это не форзац, а просто вторая и третья страницы): «Материалом моей литературы будет изображение рая. . . Тот быт, которым мы живем, искусственен, истинный быт наш — рай. . . »

Уже только ради этого — ради этой удивительной отчетливости, ради прямого взгляда на осознанное понимание автором собственной «литературы», — стоило заглянуть в эту книгу. Совсем не лишнее в наши времена (времена кристаллизованной глупости как «народной болезни», как поветрия) напоминание, что большие поэты никогда не бывают дураками. Не бывали, не бывают и не будут бывать.

Речь идет, конечно, не об обретении рая, а о существовании в нем — в его ландшафте. Аронзон захотел быть «региональным писателем рая». Лермонтов — певец Кавказа, Тургенев — Курщины (или Орловщины?), а Аронзон — певец Рая.

Поразительно, что и сам он это знал, формулировал и что это был его сознательный выбор. Ведь из этого своего «четвероногого-четверорукого с Бродским» он мог поплыть в любую сторону (в том числе в ту же сторону, что и Бродский), но выбрал именно это.

Ну и, конечно, очень хорошо сделали составители, выставив эту цитату (я ее прежде не знал) на самое видное место. Она в каком-то смысле решающая. Не когда Р. М. Пуришинская (его вдова) говорит, что он был «жителем Рая», не когда Е. А. Шварц это говорит, не когда я это говорю —

не когда мы всё это говорим, а когда он говорит это сам — и со всей возможной отчетливостью.

Об Аронзоне и «второй культуре»

По аппарату нашего издания (по цитатам и ссылкам в статьях и комментариях) можно сделать вывод, что «неофициальная» или, как это очень неудачно тогда еще называлось, «вторая» культура, по крайней мере в сегменте (достаточно большом), идеологом и руководителем которого старался быть (и, конечно, был) Виктор Кривулин, выдвигала Аронзона в качестве противовеса Бродскому. Вывод совершенно правильный: так оно в очень значительной степени и происходило. Или хотело происходить.

Проблема заключалась только в том, что Кривулин делал это скорее по расчету, чем по любви. Соответственно, удавалось это не очень. *Любили* Аронзона в других местах — например, вокруг Эрля (где его собирали и изучали) или (что и естественно) в маленьком кружке, сложившемся вокруг Риты Пуришинской, и я не говорю уже о доме Бориса Понизовского, — а Кривулин Аронзона *выдвигал*, потому что — как и большинство ленинградских неофициальных поэтов своего поколения, — ненавидел Бродского — человека, сорвавшего «все цветы родства». Подозрение было, что «цветы родства» больше не вырастут. Что придется жить без них. Бродский был не нужен именно своим успехом — пускай не советским, но успехом. Точнее говоря, даже не успехом как таковым, а своей жизненной победой. Аронзон, в качестве «неудачника», больше соответствовал внутреннему мироощущению людей, готовившихся провести остаток жизни в портвейной советской тьме, в вечной ночи отвержения и отверженности, унижения и униженности — в ночи поражения. Поверьте, это не унижительно — в конце концов, я и сам к ним принадлежал, к заложникам советской вечности, а никакой склонности к самоуничижению я не имею.

В качестве примера можно рассмотреть доклад Виктора Кривулина на аронзоновской конференции 1975 года. Помимо тонких и очень верных мыслей о поэтике Аронзона (и в некоторых случаях даже как бы поверх этих мыслей, одновременно с ними) в нем содержатся и очень простые, относящиеся к «социологии литературного процесса» утверждения, например: «. . . в этом смысле мне кажется, что то, что писал Аронзон, гораздо продуктивнее, гораздо ближе развитию будущей поэзии, нежели, допустим, то, что делал Бродский. . . »¹. В том числе, когда Кривулин говорит об Аронзоне, сидящем в центре и т. д. , в том числе имеется в виду одна очень простая вещь: при жизни Аронзон был центром своего рода не-

¹ Критическая масса. 2006. № 4. С. 57—59.

большой «секты» (не в прямом смысле, ни в коем случае! но иногда было очень похоже на своего рода хлыстовский корабль с Ритой — «богородицей» и Аронзоном — верховным жрецом), вход в его круг был достаточно ограничен (по многим причинам и многими способами). Для людей извне это всё выглядело закрыто, театрализованно и часто не очень серьезно. Поэтому Кривулин говорит о *красоте* и *артистичности* Аронзона. После смерти Аронзон сделался предметом поклонения нескольких очень узких сообществ (в основном двух — посмертного собственного круга и круга Владимира Эрля, с 67-го года отвергнутого, но преданно любящего, собирающего и изучающего). Чтобы сделать Аронзона «противовесом» не только Бродскому, но и обоим флангам официальной ленинградской поэзии, то есть Кушнеру и Сосноре, нужно было для начала «обобществить» Аронзона, отнять его у Эрля как минимум и сделать его поэтику, «одну из самых перспективных в мировой поэзии» (упоительно смешное место!), как бы патронажной доктриной всей ленинградской (неофициальной) поэзии. Это Кривулин прекрасно понимал. Но сделать этого он как раз и не мог (хотя на момент доклада собирался). И по субъективным причинам (сравните просто его собственную поэтику с описываемой и скажите к чему она ближе — к Аронзону или к Бродскому), и по причинам объективным — «кружковое бытование» культа Аронзона и социально-культурная самоидентификация большинства участников неофициальной культуры этому препятствовали.

Вообще, надо сказать, «ленинградская неофициальная культура» 70—80-х годов была бы очень хорошей затеей, если бы ее основные участники действительно в нее верили. К сожалению, большинство из них чувствовало себя отвергнутыми «официальной», «первой» (не случайна эта в конечном итоге оценочная нумерация) культурой, а с окончательной трезвостью можно было бы и сказать, что на большинство из них просто-напросто не хватило места — зачем с точки зрения издательского и писательского начальства, им нужен был Кривулин, когда у них уже был Кушнер и с десятков ленинградских поэтесс обоего пола, которые вполне могли сбачать про «культурное»? Раздача этих мест, заполнение сетки произошло в основном в 60-х годах (единственное место авангардиста на Ленинград и Ленинградскую область по просьбе Эльзы Триоле было выдано Сосноре, а больше по штату не полагалось), ведущие поэты «неофициальной культуры» просто чуть-чуть поздно родились. Буквально на несколько лет. А в очереди «со всеми» стоять не хотели — и очень правильно делали, что не хотели.

Иногда мне кажется, что если бы в «неофициальную культуру» как альтернативу *действительно* верили ее участники, то она могла бы стать *действительно* великим явлением. Потому что даже при понарошном, паллиативном отношении к ней она очень много чего — невольно и

непроизвольно в том числе — создала. С другой стороны, и дряни всякой немало. . . Но это, конечно же, совершенно другая тема, к Аронзону непосредственного отношения не имеющая.

И снова об аронзоновском Рае

Несколько дней я размышлял над строчкой Аронзона «Мгновенные шары скакалок» (из стихотворения 1963 года). Иногда мне казалось, что строчка гениальная по пластике и демонстрирует то богатство возможностей, от которого Аронзон постепенно отказывался, «всходя на холм». А иногда, что в строчке есть «небольшая погрешность», некоторый — переводя на язык людей 60-х годов — изобразительный «дерibas» (*брак, легкая попорченность в товаре*), и это-де намекает, что вещь всё равно была не совсем «его вещь». Сейчас, после консультаций с лицами, более прикосновенными к скакалке, чем когда-либо я прикосновен был, склоняюсь всё же к мнению, что со зрительностью там всё в порядке: одиночные скакальщицы скакнут (создадут тем самым мгновенный шар), остановятся, а потом снова скакнут. Удвоенных, вертящих для третьей, касаться это, само собой разумеется, не может.

Но тут-то и обращает на себя внимание, что в «Раю Аронзона» — на вершине холма, которой он достиг в 68—69—70-м годах, люди — со скакалками или без — практически отсутствуют. Не считать же людьми богиню Риту, демона Михнова, зайчика Альтшулера или себя, ослепленное красотой мира дыхание.

Совершенно прекрасно сказал об этом кишиневский поэт Олег Панфил¹:

Аронзон (особенно поздний) — это рай чуть ниже живота, рай ланей и оленей, животного, телесного, инстинктивного. Прозрачное золото этого рая обугливает краешек жизни, которым удалось соприкоснуться с ним — мимо пожизненных таможен и полосы отчуждения. На этом обугленном краешке безмыслие граничит с безумием, любовь — с западной.

И хотя я сейчас уже не думаю (согласившись в том числе с доводами авторов предисловия и цитируемого ими Анри Волохонского), что Аронзон действительно совершил сознательное самоубийство, но выносить соприкосновение с этим безмысленным (но, конечно, не бессмыслен-

¹ В своем блоге: <http://silversh.livejournal.com> (запись закрытая, цитируется с разрешения автора).

ным), бессловесным (но не немым) раем и каждый раз возвращаться от туда со звуком и смыслом было — наверняка! — мучительно трудно.

О возвращении Аронзона

В общем и целом я не мог бы сказать, что мое личное представление об Аронзоне-поэте двухтомником решительно перевернуто (ну и слава богу! оно меня совершенно устраивало!), что круг любимых стихов существенно расширен (а вот это жаль; с другой стороны, несущественно, но расширен — и уже это редкое счастье!).

Сказанное не только не отменяет, а, наоборот, усугубляет необходимость издания «Малого Аронзона», и не одного, а скорее даже нескольких. Но публикация во втором томе настоящего издания списка из 71 стихотворения, составленного в сентябре 1970 года самим Аронзоном, требует первоочередного выпуска именно этого «Избранного» (с присовокуплением «последнего» «Как хорошо в покинутых местах. . .») в качестве выполнения авторской воли. А дальше посмотрим. . .

Итак, я все-таки остался при исходном своем представлении: при всей несомненной и чрезвычайной талантливости сравнительно ранних стихов Аронзона (талантливости, при этом неуклонно нараставшей от года к году) его личность в 1968—1970 годах по тем или иным причинам перешла в некоторое качественно иное состояние. Или можно сказать и так: его, Аронзона, существование в значительной степени переместилось в иные области, в ландшафт того, что он (а вслед за ним Рита Пуришинская, а вслед за ней — все мы) называл Раем.

Результатом этого перемещения стали, с одной стороны, самые его волшебные, самые прозрачные, самые ни на что не похожие, самые счастливо-одинокие во всех смыслах стихи, а с другой стороны, постоянно увеличивающаяся трудность существования, просто-напросто физического нахождения где-либо помимо этого ландшафта. Быть может, я сейчас возьму назад свои сказанные в другой связи слова¹ (не полностью возьму назад, а оставлю как возможную гипотезу и, по крайней мере, объяснение в рамках чисто литературного разговора, который не может вестись в «терминах рая») о том, что Аронзон не вынес перепада давлений — все его великие стихи написаны в последние два-три года жизни. Выдержать внезапно обрушившееся на него величие он оказался не в состоянии. Вот если бы это произошло раньше. . . Или позже. . . Готов допустить, что всё было бы несколько по-другому. . .

¹ См. главу «О поэтах как рыбах », с. 152 наст. изд.

Дело в том, что в этой книге, в двух ее зеленых томах, почти физически ощущается личное, человеческое присутствие Леонида Аронзона. Прочитай ее, можешь совершенно ответственно сказать, что знаком с ним как с человеком, и не просто знаком, а знаешь его в его жизненном развитии: как будто вырос с ним вместе на 2-й Советской улице, как будто ходил с ним в институт на лекции, ездил в отпуск, писал сценарии для научпопа, видел, как он одиноко ходит по Раю. Не знаю, когда я в последний раз сталкивался с таким эффектом физического присутствия какого бы то ни было человека в какой бы то ни было книге (если вообще сталкивался). Так вот, **этот** человек, пожалуй, мог выдержать любое «обрушившееся на него величие». Сильный, красивый, музыкальный, остроумный, удачливый в любви и друзьях, способный противостоять несчастьям, во всем с избытком талантливый (достаточно взглянуть на его рисунки и каллиграммы). Но к «соблазну Рая» и он не был готов. Вряд ли кто-либо вообще может быть готов к этому соблазну (из немногих, способных его почувствовать). И — хотя, как уже говорилось, я и согласен с представленными в предисловии доводами против версии самоубийства, — он ушел от нас в Рай, потому что хотел этого. Не сорвись тогда в Средней Азии курок, ушел бы в другой раз. . .

А теперь вот — вернулся из Рая, чтобы снова жить среди нас. Я говорю это совершенно серьезно, это (и последующее) не оборот речи, а образ, что означает полную и даже бульшую реальность.

Этот двухтомник есть прежде всего акт физического возвращения Леонида Аронзона. Это его дом, где он теперь живет, куда мы можем прийти к нему. Теперь всё будет по-другому — с нами, с нашей поэзией, с нашим языком. Я думаю, мы спасены.

Олег Григорьев: 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 лаконичное воспоминание: «С бритой головою, / В робе полосатой / Коммунизм я строю / Ломом и лопатой». А во втором чуть было не угодил туда же, да был отвоеван 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 еще 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»¹, что лишний раз доказывает, если это еще нуждается в доказательствах, его поэтическое первородство, его — наиредкостнейшую для советского человека — адекватность самому себе.

Всеизвестный, 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 смысле — он то ли не знал, то ли не хотел знать о ее существовании, и это, как видится теперь, на некотором расстоянии от

¹ В большинстве случаев было наоборот: выбранная (или навязанная) социальная ситуация диктовала творческую принадлежность.

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» григорьевского стихотворения «про электрика Петрова»¹, 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 отдельно, и эта разделенность предопределялась именно что вышесказанной неадекватностью, несоразмерностью их использования.

Очень распространено мнение, будто Олег Григорьев — «наследник обэриутов». Вообще в их наследники легко зачисляется всякий, кто сподобился вызвать смех у благодарной аудитории и выказал при этом некоторые литературные претензии, — хоть Дмитрий Пригов, хоть Игорь Иртеньев, спасибо еще, что не Жванецкий. Не стану сейчас отвлекаться на выяснение слабой смесимости таких явлений, как поэтика обэриутов и московский авангардизм конца 80-х — начала 90-х годов (да и прежний московский авангардизм, крученыховского, что ли, типа), но применительно к Олегу Григорьеву этого вопроса обойти не удастся. Действительно, к «обэриутам» Григорьев ближе, чем кто бы то ни было из «смешащих», поскольку его стихи, как и стихи Хармса, Введенского, раннего и среднего Заболоцкого², иногда Олейникова, относятся к серьезной поэзии, то есть способны, в отличие от юмористической версификации, проникать в эк-

¹ Иных почему-то беспредельно восхищающий.

² Подчеркиваю «периодизацию», просто чтобы напомнить о той пещерной простоте, с какою подчас работала вышеспомянутая чарли-чаплинская машина: посадили раннего Заболоцкого, а выпустили позднего.

зистенциальные 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 обэриутских 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 близкородственность 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 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. «Обэриутская» локальная культура (как можно судить не только по основным текстам, но и по «сопутствующему материалу»¹ — дневнику Якова Друскина или записям «Бесед чинарей» Леонида Липавского) была в высшей степени рефлексивной. Она наблюдает себя со стороны, строит поведение своих участников по законам высокоинтеллектуальной 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 к тому же находящийся в процессе стремительного ухудшения историческими (в широком смысле) обстоятельствами.

Ничего подобного не происходит с миром Олега Григорьева. Он — единственный обитатель стабильной, уже прочно рутинизированной реальности, которую и ощущает в ее и своей единственности — не в процессе, но в результате.

Обэриуты 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 был назван когда-то Леонид Аронзон, поэт как будто генерально чуждый Олегу Григорьеву: «Смерть прекрасна и так же легка./ Как выход из куколки мотылька».

¹ Очень часто не менее значительному художественно.

О Сергее Вольфе

1. Призрак Сергея Вольфа

По случаю выхода новой книги стихов¹ ее автора похоронили.

«Ex Libris НГ», со свойственной этому изданию и очень похвальной оперативностью, мгновенно отозвался таким образом: «. . . Вольфа мы открываем для себя только теперь, когда самого поэта уже нет в живых»². И дальше: «. . . судя по всему, Вольф действительно был гением». Через неделю вышло опровержение под элегантно заголовком «Оказался он живой!»³, где несколько ворчливо, но тоже любезно сообщалось, что «Сергей Вольф живет по-прежнему в Петербурге». История, конечно же, чудная, но ни чуточки не удивительная — Сергей Вольф давно уже, с середины 70-х, пожалуй, годов, сделался в русской литературе своего рода призраком — не самое худшее положение для писателя (если он не волна, а океан — не Россия). По крайней мере, прочное. От колебаний политической и литературной погоды застрахованное.

Реально существующий и, слава богу, «оказавшийся живой» Сергей Евгеньевич Вольф родился в 1935 году в семье музыкантов Мариинского театра и коротко знаком читавшим Довлатова (а это чуть ли не все выучившиеся грамоте к рубежу 80-х и 90-х годов) в качестве персонажа довлатовских «мифов и легенд» о ленинградской литературной среде, блестящего и смешного красавца, барина, скупердя и выпивохи «Сережи Вольфа». Всё так, в бытовом смысле Вольф навсегда остался человеком 60-х, с соответствующими повадками, интересами, музыкальными вкусами и пр. Таким и воспринимается современниками. Призрак же Сергея Вольфа, поэт Сергей Вольф, принадлежит не своему «физическому» поколению, а поколению, начинавшему сочинять в середине и в конце 70-х годов, когда он и сам, быть может, слегка притомленный и, во всяком уж

¹ Вольф С.Е. Розовошекий павлин / Предисл. А.Г. Битова. М.: Два Мира Прин, 2001.

² Александров В. Стихи за прошлый век // Ex Libris НГ. 2001. 15 нояб.

³ (Без подписи). Оказался он живой // Ex Libris НГ. 2001. 22 нояб.

случае, внутренне не востребовавшийся планомерным сочинением детгизовских повестей (больше полутора десятков авторских книг), начал постепенно переходить от застольных прибауток (чтобы лишний раз не тревожить приведенные и в предисловии к «Розовощекому павлину» знаменитые сачочки, напомним о жене «Сережи Вольфа», которая «пекла блины различной формы и длины», судя по всему, вполне независимо от жены Олега Григорьева, блин у которой от перетягивания «стал длинн», хоть «и был кругл») к сочинению трагических стихотворений, в поэтологическом смысле имеющих очень мало общего как с творчеством так называемых «ахматовских сирот», так и с замкнутой метафизикой ереминского или разомкнутой метафизикой аронзоновского плана. В 80-х годах Вольф оказался, как это ни парадоксально звучит, *молодым ленинградским поэтом*; соответственным был и круг его стихового общения, соответственными оказываются, если рассматривать их ретроспективно, и многие стилистические особенности его стихов. Современниками это несовпадение человека и его призрака воспринималось с трудом. Старые друзья относились покровительственно (однако не покровительствовали) — для них он был как бы навеки проштемпелеван «прозаиком», «детским писателем», «персонажем литанекдотов». Так было и спокойнее, и приятнее. Никто не хотел выпускать Вольфа из зоны «комфортабельного поражения», куда он себя в свое время так успешно сманивировал. Или почти никто.

Я помню хорошо и отчетливо зимний ленинградский денек 1981 года, влажный, кисловатый, сероватый сумрак комнаты на улице Герцена. Покойный ныне Борис Понизовский подает мне переплетенную в какой-то пестрый дерматин машинопись и говорит, с некоторой полувопросительностью, которая меня бы удивила, если бы я тогда лучше знал этого гениального, любимого, ничего по себе не оставившего человека (его призрак был он сам): «Мой старый друг, Сережа Вольф, вдруг стал писать стихи. Мне кажется, очень хорошие». И его равнодушно-внимательные глаза блеснули «нечаянной радостью», когда я перелистнул и сказал, что стихи и точно очень хорошие. С того самого дня (не к его ли двадцатилетию выпущена, мне в подарок, эта книжка?) вольфовские стрекозы, жуки, кузнечики, мыши, жабы и прочие некрупные насекомые, грызуны и амфибии навсегда закружили и застрекотали, запрыгали и заквакали в бедной моей голове. Да и не только в моей. Великие строчки, строфы, стихотворения — что они, как не призраки, вечно клубящиеся на наших чердаках? *Лежит в траве большой зеленый лист, / Который сбил лихой мотоциклист, / Валяется его зеленый шлем, / Лежит он сам, распластан, тих и нем, / В его больших, зеленых волосах / Стоит кузнечик мертвый на часах. . .* Если бы какой-нибудь безумец-издатель доверил мне составление антологии «Кузнечик в русской поэзии», от ломоносовского «блаженного» и державинс-

кого «золотого» до «сумасшедшего кузнечика» Ольги Мартыновой, то вольфовский «мертвый на часах» и другой, «среди зеленых свечек», заняли бы в этой антологии одно из решающих мест. Заодно такая антология показала бы наглядно, что Кузнечик является в русской поэзии образом куда более существенным, чем Страдающий Народ или Прекрасная Дама.

Маленькие животные — преимущественно насекомые — Вольфа отнюдь не родственны, что легче всего было бы предположить, тараканам, кузнечикам и жукам Олейникова или Хармса. Те (вместе с приравненными к ним людскими персонажами «в часах и пиджаках») выносили на своих надкрыльях, сяжках и жвалах всю тяжесть грандиозной метафизической пародии, символического вселенского цирка, устроенного последним поколением первого русского модернизма. Вольфовские насекомые касаются только его одного. Единственной возможностью в 70—80-х годах не жрать «разрешенный воздух» был не правильный выбор между «за» и «против», между «здесь» и «там», а полный отказ от этого выбора. Что требовало герметического отторжения зараженного недоброкачественным временем материала. Все большие поэты позднесоветской эпохи (а они остаются большими поэтами и постсоветской эпохи) произвели такое отторжение, всякий на свой лад, все расплатились за него призрачным, прозрачным существованием в сверхплотной материи советской медленной жизни. Вольф оставил от этой жизни только три слоя. Маленьких, никак не идеологизируемых и поэтому при всех обстоятельствах сохраняющих образную силу животных — оптически приближенных, крупно-подробных, с мучительно прижатыми хвостиками, суцащими и семенящими лапками, угрюмыми лицами. Себя, «старика», со своей неимоверной, почти до физической дурноты интенсивной любовью. Ну, и еще Господа Бога, настолько анонимного, что и в рукописях, и в первой книжке («Маленькие боги». СПб. , 1993) пишется с маленькой буквы: «Довольствуйся — на небе есть покой, / А остальное бог нам обеспечит, / Он бисер метит, и улыбки мечет, / И машет ослабелою рукой».

В 90-х годах координаты вольфовского мира принципиально не изменились, в нем добавилось выплесков открытой ярости и взрывов неудержимой тошноты, дыханье же стиха, как это ни странно, сделалось еще глубже, еще свободнее, еще естественнее. Иногда даже слишком. Но великие строчки, строфы, стихотворения встречаются не реже, чем прежде. Вольф-человек до некоторой степени совместился в глазах окружающих с Вольфом-поэтом. По крайней мере, в Петербурге. Сверстники ему простили и постарались вернуть к себе, в 60-е годы. Пустое, гг. сверстники, — призрак вылетел, его не поймашь. Будем лучше вместе радоваться, что вот она, книжка, одна из тех (к слову, не таких уж и малочисленных) книг,

которые своим возникновением и существованием оправдывают время, в котором мы с вами тогда жили и теперь живем, аттестуют ему, этому времени, доброкачественность *в конечном счете*, способность *в конечном счете* всё еще производить призраков, которые всегда — пока существует русская речь — будут клубиться на наших захламленных чердаках.

2. 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 50-х — начала 60-х годов. Фланера, жуира, остряка, ресторанного завсегдатая. Баловня и богача, ежевечерне оснащаемого любимой нянькой тридцатью дореформенными 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 70—80-х 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, познаменитевшие, 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 80-х, всех 90-х и начала нулевых — 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 отталкивающая и мучительна, она выворачивает наизнанку и убивает.

От чего 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 Серезины (и от Серези) обиды, выяснения отношений и часовые разборы своего и чужого поведения. Он любил Серезу 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.

Сереза 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 сначала 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 Комарове набрался храбрости и подсунил подборку одному стихотворцу, важному и крошечному, являвшемуся, по почти единодушному мнению ленинградской творческой интеллигенции, наивысшим достижением подцензурного рифмования. Ответ был: «Сереза, очень мило. Но зачем вам это, вы же не живете жизнью поэта?» Сереза 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 восемьдесят первом или втором

году, когда я услышал от него (при чтении стихов у него появлялось вды-хающее, 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, проклектывающуюся 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 бородой, 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 стрелчатых 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 порах смерть, там порох на ветрах
И ржавые усы в придонной рыбе.
Там встала ночь, немея, на коньки,
И, собственных еще темнее тйней,
Засвеченные зданья вдоль реки
С тетрадами своих столпотворений
Парят над балюстрадой меловой,
Где, скрючась под какую-то коробкой,
Безумный Вольф с облезлой головой
И белой оттопыренной бородкой
Идет.

Елена Шварц: Свидетельство

Я помещаю здесь эту довольно давнюю рецензию на книгу Е. А. Шварц¹, 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 ушастую 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, *книга*, а если очень хотите по-ар-

¹ Шварц Е. А. Лоция ночи: Книга поэм. СПб.: Советский писатель, 1993.

гентински, 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 измеряющих (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 70-х и в начале 80-х годов, а калейдоскопический стихотворный роман «Труды и дни Лавинии, монахини из Ордена Обрезания Сердца» — в 84-м), 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 XX 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 эклектичным культурным сознанием. Но поэзия Елены Шварц, хотя и основана на «бытовом синкретизме» 70—80-х годов, 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 вытекающими из него следствиями) и страшном, пограничном между смертью и жизнью — в *смертожизни*, как однажды назвала она его сама, вслед за Сэмюэлем Колриджем. 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, неразменян, 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 не 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 (чего почти никогда не делает) 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. . .*¹), а на самом деле вполне уютно-никакой, зеленой и пыльной Школьной улице, но уже скоро переезжала 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.

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 совет-

¹ О. Б. Кушлина утверждает, что строки относятся к совсем другой улице, к совсем другому дому — к дому Лениного детства. По другим сведениям, речь вообще идет о Киеве. Очень возможно и даже скорее всего, но я всегда видел именно эту улицу, когда слышал или читал эти стихи, и автор при мне другого ничего не рассказывал. Так что останусь-ка я пока при своем.

ском десятилетия, 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 доброкачество (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. . .

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-х годах 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-х годов и по сей день — пишет их сам, человеческой, дрожащей от ярости и страха рукой, —

так писал я, кратко предваря 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 90-х 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 годов — 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 выхо-

дит 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 рассматривал (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 Миронова с концом 80-х и началом 90-х 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 Мироновым, 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 Миронову (другие, впрочем, ставили себе другие задачи), — но всё устройство тогдашней жизни этому помогало: после нескольких развилочек, 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 Миронову пришлось вдруг заговорить «от себя», своим собственным человеческим голосом — и, к моему личному, например, изумлению, таковой у него оказался.

Это голос отращения и ненависти, но звук его — металлический, со скрипом и лягом, 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 обложкой¹, цепляясь и отталкиваясь, постоянно опровергают, отрицают друг друга — и всё 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 пыталось увидеть одно из великих стихотворений 70-х 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)

¹ *Миронов А.Н.* Без огня. М.: Новое издательство, 2009 (Новая серия).

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* (так, кстати, планировал Миронов назвать книжку, названную потом «Без огня»):

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.

* * *

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.

II. ПО ТУ И ЭТУ СТОРОНУ СТЕКЛА

Статьи о русской поэзии второй половины XX века

Давид Самойлов
Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне
Семен Кирсанов / Михаил Гаспаров
Станислав Красовицкий
Михаил Айзенберг
Евгений Хорват
Игорь (Гоша) Буренин / Сергей Дмитриевский
Игорь Булатовский
Илья Риссенберг
Новая русская цитатность
Алексей Порвин
Валерий Шубинский

«Библиотека поэта» как машина времени, или Привет участникам погрома

(пакет из трех статей)

. . . Знаю, всё знаю про «Библиотеку поэта», нечего и говорить об этом. В сущности, совершеннейшая шнапс-идея буре-вестника революции. Мысленному взору его предстал молодой пролетарский поэт, буквально вчера от станка. И крестьянский — от сохи. И обоим парнюгам надлежало в сжатые сроки овладеть решительно всей культурой, а также и всеми решительно «техническими приемами», созданными предыдущими «общественно-политическими формациями». Чтобы на их, значит, основе и с их применением срочно создать новую, коммунистическую по содержанию культуру, в данном случае — поэзию. И вот, думал буревестник, советская власть им, чертям полосатым, издает целую библиотеку Дельвигов всяких и Кюхельбекеров с прочими Вяземскими, чтобы они, значит, шельмы такие, учились и овладевали, а потом как вдарили, если враг не сдастся! — и кашлял, и плакал, и шевелились взволнованно и неблагоуханно его нищеанские желто-седые усы. . . . И вот они, значит, шельмы и полосатые черти, научились и овладели. И вдарили. И так вдарили, что мало не показалось. Или так овладели. И все мы этому свидетели, хотя и сами отчасти участники эксперимента. «Привет участникам погрома!», как называлась пьеса Саши Образцова, моего друга и коллеги былых дней.

. . . Но и зная, ничего не могу с собой сделать. «Библиотека поэта» с детства оказывает на меня — и знаю, что не на меня одного! — какое-то зачаровывающее, почти магическое действие. Время от времени (к сожалению, всё реже) приезжают они, эти книжки, иногда разноцветные, редко синие, чаще всего, конечно, зеленые (третий выпуск и новые, постсоветские изделия изд-ва «Академический проект»), пакет за пакетом сюда к нам, во Франкфурт, и ряд за рядом встают на полки. Изредка и я становлюсь перед ними, смотрю на корешки, и черный ленинградский воздух 60-х годов, прошитый снежными искрами,

начинает клубиться за окнами, как будто меня привели за руку в «Лавку писателей» у Аничкова моста и оставили стоять у того знаменитого шкафа, где все они были выставлены — с разноцветными корешками (первый, в основном довоенный выпуск) и с синими (второй — с конца 50-х по середину 80-х).

. . . Ладно, всё это очень хорошо и трогательно, но читать их тоже приходится, раз уж приходят — пакет за пакетом. И даже если это тома БС НБП, т. е. т. н. (= то есть так называемой) «Новой Библиотеки поэта», малопонятного учреждения с малопонятной, чтобы не сказать случайной, программой, далекой не только от шнапс-идей Алексея Максими́ча, но и вообще от какого бы то ни было целеполагания. Но, быть может, именно малопонятность, чтобы не сказать случайность, программы приводит иногда к неожиданным сдвигениям смыслов и обнажениям сюжетов — исторических и актуальных. Иногда для этого бывает достаточно самого состава пакета. Например, такого: Давид Самойлов, «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне» и Семен Кирсанов. Именно в этой, хронологически обратной последовательности: советская поэзия от концов до начал.

1. Второстепенный поэт эпохи Ривина

«Третьего разряда поэт, — думал я, не без легкого раздражения раскрывая зеленый, как положено, том¹, — эпохи. . . Минуточку: чьей же эпохи — С. В. Петрова? И. А. Бродского? Л. Л. Аронсона? Потом понял — эпохи Александра Ривина. Это за тот самый стишок «Памяти А. Р. », который я в главе о Ривине аттестовал таким образом: «. . . самодовольный, жирный, советский стишок». Должен признать, что погорячился. Да, самодовольный. Да, советский. Но не очень жирный. Бывают и жирнее. Некоторая сложность картины мира всё же там наблюдается. По ходу. Результирующей, однако, является советская простота.

И насчет «третьего разряда», очень может быть, погорячился я тоже. Просто давно не перечитывал Самойлова, а чувство легкого «личного», человеческого отвращения, совершенно неожиданно возникшее у меня в первой половине 90-х годов в результате чтения его дневников, мемуарных записей и особенно «историософских статей», как-то незаметно перенеслось и на стихи, что, конечно, психологически объяснимо, но методологически неверно. Отвращение — нужно сразу сказать — возникло тогда не от каких-то конкретных мыслей, взглядов или наблюдений, а «по контуру» — от удивительной плоскости первых, вторых и третьих. Человек оказался неумный, недообразованный, мелкий и суетный. Советский гуммукулус такой, цэдээловский божок. От неожиданности стало даже слегка обидно, поскольку Давид Самойлов был едва ли не единственный советский поэт, к стихам которого я относился скорее неплохо. Может быть, по какому-то детскому сантименту: «Там Анна пела с самого утра» и т. п. — это я и сейчас по памяти. Потому что ежегодный «концерт» Самойлова принадлежал к числу обязательных развлечений пярнуского курортного сезона (сколько раз я был там в детстве и ранней юности? десять? двенадцать?). Кожаный пиджак, седая щеточка усов, затененные очки, «их протирают, как стекло, и в этом наше ремесло. . . » . . . «Давай поедем в город, где мы с тобой бывали. . . » Слишком поздно действительно понял он, что бречься было нельзя. Поздно, он давно уже был *советским писателем*.

¹ Самойлов Д. С. Стихотворения / Вступ. статья А. С. Немзера. Сост., подгот. текста В. И. Тумаркина. Примеч. А. С. Немзера и В. И. Тумаркина. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006 (Большая серия «Новой Библиотеки поэта»).

Вообще говоря, имеется (у меня) рабочее определение советского писателя: *советский писатель — это писатель, которому цензура на пользу*. Определение, конечно, по внешнему признаку, но работает. Возникло оно в конце 80-х годов, когда советские писатели повынимали из своих столов свое столовое, но работает и сегодня — взглянуть хоть на растерянность и частично даже беспомощность таких крупных писателей советского времени, как Фазиль Искандер или даже Л. С. Петрушевская. Без давления цензуры не то что как институции, а скорее как системы подразумеваемых ограничений многие оказались просто-напросто без ремесла в руках.

Кстати говоря, жить в условиях неподцензурности (внутренней, прежде всего) тоже надо уметь. Точнее, этому надо было учиться. И этому приходилось учиться. Выше (в главе об Аронзоне) уже говорилось, что «ленинградская неофициальная поэзия» 70—80-х годов состояла на большую часть из людей, которым не хватило места в официальной советской литературе. К слову, я не имел в виду (зря некоторые обрадовались), что в официальную литературу брали первый сорт, а второй отходил в неофициальную. Часто (не обязательно, но чаще всего) всё происходило ровно наоборот. Речь шла только о том, что в нормировочной сетке советской литературы просто процентуально не было предусмотрено столько ставок на «культурную литературу», на «прослоечную», а талантливых людей именно этого происхождения и круга интересов было много. И им пришлось самоорганизоваться. Но поскольку спрограммированы-то они были 60-ми годами, когда разделения на официальную и неофициальную культуры еще не существовало, то сами воспринимали свою недобровольную самоорганизацию как нечто паллиативное по сравнению с казенным лит-процессом. И страдали, конечно. Думаю, что ленинградские поэты моего примерно возраста были первыми, обучившимися (постепенно) существовать в отсутствие внешнего давления и внутреннего цензора (хотя бы и в лице прогрессивной редакторши из «Нового мира»). Тут-то всё и закончилось. Я не жалею, мне это умение пригодилось. И пригождается постоянно. Но мы сейчас не прямо обо мне, а все-таки больше о Самойлове.

Вот и Самойлов мог бы поблагодарить цензуру, не дозволившую бы (вряд ли он и пытался) обнародовать плоды его размышлений о России, интеллигенции и истории. И о своем собственном месте во всей этой картонно-вырезной панораме. Но и стихов это касается, что очень наглядно демонстрируется строением данного издания, — оно состоит из двух основных разделов: стихи, опубликованные при жизни автора, и стихи, при жизни автора не опубликованные. Примерно до начала 60-х годов неопубликованные стихи несколько лучше опубликованных, а после того, вслед за укреплением Самойлова в качестве публикующегося стихотворца и вследствие этого, неопубликованные стихи оказываются в среднем заметно

хуже. Понятно, что единичные исключения в ту и в другую сторону погоды не делают. Если говорить об издании как таковом, то основной его странностью является всё же отсутствие поэм. Традиционная задача «Библиотеки поэта» — создание общего представления об авторе, а Самойлов без поэм — пол-Самойлова. То есть в контексте «Библиотеки поэта» смысла у нашего издания немного. Можно же было все-таки подсократить комментарии, излишне подробные, да и стихи совсем необязательно было все до единого печатать.

Итак, прочитал я все стихотворения — как опубликованные при жизни, так при жизни и не опубликованные — и пришел к суждению, что с третьим разрядом я все-таки действительно погорячился. Есть стихи замечательные и заслуженно знаменитые, вроде «Сороковых-роковых. . .». Есть стихи славные и приятные, вроде поздней пярнуской лирики — природа, простые человеческие чувства, иногда тонко, иногда красиво, но почти всегда с каким-нибудь «дерибасом»: то рифма под конец скрипнет, то пластика нарушится. . . Почти обязательно. Как будто автор боялся совершенства. Ужасны, конечно, размышления в стихах, особенно философские и исторические. И особенно с «декабристской подкладкой». Даже, собственно, «Пестель, поэт и Анна». В них я слышу готовность советского интеллигента изнасиловать всё и вся, чтобы оказаться правым. Правильным. Хорошим. Подогнать мир под себя. *Второстепенный поэт эпохи Александра Ривина* — вот это будет, пожалуй, честно и справедливо, если говорить о качестве самого стихотворного материала.

«Второстепенный поэт» в русской поэзии — звание высокое. Думаю, и сам Самойлов был бы, положила руку на сердце, не против этого определения, хотя и претендовал, как известно, на большее. Но сам же на большее не очень и рассчитывал, в чем неоднократно прямо и косвенно признавался (к забавному удивлению автора предисловия, между прочим). С надеждой, разумеется, что его опровергнут — *нет-нет, Давид Самойлович, не тянете Вы слово залежалое, а большой молодец и в конкретно-исторических условиях (вот оно, главное, — «конкретно-исторические условия»!) ничем не хуже «Анны Андревны»*. Думаю, это максимум того, что в рамках положенных временем, местом и самим собой ограничений Давид Самойлов мог достигнуть.

Или скажем по-другому: прочитал я все стихотворения Давида Самойлова — и представился он мне. . . рыбой в аквариуме. В большом аквариуме и большой рыбой, типа зеркального карпа. Плавает, как на воле, но в какую сторону ни поплывет, неизбежно упрется в стекло, и мы увидим страдальчески расплющенное толстогубое лицо. Дальше-то ходу нет — плыви назад, там как раз корму насыпали. В издательстве «Радуга» за переводы с венгерского по известной и знаменитой формуле (© Давид Самойлов) «минута — строчка — рубль».

Советский писатель — всегда раб (надо ли специально оговаривать, что антисоветский советский писатель — такой же раб, ничуть не меньший? — кажется, снова надо). Пусть привилегированный раб, хорошо кормимый и одеваемый, отпускаемый погулять за границу и даже иногда используемый для обучения хозяйских детей. Пусть талантливый и мудрый (в терпимых пределах) — но раб. Пусть наказуемый и лишаемый похлебки за строптивость и требования улучшения своего рабского существования и соблюдения своих рабских прав — но раб. А большие поэты не бывают рабами. То есть, конечно, это рабы не бывают большими поэтами, даже если им удастся написать некоторое количество почти замечательных стихотворений. Вот, собственно, и всё, что я хотел сказать о Давиде Самойлове, быть может, из всех советских аквариумных карпов ближе всего подходившем к стенкам аквариума, теснее всех в них вжимавшемся. На этой книге можно было бы образцово рассмотреть пределы, положенные антропологическому эксперименту «советский человек» и культурному проекту «разрешенный воздух» (даже без поэм, хотя их отсутствие и досадно!). Но зачем? Те, кто еще в аквариуме (пусть и разбитом и уже почти без воды), всё равно не поверят. Родившимся же на воле всё это, наверно, малоинтересно. Может быть, существенно оно всё только для таких, как мы, — рожденных в аквариуме, но умудрившихся дать деру, когда, при очередной смене воды, нас пересаживали в банку.

P. S. Об аппарате книги мне сказать — помимо вскользь уже сказанного — особо нечего. Предисловие г-на Немзера не демонстрирует той филологической девственности, которой справедливо славятся его газетные статьи. Можно сделать вывод, что девственность эта является не присущим г-ну Немзеру свойством, но, скорее, его орудием, если не оружием в священной борьбе за право объявить разбитый аквариум целым. Значительную часть предисловия занимают, однако, общественно-исторические размышления г-на Немзера, представляющие примерно такой же интерес, как размышления о русской истории Давида Самойлова, Александра Солженицына, Игоря Шафаревича, Натана Эйдельмана или любого другого советского интеллигента.

2. Воспоминание о «лирическом мы»

Довольно-таки бредовое и вместе с тем весьма поучительное издание¹ — на нем, как на походных сапогах, налипшими комьями нарисованы, то есть, конечно, скорее налеплены, «этапы большого пути»: возрожденный в 60-х годах предвоенный романтизм («Имена на поверке», сделавшие нескольких погибших молодых поэтов знаменитыми; бригадины всякие, «мы топаем по гравию», «не докурив последней папиросы» и пр.); потом позднесоветская бюрократизация: на холодном носу, равнодушно — издания, переиздания, разыскания, расширения и пр. — размыв основного «крепкого» набора, по сути, уничтожение романтической легенды, в чем и есть идеологический смысл 70—80-х годов; потом — уже *теперь* — просто абсурд: есть деньги по случаю юбилея (60-летие Победы, по всей видимости), ну и сделаем, а для блезиру прибавим парочку «контрреволюционеров»). На предисловии (И. Н. Сухих) останавливаться я специально не буду — оно как раз и есть эти самые сапоги, не всмятку, так в мешочек.

В результате постоянного расширения контингента среди включенных появилось несколько человек, погибших не по ходу боевых действий (что подразумевается словом «павшие» и, насколько я помню, вполне соблюдалось советскими изданиями этого типа), а, скажем, от голода в блокадном Ленинграде, что предоставляет дополнительные возможности (например, включение Ривина, не говоря уже о Хармсе), которые использованы не были. Зато один автор, попавший сюда благодаря такому размыву понятий, обладает поразительной биографией: Дмитрий Вакаров, р. в Закарпатье (1920), в семье крестьянина-бедняка. Несколько раз сидел (в венгерских, как надо полагать из последующего, тюрьмах). Осенью 1941 года поступил в Будапештский университет на филфак и одновременно преподавал русский язык в гимназии. В 1944 году арестован венгерской контрразведкой «за связь с антифашистским подпольем», в ноябре того же года

¹ Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне / Вступ. статья И. Н. Сухих. Сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. М. А. Бениной и Е. П. Семеновой. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2005 (Большая серия «Новой Библиотеки поэта»).

отправлен в Дахау, оттуда переведен в к/л Нацвейлер, откуда, после его разбомбления американцами, в к/л Даутморген, где и убит. То есть «советским поэтом» Дмитрия Вакарова назвать можно только в некоторой. . . гм. . . исторической экстраполяции. Стихи, к сожалению, слабые, но дошли только самые ранние (поздние были конфискованы венгерской контрразведкой).

Раз всему конец бывает,
И обидам есть конец. . .
И тебя я проклиною,
Оккупант-подлец!

Дмитрию Вакарову не пришлось наблюдать, как после изгнания венгерских «подлецов-оккупантов» Сталин отдал карпаторусское население в руки киевских коммунистических украинизаторов, что привело не только к его почти что исчезновению, но и к отрицанию самого факта его существования.

Ну да дело не в том. Интересное для меня обстоятельство — включение в состав являющихся формально «советскими поэтами» и формально «павшими» Вл. Щиrowsкого (судя по всему, первая большая публикация до вышедшей недавно книги¹, если не считать «Строфы века», считать которые почему-то не хочется) и Сергея Рудакова² (по сути, первая заметная публикация за пределами специальных изданий). И в результате, как бы по контрасту (не только со Щиrowsким и Рудаковым, но даже до известной степени и с Борисом Лапиным³, несмотря на его полную идеологическую совместимость с режимом), во всей своей наглядности предстает интереснейший феномен советской культурной антропологии — «лирическое мы» советского поэта, о котором так много говорилось в свое время

¹ *Щиrowsкий В. Е.* Танец души: Стихотворения и поэмы / Сост., послесл. и коммент. В. В. Емельянова. М.: Водолей Publishers, 2007 (Малый Серебряный Век). Второе, дополненное издание этой книги вышло в 2008 г. Владимир Щиrowsкий (1909—1941), сын сенатора, вел в Советской России существование полуподпольное — отверженное, отвергающее и не желающее смириться. Такими же были его замечательные стихи — не желающими смириться с правилами советской литературной действительности.

² Сергей Борисович Рудаков (1909—1944), ленинградский литературовед и скрытый поэт, подружился с Осипом Мандельштамом, в одно время с которым он отбывал ссылку в Воронеже в 1935—1936 гг. Письма и дневники Рудакова, а также его личный архив — один из важнейших источников сведений о последнем периоде жизни Мандельштама, в нем сохранились также и некоторые стихи Мандельштама этого времени.

³ Борис Матвеевич Лапин (1905—1941), в юности поэт (очень интересный, один из представителей популярного в 20-х гг. «азиатского экзотизма»), позже прозаик (в соавторстве с Захаром Хацревиным), зять Эренбурга. Погиб в окружении под Киевом.

(и о котором, естественно, много говорится и в предисловии, тоже, по сути, относящемся к «своему времени»).

Гибель, особенно ранняя гибель, вещь в любом случае горькая, но к литературе прямого отношения не имеющая. Здесь она предоставляет возможность быстрого обзора и возможность взгляда, «не затертого» последующим человеческим и писательским развитием — развитием, которого, к несчастью, просто не могло произойти. Но результаты этого обзора, с моей точки зрения, вполне касаются и непогибших.

Перед нашими глазами первое поколение, выросшее (чтобы не сказать «выведенное») полностью *таким* и, как уже подчеркнуто было, «не затертое» последующими десятилетиями, в своей юношеской подлинности. Речь идет не об идеологии и горении комсомольским огнем — это скорее следствия или, лучше, внешние приметы. Речь идет о полностью стандартизированной ориентации человека во времени и пространстве. При всей разнице в происхождении, воспитании, «культурном», как тогда говорилось, «багаже», да и просто-напросто в таланте десятки (а на самом деле сотни и тысячи) молодых людей и девушек *действительно* видят, и воспринимают, и, соответственно, воспроизводят мир практически одинаково (конечно, с некоторой, но не решающей поправкой на личные способности в том, что касается воспроизведения). Всё это мог бы написать один человек (и не случайно в последующей советской литературе неоднократно заходила речь о «коллективном Пушкине» и «коллективном Толстом»).

Вопрос не в простоте или сложности взгляда на мир; я бы не сказал, что мир Сергея Рудакова сам по себе сложнее, чем мир, например, Николая Майорова. Но он, несомненно, объемней. Точнее говоря, он имеет объем, какового мир гениально одаренного Майорова, пожалуй, не имеет вовсе. И этот мир, несомненно, принадлежит лично Сергею Рудакову (при всех типологических сходствах и пересечениях с любыми другими мирами).

В таких вещах никакие природные таланты не помогают — вряд ли литературная одаренность Михаила Кульчицкого была меньше литературной одаренности Владимира Щировского (думаю, что даже и больше, по крайней мере, потенциально), но Щировский производит впечатление настоящего поэта и свободного человека (в мире, который он ощущал как чужой, ненастоящий и несвободный), а Кульчицкий — кажется частью какого-то полурганического конгломерата (в мире, что был для него своим, подлинным и свободным).

Только не надо говорить, что они — наиболее талантливые из них — развились бы, повзрослели, что-нибудь «поняли», если бы выжили. Выжившие из них (см. выше о Самойлове) так никогда и не вышли полностью из «лирического мы», не выплеснулись из аквариума, каких бы степеней личного эгоизма и индивидуализма они ни достигали по ходу

«размыва» советского континента. И до какого бы позднесоветского цинизма ни доходил их предвоенный романтизм. Невидимой границы никто из них не перешел, даже самые лучшие, самые талантливые, самые — вроде бы — отдельные из них. Можно говорить об этом как о существовании в аквариуме в отличие от существования в открытых водах. Это как раз ведь то самое, с чем приходилось иметь дело — в себе! — Роальду Мандельштаму (о котором я вспомнил сейчас, поскольку, вне зависимости от оценки его личных дарований, он олицетворяет начало попыток выплеснуться из банки) и с чем он с таким трудом справлялся. Речь для него (а позднее для нас всех) шла о выходе из «лирического мы», о выходе из коллективных схем восприятия, о сходе с эскалатора. И в каждом следующем поколении (не каждому следующему поколению, а единицам в нем) это давалось чуть-чуть легче. «Лирическое мы» — это не личный выбор того или иного автора, выбор, обусловленный убеждениями и/или конъюнктурой. Это его природа — а с природой, как известно, что же поделаешь? Выбора у такого поэта практически нет, разве что он решит: «не хочу!», как решил Роальд Мандельштам, и попробует сойти с эскалатора, несмотря на очень небольшие шансы на успех.

. . . Ну, бывают же и чудеса — Леонид Аронзон взял и не заметил границы, просто перешел ее. . .

Необходимая терминологическая оговорка: «лирическое мы» — это (в данном случае) обязательно разговор на «мы», от «нашего имени». Я, конечно, несколько произвольно перепрофилировал название применяемого в любой лирике образного средства (которым и сам пользуюсь). Уж очень подходит. . . Речь у нас сейчас идет не об образных средствах, а о совершенно других вещах: «лирическое мы», как я его здесь использую, — это прежде всего принадлежность к некоторому слою настолько антропологически близких существ, что часть индивидуальных реакций (воспринимающихся субъективно как индивидуальные и подлинные) оказывается стандартизированной и, как следствие, сводится к довольно простому набору. И, как следствие уже из этого, проявление таких «наборных» (то есть выбираемых с высокой степенью предсказуемости из конечного перечня) реакций через — соответственно — стандартизированный язык не может оказаться по-настоящему великой литературой. В некотором смысле это, вероятно, плата «за уют» — за уют существования в коллективной ясности.

И еще раз, последний: дело не в идеологии, в том числе и не в коммунистической идеологии 30-х годов. П(редп)лагаю, что подобное «лирическое мы» создается прежде всего как ответ на какие-то колоссальные общественные и исторические ломки. Обычно это ответ поколений, следующих за поколениями, непосредственно участвующими в событиях: те

участвовали, а их младшие братья и сестры, их дети должны жить внутри результирующей реальности. И тут оказывается, что, несмотря на все индивидуальные человеческие отличия, огромное количество молодых людей воспринимает этот «новый мир» структурно сходным способом. Как наклоненные одним и тем же историческим ветром.

Или, может быть, лучше так: если все на эскалаторе, то все более или менее в одной пространственно-временной ситуации. Чтобы ее изменить — побежать, перепрыгнуть на другую лестницу — требуется особая индивидуальная решимость (и способность), которая встречается сравнительно редко (а в сильной давке и никогда). Вверх идет эскалатор (как у предвоенного поколения — с его субъективной точки зрения) или вниз, вперед или назад — существенной технической разницы не составляет. Главное — сама ситуация этого совместного, сплоченного движения откуда-то куда-то.

В сущности, это всё довольно страшные вещи. Попасть в «лирическое мы» легче легкого — нужно просто родиться в соответствующее несчастное время в соответствующем несчастном месте. А вот выход из него требует десятилетий.

Вст. ст.

А вот здесь¹ «аппарат» — самое интересное. Действительно, *вст. ст. М. Л. Гаспарова*. «Семен Кирсанов, знаменосец советского формализма» называется. . .

Должен признаться, никогда не вызывали у меня статьи Гаспарова, в том числе и вступительные, какого-либо (и вообще никакого) смущения. *Эта* — вызвала. В первую очередь из-за вложенного сюда *личного чувства* к герою. Предположим, — так я рассуждал, — я этого чувства не замечал, или меня оно просто не интересовало, когда речь шла о Сенеке или Овидии. Тоже ведь те еще были фрукты, но этот. . . Откуда такая любовь к даровитому, пускай даже высокодаровитому советскому прохиндею? Или вот писал Гаспаров о Мандельштаме. С гениальным, на мой вкус, пониманием (прилагаемых) обстоятельств и (вкладываемых) смыслов. Но особенно личного отношения к человеку Мандельштаму как-то не ощущалось. Или я его просто не ожидал, не искал?

Конечно же, Гаспаров есть Гаспаров. Всё на своем месте, всё очевидным образом проверено и перепроверено, даже улица, на которой стоял в Одессе родительский дом будущего «пана версификатора»² (интереса ради я заглянул в случайно заехавшую к нам во Франкфурт «Всю Одессу» на 1912 год — так и есть: дамский портной Исаак Иосифович Кортчик проживал с семейством по адресу: Гаванная, 10). Фирменная элегантная сухость изложения тоже никуда не девалась, но. . . как бы окружена влаж-

¹ *Кирсанов С. И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова. Сост., подгот. текста и примеч. Э. М. Шнейдермана. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006 (Большая серия «Новой Библиотеки поэта»).

² Руки, плечи, губы...

Ярость коня —
астма и стенанье
в пластах тел...
— Пан версификатор,
оставьте меня,

я вас ненавижу!

Оставь-те!..

(«Полонез», 1926)

новатой дымкой нескрываемой симпатии к персонажу. Ничего не искажено, ничего не наврано. Но всё понято, всё принято, всё прощено:

Кирсанов, как многие, зарабатывает газетными стихами, а исподволь работает над большими вещами. < . . . > Большие вещи — это, прежде всего, поэма «Пятилетка» (1932): Маяковский перед смертью объявил, будто пишет поэму о пятилетке, Кирсанов выполняет это обещание.

. . . Как многие. . .

. . . Кирсанов отодвинут из первого ряда советской поэзии во второй. В сорок лет он как будто отслужил свое: начинаются переиздания избранных стихов в одномотниках и двухтомниках с однообразно-безличным отбором (1948, 1949, 1951, 1954).

Ну не чувствуется ли здесь настоящего человеческого сочувствия к бедняге? Или мне это только мстится?

И последняя, но очень характерная цитата этого типа:

Но вот другое < . . . > произведение Кирсанова — огромная поэма «Вершина» (1952—1954, два года работы): борьба с природой, торжество человеческого духа, дружбы и веры в коммунизм, ничего, кроме пафоса общих мест советской поэзии. Представим себе ее написанной обычным советским 4-стопным или 5-стопным ямбом, и нам будет трудно даже подступить к ее 70 страницам. Но Кирсанов пишет ее 2-стопным ямбом — короткие, по-разному срастающиеся строчки, сверхчастые, по-разному переплетающиеся рифмы, и следить за ее текстом становится интереснее и легче. Формальный эксперимент спасает для читателей и тему, и идею (! — О. Ю.). Советская критика снисходительно похвалила поэму, но никто не заметил и не сказал доброго слова ее 2-стопному ямбу.

Насчет «фирменной элегантности» я, пожалуй, всё же несколько поспешил — только переписывая цитату, заметил легкую грамматическую несогласованность в последнем предложении. *Советский* четырехстопный и пятистопный ямб тем не менее прелестен. Но дело не в этом, дело всё же в глубоком — каком-то древнеримском — убеждении М. Л. Гаспарова, что стихотворная техника отдельно, а содержание отдельно. И даже как будто и не очень существенно. Прямо скажем, безразлично. Может быть, я наивен и/или чересчур давно нахожусь чересчур «далеко от Москвы», но применительно к Гаспарову это оказалось для меня новостью. Как же он тогда догадался, как, зачем и с каким смыслом и каким умыслом были

написаны «Стихи о неизвестном солдате»? Может быть, именно благодаря этой его универсальной отмычке, чтобы не сказать — фомке? Ой ли?!

Кстати, «новая система стихосложения», которой Кирсанов, оказывается, «одарил» русскую поэзию (а та этого щедрого подарка не приняла) — так называемый «высокий раек» или «рифмованная проза». Тут, боюсь, Гаспаров сработал скорее как античник (в античности стихи были без рифм, а проза, наоборот, с рифмами — кажется, он же и отмечал это где-то), чем как стиховед. Увы, пополемизировать по этому поводу уже не удастся.

. . . Такое ощущение, что речь у нас не совсем об авторе тома «Новой Библиотеки поэта». С ним-то всё ясно: изумительная версификационная одаренность, прорезавшаяся чрезвычайно рано — уже в 18 лет заворачивает с виртуозностью, не изменившей ему до конца жизни. Иногда сам он изменял ей, точнее, отодвигал ее в сторонку, чтобы переждать какую-нибудь бушующую в ихних кругах бурю. Таким, например, способом: «Макар Мазай» (1950) — пересказ биографии героя-сталевара» (оценена Сталинской премией 3-й степени). И еще его изумительная, может быть даже искренняя, сервильность — с тех же самых нежных лет полная готовность разразиться любого сорта агитационной частушкой. То, что для Маяковского (чисто версификационно, кстати, далеко не так щедро одаренного, как Кирсанов, — сутками мучительно-угрюмо вышагивавшего то, что портновский сын настригал за одно мгновенье воздушным лязганьем ножниц) было в конечном итоге пропастью, смертью, для Кирсанова оказалось естественным уровнем существования. Издание его в «Библиотеке поэта» — вещь абсолютно оправданная, даже если распространиться с заложенным в ее идею представлением Горького о литературе как о сумме приемов, каковые новый, пролетарский поэт должен изучить, прежде чем он достигнет новых, несказанных вершин творчества. Сумма кирсановских приемов колоссальна, хотя в практическом смысле, конечно, никому не нужна. Включая сюда и «новую систему стихосложения». Ко всему, к чему всё это могло привести, оно уже давным-давно привело — к Вознесенскому, прости господи. Или, в лучшем случае, к Сосноре — в некоторых его худших, непродышанных, не согретых поэтическим чувством проявлениях. Всё дальнейшее — уже через них.

Интерес этой книги — прежде всего в Гаспарове. Какие же *бездны незатворенные* жили в этом человеке, который не только считался, но и, в отличие от многих других считавшихся, *был* нашим «патентом на благородство», что он, оказывается, сердечно симпатизировал этому талантливому (пускай очень талантливому) холуйству. Казалось, Гаспаров рассказал о себе всё — и в «Записях и выписках», и в статьях, и в — теперь опубликованных — письмах, а мы — то есть я, конечно, говорю только о себе, это такое условно-повествовательное «мы», не путать с «мы» лирическим, о котором речь была выше, — мы так ничего и не поняли.

Я думаю, какая-то рана сидела в нем, сидела и десятилетиями не заживала. Наверняка он всё об этом сказал, всё рассказал — в статьях, в воспоминаниях, в письмах — и никто его не услышал. . . Не смог, не захотел. .

А без этого, наверно, ничего не понять. В том числе и в себе. . .

Казус Красовицкого: Победа себя

Вопрос к самому себе, время от времени подымающийся откуда-то с периферии сознания — не своим ходом, а непременно по какому-то, что само уже по себе показательно, внешнему поводу: «А почему, собственно, Станислав Красовицкий никогда не казался мне уж таким особо крупным или важным поэтом?» Уверения в этом, в том числе и от вполне уважаемых мною людей, я слышу постоянно с тех пор, как познакомился с этими стихами, то есть с самого начала 80-х годов. И с самого начала 80-х годов я пожимаю плечами. Точнее, *осторожно, плечи пожимаются*.

Речь, конечно, идет о стихах второй половины 50-х годов, а не о новейшем творчестве Красовицкого — об этом непринужденном сочетании слабоумия и мракобесия. Такое ответственное утверждение я беру на себя только в результате ознакомления с источниками — в частности, с блогом о Стефана Красовицкого:

Теперь путинский сатанинский режим при попустительстве Патриархии прочертил еще более глубокую линию, чем линия крови 1993 года, допустив Оскорбление Самого Господа нашего Иисуса Христа показом фильма «Код да Винчи»¹.

Или:

Еврей-нехристианин — не настоящий еврей, у него и больше шансов стать не настоящим человеком, чем у любого другого — пример академик Гинзбург. Противоположный пример: крещёный в Православии Академик Лев Берг, создатель самой разработанной теории антидарвинизма².

Но тогда, в начале 80-х, никаких представлений на этот счет у меня не было, так что мое тогдашнее пожимание плечами можно считать полностью освобожденным от каких-либо внелитературных впечатлений. Чистым

¹ Запись от 9 июня 2006 г. (<http://fr-stefan.livejournal.com/16780.html>).

² Запись от 13 апреля 2006 г. (<http://fr-stefan.livejournal.com/15946.html>). Орфография и пунктуация, естественно, оригинала; дело известное, своего рода закон даже: чем больше духовности и гражданского пафоса, тем меньше грамматики.

выражением непосредственного стиховосприятия. Поэтому лучше вернемся к стихам.

Конечно же, речь не идет о том, что это какие-то совсем уж плохие или вообще неталантливые стихи, напротив, довольно-таки талантливыми они казались и тогда, в 80-х, когда знакомые — люди «общего московско-ленинградского круга 60-х годов» — прочувствованно декламировали наизусть про «тртацких девок», для просвещения молодежи, так сказать. Довольно талантливыми кажутся они и теперь¹. Но теперь — как и тогда — чувство невыносимой неловкости охватывает меня, когда дело доходит до «дорогого Ивашки-дурачка» и особенно до «с древнерусския пишу стихи картин». Это уже какой-то в лучшем случае Леонид Мартынов. Если не Евгений Винокуров. «Тртацкие девки» принадлежат как бы к одной языковой реальности (не могу сказать, что они у меня вызывают такой уж сверхъестественный восторг, некоторые — примерно того же времени и сходной тематики и стилистики — стихи Сосноры из «Всадников» кажутся мне сильнее и ярче, но тем не менее), а «Дорогой ты мой Ивашка-дурачок, / я еще с ума не спятил, но молчок» — к другой. И это представляется мне принципиальным наблюдением по стихам Красовицкого конца 50-х годов. Сначала я считал это просто «дерibasом» и подозревал некий внутренний стопор, не позволяющий довести «продукт» до кондиции, но теперь думаю, что дело обстоит гораздо сложнее и интереснее. Почти в каждом из известных мне стихотворений «старого Красовицкого» можно наблюдать (в той или иной пропорции) это одновременное существование двух параллельных, двух, в сущности, несмешиваемых, двух, в сущности, взаимоаннигилирующихся языковых реальностей: с одной стороны, поэтической культуры русского модерна, как раз в то время вдруг за клубившейся и заволновавшей в *невоплощенном*, куда ее оттеснили десятилетия войны, террора и, главное, эксперимента по выведению «нового человека», и судорожно искавшей своего выхода через всех представимых и непредставимых медиумов (и одним из лучших оказался Станислав Красовицкий

¹ Хотя не могу не согласиться с мнением А. А. Ахматовой о стихах Красовицкого, переданным Андреем Сергеевым: «Нет звука» (*Сергеев А. Я. Omnibus*. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 379). Под «звуком» она, конечно, понимала не внешнюю фоническую организацию, этого как раз у Красовицкого навалом. «Звук» в стихах — это особое, внутреннее качество стиха, не поддающееся формальному изучению и формализованному установлению, следовательно, для филологов и критиков бесполезное, если не вредное и опасное. Возникает оно не только и не столько в произносимых звуках поэтических речи, сколько между ними, более в гласных, чем в согласных, более в паузах, чем в словах. «Звук» — это то, что каждый настоящий поэт чувствует языком, губами, легкими — прежде всего у себя, но, конечно, и у коллег. Собственно, только этим — наличием или отсутствием звука, или дыхания, как его еще иногда называют, — отличаются хорошие стихи от плохих, настоящие от ненастоящих.

— не потому, что он больше других прочел или понял, а просто по физиологии своего говорения, своих мембран и связей), и, с другой стороны, самопроявления как раз этого, нововыведенного и почти сразу же начавшего эмансипироваться (так ему казалось, во всяком случае) от породившей его идеологической лаборатории человека — советского интеллигента. И этот человек, уважая в себе свое, человеческое, борется с «громкоговорителем» (чтобы не сказать «рупором») в себе. Звучит даже благородно, но вот как выглядят результаты:

в качестве, условно говоря, «медиума модерна» Красовицкий писал:

И тихую зыбку поправив в ведре
брусничными комарами,
усатые листья на толстом ковре
всю ночь набухают шарами, —

а в качестве себя, человека 50—60-х годов:

В наш век электричества, атома, газа,
быть может, тогда и найдете покой,
когда совместите картонную вазу
из этого мира с живую душу.

В качестве медиума:

А по закрученным дворам
бредут разнеженно собаки. . . —

а в качестве себя самого:

. . . и предлагают шулерам
сентенцию о верном браке.

Речь, конечно же, идет о, так сказать, «абсолютном», а не «относительном» значении этих стихов. О том, какое впечатление производили они в 50—60-х годах на фоне «всего окружающего», непосредственно судить не могу и охотно верю современникам, что ошеломляющее. По тем или иным причинам культурно-исторического характера, которые, может быть, и интересны, но лично для меня при непосредственном восприятии были и остаются несущественны. Раз в десять примерно лет по тому или иному случайному поводу я пытаюсь перепроверить это свое ощущение, но прихожу к нему снова и снова.

* * *

Как было уже сказано выше, я не собирался касаться причин эффекта, в свое время произведенного стихами Красовицкого в литературной публице, но пока писал предыдущее, подумал, что в основе этого эффекта, вероятно, находился не только выплеск «инородного словесного вещества», как я бы это назвал, — по тогдашним временам явная сенсация, но и сочетание этого вещества с «соприродной», по времени и социокультурному типу близкой личностью. Сама возможность такого сочетания, обещавшего «соединение» со старой культурой, субъективно воспринимавшееся тогдашней и до последнего времени нынешней (пост)советской интеллигенцией как «воссоединение».

Еще меньше я собирался касаться причин известного и знаменитого «акта отказа» Ст. Красовицкого от стихотворчества. Но сейчас мне приходит в голову, что, вполне вероятно, именно это сочетание «двух личностей», борьба между «самостоянием человека» и функцией медиума чуждой, в сущности, культурной стихии, было для него самого чрезвычайно мучительным и угрожающим психофизическим состоянием, а уход в религию, а затем в православно-фашизоидную идеологию — единственным практическим способом снятия этого мучительного внутриличностного конфликта, этой постоянной угрозы «взаимоаннигиляции». Можно не сомневаться, что описанная психокультурная коллизия и вообще является — в разведенном виде, конечно, — одной из основных причин «религиозного возрождения» советского времени. Красовицкий, вероятно, был одним из самых ранних объектов развертки этого внутриличностного психокультурного столкновения и одним из наиболее ранних (и радикальных — в соответствии с силой и одиночеством конфликта) обнаружителей «решения».

Другой причиной было, кстати, своего рода «идеологическое голодание» — выращенный идеологической лабораторией человек нуждается, как в наркотике, в идеологическом давлении и строго определенных координатах своего мира. При первых же признаках разрушения «родной», в смысле породившей его и его мир, идеологии и при первых же болезненных ощущениях, связанных со снятием давления («ломках»), он выбирает и превращает в идеологию все, что только может ею стать, — и два первых, предлагаемых как бы самой отброшенной идеологией (в качестве ее «естественных противоположностей») выбора: религия и «Запад». Очень часто — и то и другое вместе (в результате — несколько больше слабоумия, чем мракобесия, что тоже не утешает: см. нынешний, то есть не парижский, а московский журнал «Континент»).

Попутным следствием — а для людей с литературными амбициями едва ли не основным и едва ли не побудительным поводом — является «внелитературное обоснование литературного качества», вполне, как из-

вестно, обеспечивавшееся официальной теорией, веры которой у многих уже не было. Поэтому они нуждались — и срочно! — в другом единственно верном учении, соблюдение которого обеспечивает автоматическую состоятельность текста.

Это касается, конечно, не Красовицкого, боровшегося с внутриличностным конфликтом, на фоне которого литература была мелочью, — но, скажем, одного из главных его пропагандистов, известного поэта-сироты и прозаика-секретаря (или наоборот): для того «единственно правильное учение», на каком-то основалось его стихотворчество, всегда было своего рода инструментом преодоления (вероятно, в первую очередь, в себе самом) комплекса превосходства одного бывшего друга — неплохого, конечно, поэта, но уж такого бездуховного, сил прямо нет. . . Полагаю, что и пропаганда величия Красовицкого до известной степени являлась инструментом этого преодоления. То есть *его* личностный конфликт находился *вне его*. Ну, это уже несколько другая история. Может быть, и до нее дойдут руки. Но вряд ли. На свете есть много вещей куда более интересных.

Юный Айзенберг

1.

Есть поэты, молодеющие с возрастом, — например, Тютчев.

Ранний Тютчев серьезен, нетороплив, блистательно небрежен и небрежно-блистателен: *опытен* — не случайно Тынянов аттестовал ему¹ одическое происхождение, пускай и фрагментарное.

Поздний Тютчев — влюбленное дитя, щебечущее и плачущее. Быстрые, задыхающиеся стихи, как их пишут юноши.

Люблю я их одинаково, но если ранний Тютчев и поддается (с трудом) осмыслению и комментированию, то средний и поздний едва осознан. До сих пор комментарии носят скорее биографический, чем литературный характер, и даже не все иноязычные источники, по естественным причинам частые, опознаны и отмечены. Вот буквально на днях по поводу волшебнейшего «Тени сизые смешались. . . » (1836) и одного удивительно похожего и тем же годом помеченного (но далеко не такого волшебного) стихотворения Николауса Ленау огорчился и возмущался Виктор Александрович Бейлис. Я слушал, сравнивал (да, похожи!), разделял огорчение, но возмущения разделить не мог — о таких поэтах, как Тютчев, очень трудно писать содержательно — у них, кажется, собственная, личная история литературы протекает в направлении, противоположном общему физиологическому ходу времени. Зато они и редки.

К таким, молодеющим с возрастом и трудным в осознании поэтам относится и Михаил Айзенберг. Не случайно о нем, больше тридцати лет

¹ Первые опыты Тютчева являются, таким образом, попытками удержать монументальные формы «догматической поэмы» и «философского послания». Но монументальные формы XVIII века разлагались давно, и уже державинская поэзия есть разложение их. Тютчев пытается найти выход в меньших (и младших) жанрах — в послании пушкинского стиля (послание к А. В. Шереметеву), в песне в духе Раича, но недолго на этих паллиативах задерживается: слишком сильна в нем струя, идущая от монументального стиля XVIII века.

И Тютчев находит этот выход в художественной форме *фрагмента* (Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38--51).

трудящемся в литературе¹, так мало сказано существенного как о стихотворце² (о его мемуарной прозе очень хорошо и во многих смыслах точно написала, например, Мария Степанова³). Не хочу обидеть никого из коллег, боюсь, что и сам ничего существенного не сумею сказать, хотя и буду стараться, но начну всё же с явно несущественного — с личного. Дело в том, что в моей личной, несомненно несущественной жизни пересечения с Айзенбергом маркировали моменты существенных событий, в том числе существенных изменений.

2.

В 1985, кажется, году меня выгнали из сторожей кооперативной автостоянки. Это была прекраснейшая работа на свете — ночи напролет я читал в теплой сторожке «Человека без свойств», а иногда выходил погладить фонариком низкие жестяные домики. Черные жестяные осины стучали надо мной круглыми листьями, низкая жестяная луна желтела сквозь облака. Но дивное мое место кому-то понадобилось.

Поскольку иных доходов на тот момент не предвиделось, мы — Ольга Мартынова, Дмитрий Закс, Валерий Шубинский и автор этих строк — решили выпустить машинописный альманах с собственными стихами и продавать его по нахальнейшей цене 20 советских рублей. Это и была первая «Камера хранения». Самое удивительное, что три или четыре закладки мы распродали, в первую очередь, конечно, усилиями Бориса Юрьевича Понизовского, имевшего неимоверное количество знакомых и обладавшего той ласковой настоятельностью, что заставляла случайного гостя, самому себе удивляясь, лезть за портмоне.

Вот в связи с этой коммерческой затеей я впервые услышал имя Айзенберга. Дима Закс, поступивший в Литературный институт (по сложным соображениям, объяснить которые не жившим в Советском Союзе невозможно) и часто бывавший в Москве, рассказал, что познакомился с нео-

¹ Будем считать от 1980 г., которым помечены самые ранние стихи в первой печатной книжке Айзенберга — в «Указателе имен» (М.: 1993).

² Мало — и преимущественно в последнее время. Буквально в день окончания этого текста сочинением на «OpenСпейсе» (это был еще «старый OpenСпейс», естественно) выставилась весьма содержательная (прежде всего на уровне образов, описывающих самое важное в нынешней поэтике Айзенберга — его оптику) рецензия Линор Горалик на последнюю стихотворную книгу Михаила Айзенберга (*Горалик Л.* Птица перед тьмой // OpenSpace.ru, 26 декабря 2011 г. Нынешний адрес: <http://os.colta.ru/literature/events/details/33067/>).

³ *Степанова М.М.* Шевелёнка / Рец. на кн.: *Айзенберг М. Н.* Контрольные отпечатки. М.: Новое издательство, 2007 // Booknik.ru, 14 августа 2007 г. (<http://booknik.ru/reviews/non-fiction/shevelionka/>).

фициальным поэтом Айзенбергом, у которого дома происходит что-то вроде журфиксов, и вот неофициальный поэт Айзенберг, в миру, кажется, архитектор, купил нашу «Камеру хранения» за двадцать советских рублей.

Мы были удивлены. Чтобы неофициальной поэт платил нахальные деньги за чужой самиздат — такое нам по ленинградской жизни было незнакомо. У известных нам неофициальных поэтов никаких двадцати рублей не было, а если бы и появились, то были бы немедленно истрачены на две бутылки грузинского коньяка три звездочки по восемь двенадцать (страшный был горлодер!) и на закуску в виде сыра пошехонского в почерневшей растресканной кожуре и ярко-красной колбасы из мяса степных животных (не так уж были и плохи), но никак не на чей-то там самиздатский альманах. Самиздатских альманахов они и сами могли издать какое угодно количество, не говоря уже о качестве. В «Клубе-81»¹, надо сказать, производился самиздат на продажу в основном усилиями секции перевода, но покупали его преимущественно «со стороны» — тоскующие по мировой культуре инженеры. А тут мы столкнулись с почти неизвестным нам типом литературного поведения, с подчеркнутым коллегиальным интересом к чужой литературе, заставлявшим подозревать готовность взять на себя ответственность за «литературное сегодня». В Ленинграде таков был разве что Кривулин, но Кривулин был человек в высшей степени игровой, а в последние 80-е годы несколько запутанный сложными внешними и внутренними отношениями «Клуба-81».

3.

Стихов Айзенберга я тогда еще не читал.

Я их вообще прочел довольно поздно, но до того я их много слышал.

Помню себя сидящим в родительской квартире на Староневском и слушающим по Би-би-си (время — конец 80-х, уже не глушат) авторское

¹ Не знаю, следует ли объяснять читателям книг, издаваемых «Новым литературным обозрением», что такое «Клуб-81»? Ну ладно, на всякий случай: образованное в 1981 г. под приглядом КГБ и Союза писателей объединение ленинградских неофициальных писателей с собственным помещением и известной автономностью в разного рода устной и самиздатской деятельности. Но — под приглядом, что приводило к разнообразным трагикомическим эффектам, рассказывать о которых здесь явно не место. Я в «Клуб-81» никогда не вступал, хотя ходили мы туда часто, на выступления любимых поэтов, и даже был у меня там собственный авторский вечер, году, кажется, в 1984-м.

История «Клуба-81», его возникновения, существования и исчезновения настоятельно требует независимого описания и осмысления.

чтение айзенберговских стихов. Кажется, это были даже две часовые передачи, но застал я на Староневском, в вечной «Сакте» с заправленной в антенное отверстие проволочкой, только одну. Стихи кажутся вызывающе «неавангардными»: простые строфы, простые размеры, простые виды — и настойчивые, сильные, простые мысли, постоянно возвращающиеся. Мысли не только о себе, но и «обо всех», мысли с принятой на себя ответственностью старшего: *Это счет вавилонский наш:/ чет на вычет и баш на баш — / башню строили. . . .* Разговор «на мы» у нас в Ленинграде не получался никак — просто этого ощущения «мы» не было, или, точнее, оно было у тех, с кем никакое «мы» не было бы возможно. Здесь же человек сосредоточенно говорит о своем, но «мы» его — не пустое слово, он его где-то видит и чувствует, где мы, по молодости, вероятно, никакого «мы» не подозреваем. Я ощутил одновременно родство и отталкивание — отталкивание уже ясно почему, а родство. . . — я ведь и сам писал о простых вещах, о простых видах — но голосом приподнятым, звенящим, не таким ясным и знающим, каким Айзенберг изредка заговаривал о родной дачной природе с ее запретными заборами:

Вся земля уже с наклейками.
Смотрит тысячью голов,
как выходит за уклеями
одинокий рыболов.

Вслед за ним летит как тетерев
беспокойный разговор.
Смотрят дети и свидетели
сквозь прореженный забор.

Пес шатается без привязи.
А попробуй перелезть —
из земли солдатик вылезет
и за всех ответит: есть!

То некрашенный, то синенький.
То забор, то василек.
В маскировочном осиннике
снайпер, видимо, залег.

Долог путь. Земля с наколками
да с сосновыми иголками,
и скучней половика —
если б не было стрелка.

Начинается почти как дачный Пастернак (дача — вообще московский локус, один из основных), кончается совсем не как Пастернак — твердым мужским пуантом.

4.

Следом за Дмитрием Заксом наладился бывать в Москве и я. Смешная вещь, которую мы тогда не понимали (*мы*, в данном случае, конкретно мы с Д. М. Заксом): в Литинститут, пусть и на заочное отделение, нас — *таких как мы* — приняли только потому, что советский мир начал кончаться, причем самым трагикомическим способом: ломать сам себя, нарушая собственные правила техники безопасности, а вне советского мира диплом литработника с его возможностью поступить куда-нибудь редактором — в детский журнал «Искорка» или в заводскую многотиражку — был просто-напросто ни для чего не нужен.

Впрочем, съездить на сессию в Москву было приятно, как в отпуск. Программа Литинститута примерно соответствовала программе провинциального педвуза (была к тому же урезана, поскольку один день в неделю вылетал на «творческий семинар»), а реальные требования были ориентированы на судимого сибиряка средних лет, никогда ничего не читавшего, кроме Валентинов — Пикуля и Распутина. Так что экзамены сдавались сами собой, их не глядя принимали милые дочки национальных поэтов степей и гор, осевшие в Литинституте в качестве преподавательниц. Я много гулял по Москве (которую с тех пор полюбил), но всё это — и Литинститут, и Москва — требует отдельного мемуара, который я, может, и напишу, «когда Бог сил даст». Больше всего я любил Москву за снятую с меня необходимость высоко нести достоинство поэта, в Ленинграде требующую сосредоточенного и ежесекундного внимания: не хочет ли кто тебя обидеть, а в твоём лице всю русскую поэзию. В Москве я был никому не известен, а если слегка и известен, то как драматург, и вполне мог расслабиться. Один знакомый, живший на два города, водил меня по литературным местам, и я наслаждался анонимностью наблюдателя (как потом выяснилось, несколько мнимую). В том числе был я и у Айзенберга на его огромной квадратной кухне, и на выступлениях «Альманаха» бывал, начиная прямо с премьерного вечера. «Альманах» был сенсационным явлением московской культурной жизни: «устный журнал» под эгидой Союза театральных деятелей (что освобождало от взаимодействия с ошалевшими от страха и ненависти советскими литературными чиновниками того времени), он был сформирован так, чтобы отразить основные явления московской поэзии¹ —

¹ Неофициальной поэзии, разумеется, и, разумеется, *основными* они были с точки зрения организаторов «Альманаха», с чьей же еще, но тогда (как до известной степени

перенесенный в литературу соц-арт Пригова, Рубинштейна и Кибирова, с одной стороны, и своеобразный пассаизм «Московского времени» с его противопоставлением советской халтуре «хорошо сделанной, честной работы», представленный Гандлевским. И даже, чтобы не забыть «молодежь», приглашен был по чьему-то совету любимец Литинститута Денис Новиков, человек очень способный, но настолько идеально приспособленный именно к этому времени, к позднесоветскому творожному тесту, что ни к какому другому так никогда и не смог приспособиться. Стихами (что были сильно старше его возраста) он как бы примыкал к Гандлевскому. А *Айзенберг*, думал я, возвращаясь по мусорным, по сладостно-душным и сладостно-темным бульварам в ослепительный свет и троллейбусный язг Пушкинской площади, а *Айзенберг? Что и кого представляет он, человек, знающий «жизнь на “мы”»?* Сблизить его с «Московским временем» никак не удавалось — ни по версификации, ни по взгляду на мир («Московское время» тяготело к своего рода простонародной оде не без социального пафоса). Тройственный союз с Леонидом Иоффе и Евгением Сабуровым? Тогда я о нем ничего не знал, а сейчас бы сказал, что этот человек, настолько способный к литературной и личной дружбе, настолько готовый к принятию на себя ответственности, в стихах своих был довольно одинок.

5.

Пропустим лет десять с гаком — все 90-е годы. Место действия: старый франкфуртский Литературхауз (через несколько лет он переедет в построенную с нуля вильгельминскую библиотеку с колоннами — и напрасно; и не потому что «новодел», ненавидимый архитектором-реставратором М. Н. Айзенбергом, а потому, что колонны и парадные лестницы не годятся для сегодняшних литературных чтений, ни по акустике, ни по стилистике). После чтения, на которое приехал Айзенберг со своим переводчиком, замечательным австрийским поэтом и прозаиком Петером Уотерхаузом, мы сидим в ресторане за длинным столом и все одновременно разговариваем. В том числе и мы с Мишей. В сущности, это наше настоящее знакомство, мы никогда не разговаривали один на один *о важных вещах*. Поэтому разговор идет медленный, осторожный, с паузами. . В паузах мы слышим, как ожесточенно спорят на другом конце стола и на другом языке Ольга Мартынова и маленькая иссиня-черноволосая и ос-

и сейчас) выбор авторов для «Альманаха» многим казался коварным захватом русского Парнаса, в одночасье и обходным маневром (через СТД) произведенным. Некоторые не погнушались и уточнением: коварным захватом русского Парнаса *евреями*. Впрочем, это всё как всегда, и отдельно я на этом останавливаться не собираюсь.

троносагая женщина с глубоко затененными глазами — Герта Мюллер, читавшая на том же вечере вместе с одной пожилой румынской поэтессой.

За спиной у нас кушает макароны местная достопримечательность, бывший вождь парижской студенческой революции, а ныне депутат Европарламента от Партии зеленых — Даниэль Кон-Бендит. Оборачиваться неудобно, но мы чувствуем, как нас насквозь простреливают любопытствующие взгляды сидящих перед нами. И тут я вспоминаю двустихие Сергея Михалкова «Из Парижа Кон-Бендита / Выставили, как бандита. . . », выставили — и вот он сидит у нас за спиной и всасывает в себя макаронину и. . . — очень трудно подавить смех, когда кажется, что предмет читает его на вашей смеющейся спине. Но предмет ничего не видит и не слышит, кроме макаронного духа и терпкого запаха красного вина: он привычный.

С этого вечера стали постепенно складываться наши отношения с Михаилом Айзенбергом, со встречами более чем редкими (я редко бываю в Москве, из Литинститута я ушел в 1990 году, не закончив третьего курса, и на сессии мне больше не надо), а Миша, к сожалению, очень редко бывает во Франкфурте. Так что эти отношения — посмею назвать их дружескими — существуют в форме постоянной переписки, а речь в ней идет — вот уже почти десять лет — *о важных вещах*, всё о тех же самых, о каких говорили мы в ресторане старого франкфуртского Литературхауза. . . О стихах, конечно, в первую голову о стихах и поэтах, но и о деревьях, и о красках заката, и о городах. . . Когда приходит от Айзенберга письмо, кратко описывающее поездку в какие-нибудь Кирики-Мокродырики Верхненижнехалдыбалдымского уезда, мне кажется, что я сам побывал в этих Кириках и сам ночевал на этой турбазе и сам ел яичницу-глазунью «Очей очарованье» в местной столовой. . . — эффект присутствия необыкновенный! Может быть, благодаря в том числе и этому эффекту присутствия началось мое «возвращение в Россию стихами».

6.

Потом было много всякого. Много книг, много писем, много изменений, быстрых и медленных. Одним из таких изменений было изменение поэтики Михаила Айзенберга. Из его стихов уходили (не полностью уходили, а как бы на периферию, на край зрения) мысли «о нас», оставалось, выходило на первый план простое, почти детское чувство «о себе», оставались, крупнели, важнели простые виды, простые вещи, простые явления мира, до такой степени пронзительно и точно написанные, что дух захватывало:

Раньше грома и ночного блеска,
 раньше ливня, хлынувшего прямо,
 распахнулась, закачалась рама,
 в комнату шагнула занавеска,
 открывая бледные на белом
 виды оробевшего подлеска,
 грифелем осыпанные, мелом.
 Все они остались невредимы,
 в слепнувшем зрачке соединяя
 несоединимые картины:
 темная — подробная — цветная.

Постоянное, детское восхищение окружающим миром: «Вот она, Москва-красавица, / постоянный фейерверк. . . / Поглядите, как бросается / белый низ на черный верх. . . », доходящее иногда до восклицательного задыхания, напоминающего о вечном юноше Аронзоне: «Ангел мой, глаза закроем. / Ночь проходит сквозь ресниц, / поднимает рой за роем / у невидимых границ. . . » Этот мир — в основном (но не исключительно) Москва и *подмосковные*, как бы сказали в XIX веке. Гигантский город, сведенный к законному блеску и стуку дождя, — и дачный участок, показанный неизмеримой, безграничной вселенной: «Выходит луна, затемненья раздвинув, / и зев ее львиный / в проталине светлой, чей обод малинов, висит над долиной. . . »

Любопытно его — сознательное? бессознательное? — возвращение к «досимволистским» напевам и ритмическим формулам, возвращение к юности современного русского стиха, к Случевскому и Апухтину, а может быть, к Фету и Тютчеву, или даже еще раньше — как в одном из самых замечательных стихотворений последнего времени (не только у Айзенберга, а вообще — во всей пишущейся русской лирике), возвращающем нас на дуэльный, на ссыльный и курортный Юг:

Высоко над Кара-Дагом
 светел каменный плавник.
 Здесь по складчатым оврагам
 каждый дорог золотник.
 А сухие травы жёстки
 для дневного полусна.
 Открывается в подшерстке
 золотая белизна,
 входит в ткань его волокон
 и в состав его пород.

Мертвый царь в горе без окон
ест на золоте и пьет.

Я вообще не любитель цитировать стихи в статьях о поэзии. Стихотворные цитаты обычно ничего не доказывают и редко что показывают (на что — не на то, так на другое — обычно полагаются авторы статей). Чаще всего стихотворная цитата есть уклонение от взятия на себя ответственности за утверждение. Но здесь я сделал исключение, мне кажется, юношеская, бескорыстная прелесть этих стихов говорит сама за себя:

И ночь с открытыми фрамугами,
с ее приливами, отливами
полна невидимыми звуками
неравномерно торопливыми.

Их сообщения подробные
одно к другому не приложатся,
вот почему края неровные
стригут невидимые ножницы.

7.

Есть поэты, молодеющие с возрастом, как, например, Тютчев, но не существует молодеющих с возрастом литератур. Имеются лишь литературы, чье старение задержано, заморожено, положено в долгий холодильный ящик историческими обстоятельствами, холостым проворотом истории в одной отдельно взятой стране. Оттаяв, приходится начинать с места, которое другими уже давно проехано. У этого могут быть свои преимущества — история ведь не скачки с барьерами. Другое дело, что «замороженная молодость» культуры никак не окупает миллионы потерянных и непрожитых жизней.

Юный поэт Айзенберг не возвращает русскую лирику в XIX век, а движется вместе с нею в XXI (начался ли он уже? Ахматова говорила, что XX начался 1 августа 1914-го. . .). Взрослый писатель и литературный деятель Михаил Айзенберг фиксирует это неостановимое движение — время дало ему возможность взять на себя ответственность, и он этой возможностью воспользовался. Всякому известно значение его издательских начинаний, его статей и просто его личного присутствия в литературе. Может быть, поэтому, как неизвестно кем назначенная награда, в нынешних его стихах груз этой ответственности снят, и они — а вместе с ним и мы! — дышат безответственной, одинокой и прекрасной юностью.

Бедный юноша, ровесник. . .

К толстому тому¹, пускай и не долгожданному, но с такой резкостью и силой свалившемуся мне на голову, что я несколько недель ходил со звоном и гудом в этой голове, прилагался еще и аудиодиск с авторским чтением, но этого диска я так и не слышал. Не стал слушать. Не захотел.

Или, говоря точнее, не смог.

Побоялся услышать петушиный тенорок, дрожащий от ничего не значащей значительности и взвизгивающий от провинциального задора. Скажите мне, что это не так, — я обрадуюсь и поверю. Но слушать всё равно не стану.

Потому что уже от самой этой книги — прекрасной и страшной — было мне достаточно тяжело. От стихов, встающих с ее страниц. От судьбы, опускающейся на ее дно. Не хочется усугублять. Да и незачем.

* * *

Бедный юноша-ровесник. . . Ровесник не ровесник, но из провинциальных вундеркиндов нашего поколения, каких я видел много, а близко наблюдал как минимум двух — и почему-то оба они оказались из Львова, — Евгений Хорват был, несомненно, единственный настоящий чудо-младенец. В главном, но, увы, не единственном измерении этого понятия — в собственно поэтическом даре. Пожалуй, сравнение с двумя (едва знаковыми между собой) львовянами может кое-что прояснить. И не только в судьбе Евгения Хорвата, но и в нашей общей судьбе — судьбе новой русской поэзии, начавшейся в 80-х годах прошлого века.

Итак, первый львовянин был упитанное дитя на табуретке, дай ему конфетку, заговорит в рифму, да так ловко, так складно. . . И взрослые пе-

¹ *Хорват Евгений*. Раскатанный слепок лица / Сост. и коммент. И. Ахметьева и В. Орлова. М., Культурный слой, 2005. К 100 экз. приложен компакт-диск «Проба акустики» с авторским чтением стихов.

редавали его — годами семилетнего, годами девятнадцатилетнего, годами двадцатишестилетнего — из рук в руки, из Львова в Москву, из Москвы. . . ну и т. д. Подкармливали, гладили по голове, ставили на табуретку. . . Мог зарифмовать всё, но не зарифмовал ничего. Увлёкся надуванием красных щек и топтанием на очередной табуретке в ожидании очередного леденца. Его тянуло к «настоящей карьере» — к писательским кооперативам, к переводческим заработкам, к подтасованным тогдашним тусовкам (слово, кстати, существовало и в 80-х годах). Теперь где-то чего-то преподает. Ему хотелось быть санкционированным кем-нибудь большим, как это у них в Москве было принято. Но «большие» не санкционировали его, иногда только выдавали конфетку. . .

Второй, смешивший и раздражавший пижонством и безвкусицей (тросточка, трубка, жалкая эlegantность и недорогой демонизм), умер недавно в Иерусалиме, успев перед смертью удивить: оказался настоящим поэтом. Был ли он им и тогда, в 80-х? Ох, не знаю, не знаю. . . Может быть, тогда я несправедлив был к нему. Этого манило скорее в Ленинград — к величинам потустороннего мира, к призракам обратной культуры, к котельным и дворницким. Он предпочел бы санкционировать себя сам, как это у нас было принято. Но у него не хватало сил. . .

Стихотворческая способность Хорвата выходила далеко за пределы чисто версификационной, чисто формальной способности первого из львовских юношей. Эту удивительную способность следовало бы скорее назвать врожденным пониманием стиха — вещью, крайне редкой в активном залоге (в пассивном, то есть как абсолютный слух на стихи, она иногда еще встречается, хотя тоже нечасто и, к нашему общему несчастью, всё реже). Способному в 19 лет написать:

. . . Мы хитрости своей стыдимся, но Аполлону не сдадимся,
и в том неизъяснимый смак,
что «Я» шагающая буква, и связки трав моя обувка,
и на песке не след, но знак.

(«R латинское», 1980), —

ему были открыты все пути — от советской (московской) литературной карьеры (в «культурном», в худшем случае, переводческом сегменте) до (ленинградской) котельной и дворницкой. Дело даже не в «недетской» рифмической, ритмической, строфической уверенности — дело во врожденном (вероятно) владении логическим телом стиха: если латинское «R» в заголовке, то русское «Я» в последней строке, и всё стихотворение пятится, как укоряженные Гермесовы коровы «вперед хвостами». И это, напоминаю, в 19 лет!

Не думаю, однако, что эту свою свободу выбора (в рамках возможного тогда социального репертуара) Хорват действительно осознал. Надо полагать, жизнь казалась ему детерминированной «ими» (это едва ли не всем тогда так казалось), и выход, казалось, был только «там».

* * *

Ну, и что же случилось «там»? За короткие пять лет — с 1981-го, года отъезда в Германию, по 1986-й, когда двадцатипятилетний Евгений Хорват, судя по всему, прекратил писать стихи, — он пропорхнул по дереву возможностей, в схематической и пунктирной форме демонстрирующему и параллельное, и последовательное состояние русской поэзии 80-х годов.

Да, собственно, и позднейшей, поскольку именно в 80-х годах с опорой на базовые фигуры предыдущего десятилетия, на завершителей первого всплеска чудом возрожденной в 50—60-х годах русской поэзии, была заложена зачаточная схема, в развертке которой мы и имеем удовольствие существовать. Хорват эту схему в каком-то смысле *олицетворил*. И именно поэтому приходится думать о нем. Хоть и тяжело это, и на нехорошие мысли наводит. . .

Конечно, можно сформулировать со всей возможной безжалостностью (не означающей, конечно, несочувствия): личная трагедия Евгения Хорвата была в том, что человеческий склад его, человеческий объем совершенно не подходил к складу и, главное, размеру его дара. Он был (по вторичным материалам нашего издания это превосходно видно) — легкий, легкокостый, летучий человек. Упрямый и мягкий. Блестящий и неловкий. Чем-то похожий на второго из львовских вундеркиндов. Вы скажете, таков был в конечном итоге и Осип Мандельштам. И то верно. Но Мандельштам знал, чего требует от него дар. В культуре, из которой Мандельштам вышел (какую бы вы культуру таковой ни считали), это определялось как одно из краеугольных понятий. Хорват — советский полукровка, как и все мы, — ничего такого не ведал. Да и время было не такое, чтобы понимать, что значит «подчинение дару», — время детей, проснувшихся в темной комнате и не понимающих, а где же взрослые.

Или скажем так: дар — это дареная шуба. Каленая шуба, железная шуба, тяжелая воронья шуба с плеча великана — если она тебе не по силе и не по росту, то это тоже горе. Дар Хорвата требовал — возглавляй, основывай, иди напролом. А легкая его, летучая природа искала: за кем бы — старшим — пойти, к какому бы — уже кем-то окормленному — причту прибиться, как бы взять да обойти непробойную стену. Но никаких «старших»

тогда не было — «старшие» наши сами были потерянные дети. Да и сейчас нет никаких «старших», вот ведь какое несчастье. . .

* * *

Почти на каждой веточке нашего дерева, где Евгений Хорват на мгновение присел и несколько раз прочирикал, остались приколоты листочки-стихи, отмеченные всё тем же врожденным ему, органическим пониманием механизма стиха, всё тем же врожденным ему совершенным звуком — от цитированного «Латинского R» до «Надгробной частушки» 1984 года («. . . Но закончен мой полет. / Я в земле моей полег. / Над мою голову / мотылек теперь поет. // Червячок меня грызет, / голубок меня клюет. / Херувимской хоровою / человек меня спасет»). Стихи, которые, по всей видимости, навсегда останутся. Но если бы не эта его *эмблематическая важность*, то легкого, немучительного сожаления о кишиневском принце да десятка чудных стихотворений — для будущих антологий — было бы (лично мне) мимолетно достаточно. Мало ли в нашей поэзии горьких судеб. Да и не только в поэзии.

Быстрый переход Хорвата от кристаллических решеток условно Бродского к кустам (или *храмам кустов*) условно Аронзона, а от них к еще более скорому распадению на отдельные вскрики и всхлипы — к авангардизму с человеческим лицом Константина Кузьминского или с нечеловеческим (в смысле, с мистическим, затейливо — в тогдашнем вкусе — православным) — Игоря Бурихина грубо очерчивает контур дерева возможностей — или соблазнов — русской неподцензурной поэзии 80-х годов. Коротко говоря, путешествие из советского ада на трансцендентные небеса и падение на простую твердую физическую землю — вдребезги! Кто хочет с этим путешествием конспективно ознакомиться — тому стоит хотя бы подержать в руках книгу Хорвата.

Но и тому, кто просто хочет услышать *это*:

Ты наклонись, Пречистая, — я шепну.
Так спутано пространство в земном клубке,
что Ты и покрываешь в одной строке
и на груди вмещаешься в образке —
того, кому из черепа в вышину
открылось отверстие в потолке.

О поэтах как рыбах

Книжечки, все три, недолго модного, но быстро лопнувшего и исчезнувшего московско-немецкого издательства «Запасной выход»¹ (принадлежавшего Борису Бергеру, родом оттуда же, откуда и все три автора — из Львова) и выглядят очень забавно. Несколько напоминают советские провинциальные сборники (прибалтийские, например), а одна даже на скрепках — столько лет я не видел книжек на скрепках, что прямо даже умилился. Хотя и не заплакал.

Игорь Буренин (это который на скрепках и которого я раньше вообще не знал) понравился мне сначала больше Дмитровского. Какая-то в нем оказалась. . . внутренняя ясность, что ли. Переходящая на чужие слова (а они у всех чужие, своих не бывает) и делающая их хотя бы отчасти своими. И мир за этим голосом не то что глубже, а как бы. . . шире.

У Сергея Дмитровского, умершего в марте 2006 года в Иерусалиме (с ним я был лет тридцать назад как раз отчасти знаком: он тогда пытался закрепить-ся в Ленинграде и посещал Бориса Понизовского² в знаменитой комнате на ул. Герцена), обнаружилось несколько замечательных стихотворений (в первую очередь открывающее книгу «Когда луну проглатывает еж. . . »)³ и много

¹ Буренин Игорь (Гоша) (брынь). Луна луна. М.: Запасной выход, 2005.

Дмитровский Сергей. С. А. Д. М.: Запасной выход, 2006.

Агалли Ксения. Василиса и ангелы. М.: Запасной выход, 2005.

² Борис Юрьевич Понизовский (1938—1995) — ленинградский режиссер, теоретик искусства, скульптор, фотограф, художник-прикладник. Он сам и его дом (в 80-х годах комната в коммунальной квартире на ул. Герцена, в 90-х — помещение театра «ДаНет» в знаменитом сквоте на Пушкинской, 10) почти четыре десятилетия были пунктами притяжения ленинградской литературной и театральной жизни. Некоторое время работал (как режиссер) во Львове, где с ним свели знакомство наши герои, что их (в том числе) и подвигло позже на попытки переселения в Ленинград.

³ Когда луну проглатывает еж,
в дремучих селах, вязанных соломой,
колодец может стать хорошим домом,
а дом — рекой. Косцы заходят в рожь
по пояс. И в присутствии пейзажа
на нем самом от перемены мест
срывают злость. В то время еж пропажу,
как яблоко ворованное, ест..

довольно замечательных кусков (во что бы я в свое время ни за что не поверил), почти всегда подпорченных некоторой поспешностью и манерностью (что я в свое время только и слышал, — впрочем, я его стихи только и слышал несколько раз — и, кажется, никогда не читал глазами). Конечно, очень жаль, что при стихах (и у того, и у другого) отсутствуют датировки, показавшие бы страшное движение жизни (и того, и другого, и обоих вместе).

Отчасти эти датировки заменяет «Василиса и ангелы» Ксении Агалли, редактора-составителя обоих стихотворных сборников. Книга очень смешно и местами заковыристо написана, рассказывает грустные и весьма поучительные байки о жизни львовской богемы 80-х годов, в первую голову о двух вышеназванных поэтах, и может быть всячески рекомендована. Собственно, следовало бы продавать эти три книжки пакетом, под одной бандеролью (но и по отдельности, конечно, тоже можно).

. . . И все-таки Дмитровский, наверное, был сильнее. Это уже суждение не по процессу чтения, а по его результату. По послевкусию. Чужие слова у него, правда, никогда не становятся своими, но за ними всегда что-то мучительно толчется и ворочается, выпирая из глухой резины искаженными страданием лицами. И много, очень много той второсортной, чужеголосой, слегка гнилостной и мучительной красоты, которой дышал воздух того времени — второсортных, чужеголосых, гнилостных и мучительных 80-х годов. Но одно маленькое стихотворение Буренина про армию всё равно прекрасно само по себе:

хлеб зацвел; черствеи шинели
лица скомканные спящих
я ревел; солдаты ели;
дождь шипел в угольной чаще
где протяжный лось дубами
плотный лоб чесал под пулю
заскучавших караульных;
танк урчал и пела баня

я слепой иглой еловой
ящериц на камне трогал
и проснувшись — злой, блестящий —
красный зев казал мне ящер

Армейские будни (учения) глазами ребенка, полковничьего сына. Но это вам необязательно знать, это я из «Василисы» почерпнул и своим умом скомбинировал. Стихи замечательны и без этого знания.

Если бы из этого стихотворения (судя по всему, одного из самых ранних) всё пошло дальше, может быть, оно бы иначе и обернулось. Может быть, внутренняя ясность Буренина победила бы. Но «оно», под влиянием, вероятно, Дмитровского и, несомненно, других обстоятельств жизни, пошло в совсем иную сторону, деликатно названную в издательской аннотации «экзистенциальным сюрреализмом» и «новейшей эклектикой», то есть, попросту говоря, в сторону бесконтрольного наворота слов и выворота нервов. В сторону второсортной, чужеголосой, гниlostной, мучительной красоты. . . см. выше. Жаль, очень жаль, но ничего не поделаешь.

Крайне любопытно нехарактерное для того (да и для этого) времени полное отсутствие Бродского у обоих. Царствует победивший — на отдельном взятом пятнадцати квадратных метрах Понизовского с окнами во двор — Леонид Аронзон¹. И кое-где (заметно у Дмитровского) — Сергей Вольф.

Перечитал вышесказанное и вдруг, как впервые, заметил: боже, все названные уже умерли! А по возрасту не только могли, но и должны были бы жить.

К слову говоря, я всегда был убежден, что Аронзон не вынес перепада давлений — все его великие стихи написаны в последние два-три года жизни. До того он был в целом «один из многих» и вдруг оказался в глубоководных областях, где давит вся толща. Выдержать внезапно обрушившееся на него величие он оказался не в состоянии. Вот если бы это произошло раньше. . . Или позже.

Собственно, и с Бродским случилось сходное: перепад давлений, но только в обратную сторону. Проживший всю жизнь «под грузом», после достижения всех поставленных целей он вдруг очутился в слоях разрежения. Что-то вроде кессонной болезни.

. . . Поэты у меня в последнее время получают почему-то как рыбы. *Мы не рабы, мы — рыбы.* . . Хорошо, тогда скажу так: вот невеликие львовские рыбки через какие-то ржавые шлюзы отважно заплыли в какие-то

¹ Долгое время казалось, что в соперничестве этом (за пределами пятнадцати метров Понизовского) победил Бродский (в связи с ранней смертью Леонида Аронзона и его известностью, ограниченной кругом ближайших друзей, что тем не менее никогда не исключало его заметного влияния на неподцензурную поэзию 70—80-х годов). Сейчас так уже не кажется — сейчас всё шире и шире распространяется мнение, что это поэты, сопоставимые по масштабу и значению. Я лично — Бродского ценю, а Аронзона люблю. Интересно, что лет тридцать назад было ровно наоборот. Более подробно см. в главе об Аронзоне (наст. изд., с. 85).

страшные каналы и водохранилища, наглотались ядовитой воды, слитой портвейными фабриками, надышались отравленным дымом, сдутым пельменоварнями, ободрали бока и серебристые спинки, но не нашли дороги назад. . . никуда не нашли дороги. . .

И ничего уже не поделаешь, но как всё же хорошо, что эти книги есть! Наряду с наконец-то изданным Евгением Хорватом это еще две точки на карте русской поэзии 80-х. Хочется надеяться, что не последние.

. . . Хочется, конечно, надеяться, что не последние, но кто же еще, откуда?

Откуда, из каких еще придуманных городов (верите вы во Львов? — я нет!), в каких я никогда не бывал? Из каких еще ржавых вод, в какие я никогда не занывал, из каких еще затонов, садков и прудков? Я знаю, там было еще несколько несчастных заблудившихся рыбок. Я слышу их плеск, я вижу мельканье их серебристых теней, я чувствую их толчки, мучительно длящиеся, но остановить их, освободить, выпустить — увы, не умею. . .

Об Игоре Булатовском

1. И. Т. Д. : о «Полуострове» (2003) Игоря Булатовского

Хваленое «ленинградское культурное стихосложение» всегда было вотчиной людей, филологически, в сущности, полудевственных, — дам обоего пола, старательно рифмующих квадратиками на фоне решетки Летнего сада. И очень гордящихся тем, что умеют отличить ампир от барокко, хотя чем же тут уж так особо гордиться? Не больше чем умением отличить амбар от барака. К поэтической культуре, тем более, к «петербургско-ленинградской поэтической культуре», всё это имело только то отношение, что являлось продуктом ее полураспада, ее антропологического иссыхания. Вообще вся послевоенная история русской литературы была своего рода вялотекущей «войной за наследство»: умеющие отличать ампир от барокко бились с умеющими отличать сосну от березы за право наследовать Великой Русской Литературе, понятой как учебник для девятого класса. Когда-то, не помню уже, по какому поводу, я, выпутываясь из сходного утверждения, в сердцах пошутил, что Великая Русская Литература XIX века, за чье наследство так ожесточенно сражаются «стороны», померла, не оставив детей и родственников, но это, конечно, не совсем так, иначе бы я не писал этих строк, а вы бы их не читали. Освоение «петербургской поэтической культуры» было только частным случаем этого унылого препирательства между советскими интеллигентами во втором поколении и советскими же интеллигентами в поколении первом, условно говоря, между эйдельманами и астафьевыми, с конца 60-х годов прошлого века определявшего литературную жизнь, и в некоторых смыслах даже не только «официальную». Но спор был пустой. «Петербургская поэтическая культура» (не знаю, как назвать умнее, но пусть пока будет так) никогда не была подарочным набором тем и приемов, никогда не была «культурной ленинградской поэзией». Основным, основополагающим качеством ее было упрямое следование некоей диалектической конструкции, которая проявляется с особой отчетливостью в Петербурге или, быть может, вообще является Петербургом: трагически (или трагикомически) клубящийся хаос, забранный решетками строго организованных форм. Не на фоне Летнего сада, а сам Летний сад — ночью, зимой. . . Сами по себе

формы не имеют никакого значения — только как формы существования хаоса, формы его подкожного биения и щелевого выглядывания. В некотором смысле этот пленный, но живой и вечно голодный хаос пишет сам, а мы за ним только записываем. И в этом же смысле появление новых «петербургских» поэтов на каждом последующем историческом этапе обозначает прежде всего одну, для всех нас жизненно важную вещь: город, этот страшный, вонючий, любимый, цепями прикованный к дельте кит, жив, еще дышит, еще вздрагивает, еще скидывает с себя и давит людей, кормит их своим потом, своей кровью, своим болотным, блаженным выдохом-газом. Если я читаю стихи Игоря Булатовского, то первоочереднее, чем сами стихи (пусть простит мне их автор), именно это ощущение: город жив. Весьма сомнительное удовольствие сидеть на последнем, самом нижнем суку родословного древа — шавки подпрыгивают и норовят ухватить за штаны, и не в кого самортизировать, падая¹. Нет никакого удовольствия быть (или чувствовать себя, что, впрочем, одно и то же) последним поколением, так что с радостью перехожу к следующему.

Игорь Булатовский родился в 1971 году. Как видно из этой даты, ранняя юность его пришлась на 90-е годы, годы неразберихи, крушения пусть поганых, но всё же устоев, мелькания мод и, в общем-то, еще пущего одичания, чем упорядоченные годы позднего советского демивьержества. В 90-х годах всё население России оказалось «в эмиграции», и те, что не сдвинулись с места, — в не меньшей, если не в большей степени, чем те, кто уехал. Страна (уже) стала другой, они (еще) оставались прежними. Петербург всегда был «другим», даже будучи Ленинградом, а теперь стал другим вдвойне, втройне, расстояние от нас до него увеличилось еще больше и вышло за пределы выносимости, а значит, и за пределы страдания. В том, что город в стихах Булатовского — «чужой город», нет ничего удивительного: Петербург в петербургских стихах — всегда «чужой город», начиная с первого петербургского поэта Михаила Собакина (1720—1772). Город, не принадлежащий тебе, — принадлежащий сначала чудотворному основателю, «российскому полубогу и мессии», потом стихиям, государственным или элементарным, а после Семнадцатого года — только себе самому (отчетливо начало осознания этого у Вагинова). И ни

¹ Просто для наглядности: Некрасов, падая и помня Бозио, зацепляется ружейным ремнем за оглушенного революцией Блока, а тот, когда приходит его черед, растопыривается на весу, растянут между «жидочком» Мандельштамом и «соблазнительной» Ахматовой. Соскользнувший «французский каблук» Ахматовой всей перетекшей в него скошенной старческой тяжестью вонзается в рыжее пролетарское плечо Бродского, и т. д. Об этом-то «и т. д.» (но не т. п.), о его возможности, собственно, и идет у нас речь. Но как же весело представлять себе это дерево, усуженное ворочающимися грузными птицами, частично (см. основное изложение) в штанах.

в коем случае, ни при каких обстоятельствах не людям, которые его по случайности населяют. Но никогда еще не был петербургский поэт «эмигрантом» в собственном городе, то есть человеком, ничего иного и не ожидающим от места, где он живет, кроме чуждости, кроме полуразборчивого гула чужого языка. Пассажиром. *Вжался в кресло пассажир / Чугунным изваянием, / И слезит оконный жир / У самых губ — дыханием. // Видит он свою в окне / Лишь голову пропащую, / В желто-розовом огне / Огромную, летящую. . .* Дорогого стоит и особую, дорогую ясность сердца показывает этот бесстрашный взгляд. Особую способность страдания за пределом страдания. Можно было бы даже назвать этот тон, этот взгляд, эту ходасевичевскую голову своего рода новоэмигрантской поэзией, условно говоря, «парижской нотой» какой-то, если бы это словосочетание не было зафрахтовано Георгием Адамовичем и не скреплено литературно-исторически с набором примет, которым петербургские стихи не могут и не хотят соответствовать¹. Город Булатовского, взятый как непосредственная среда обитания стихов, это, конечно же, город, куда едут на троллейбусе и в трамвае: Ленинград новостроечного расширения («. . . Где пустырей и проспектов край / Намокшей лежит бумагой. . .») или, в крайнем случае, «Питер»² — фабричный, распивочный, рабочий, матросский («Деревьев чертеж и цех в разрезе / Ведет рейсфедер тени оград. . .»), а если и классический Петербург, то откровенно сфокусированный под литературной лупой³. Может быть, именно из-за этой, сознательно выбран-

¹ Кстати, отмечал ли кто-нибудь, что требования, выставлявшиеся Адамовичем к молодым эмигрантским поэтам (изящество, искренность, скромность и свежесть), практически идентичны мечтанию об идеальном матросике или жокее? Не приходится сомневаться, что «сформировать» реальных матросиков и жокеев в соответствии с этим идеалом оказывалось несравненно труднее, чем парижских поэтов. Если вообще удавалось.

² «Питером» Петербург до революции называли по большей части матросы, крестьяне-отходники, угрюмые мастеровые. . . «Бока повытер» и т.п. А также бравирующие близостью к простонародью великие князья Константиновичи, специализированные по военно-морской части (да и прочие Романовы, люди без всякого чувства русского языка — достаточно заглянуть в Дневник Николая Второго, где «Питер» тоже встречается), и, конечно, низовая демократическая интеллигенция (бравирующая тем же и находящаяся в таких же отношениях с русским языком). Даже чисто географически «Питер» — это в моем ощущении лишь часть Петербурга, а никак не целое: Нарвская застава, Балтийский завод и пр. Нынешнее, как бы само собой разумеющееся употребление «Питер», «питерский» на мой личный слух звучит отвратительно. Оно ведет свое происхождение из историко-революционных фильмов, было в 60-х годов подхвачено несколько не разобравшимся поколением Бродского, а сегодня усиленно подкачивается извне — из Москвы и из самых их окраин. Они думают, что мы так говорим. Если мы так говорим (а мы так говорим, к сожалению), то очень плохо делаем.

³ Что иногда ведет к прямой стилизации, филологически чрезвычайно компетентной и искусной (см. напр., написанную «за Комаровского» поэму «Цветочница»), но лично для меня не представляющей непосредственного интереса.

ной или сознательно принятой окраинности места и времени последняя книга Булатовского (и стихотворение, из которого цитируют предыдущие скобки) называется «Полуостров»: не в географическом смысле полуостров, а наполовину остров (уже? еще?) в вагиновском, гиперборейском смысле. Уже или еще? — это вопрос и к самому поэту, к его дальнейшему развитию.

Стихи являются стихами, если у них есть дыхание. В противном случае говорить о них нечего, сегодня, вне государственной (XVIII в.) или общественной (XIX в.) надобности, никакое высказывание само по себе не имеет такой важности, чтобы выговаривать его регулярными стихами. Индивидуальные «чувства и мысли» («люблю Любу», «закат очень красивый», «умение отличать амфир от барокко является таким же естественным качеством городского человека, как умение отличать сосну от березы — качеством человека сельского» и пр.), чтобы быть высказанными, совершенно не нуждаются в рифме и размере — без всякой информационной потери их можно изложить и более простыми способами, что всё чаще и делается. В этом смысле сегодняшний «молодежный верлибр» является не антиподом, а естественным развитием «культурного советского стихосложения в столбик» или, в иных (условно говоря, «арионовских») проявлениях, его оборотной стороной. Только дыхание оправдывает применение такого в высшей степени неестественного способа изъясняться, как метрическое стихосложение. Почему? Потому, что и мы принимаем участие в процессе дыхания поэта, и нам достается этот воздух, добытый им из звукового хаоса. Стиховое дыхание — вещь малоопределимая, но тем не менее совершенно реальная, физическая, возникающая не в звукоизвлечении, но между ним, не в согласных, но в гласных. Назначение согласных твердо встать и раздвинуться, выпустив гласные длиться и колебаться. Любые технические ухищрения, применяемые поэтом, служат одной-единственной цели: найти у себя (у себя в голосе, у себя в теле, у себя в пространстве, у себя во времени) места выхода воздуха и укрепить их, желательно навечно, фундаментами, подпорками и лесами. Индивидуальная поэтика и есть спецификация воздуходобывающего оборудования. Техническая, стихотворческая оснащенность Игоря Булатовского так глубока, что почти незаметна, так естественна, что вызывает иногда подозрение в намеренной наивности¹: «Деревьѧ и цветы, трава, листва и злак, / Земля, песок и грязь, и лед, каким одеты / Смертельным солнцем там (иль космами кометы)?» Его филологическая искушенность (там, где она является инструментом, а не целью) позволяет откровенно, но не выпирающе использовать довольно экзотические техники (например, ло-

¹ А иногда не вызывает.

гаэдические элементы¹) и непринужденно располагать интонационные или образные цитаты. Но самое главное, мы слышим дышащий голос, и так ли уж (для нас) важно, с помощью каких приспособлений поэт этого добивается. Голос кажется тихим и прерывистым, смахивающим на медленную задумчивую скороговорку, я бы сказал, на гармоническое бормотание, если бы по случайности давней моды всё на свете не именовалось (одобрительно) бормотанием. Но стоит ли дальше об этом? Не лучше ли дать этому голосу дозреть, достичь полной определенности своего инструментария, самому разобраться со своей терминологией. Многие стихи «Полуострова» и почти все, написанные после него, позволяют говорить о сосредоточенном и осмысленном движении в эту сторону — к себе, к полной свободе дыхания.

2. Далее — везде: Предисловие к книге Игоря Булатовского «Стихи на время» (2009)

. . . За прошедшие несколько лет этот голос «дозрел» и «достиг полной определенности своего инструментария». Движение «к себе, к полной свободе дыхания», собственно, совершено. Что не означает: закончено. Это лишь означает, что теперь оно *совершенно собственно*, это движение, и мы предполагать даже не можем, в какую оно теперь направлено сторону, в каких еще областях мы окажемся, следуя за поэтом.

Потому что — скажем это сразу и прямо — на наших глазах случилось событие редкое и каждого связанного с русской поэзией человека волнующее: один из (как обычно, многих) подающих большие надежды стихотворцев все поданные им надежды с лихвой оправдал и все выданные ему

¹ Логаэд — термин из античного стихосложения, обозначающий сочетание неодинаковых стоп, правильно повторяемое из строфы в строфу. При переносе на метрическое стихосложение возникают теоретические сложности, связанные со свойством русских размеров переходить в определенных условиях один в другой, сливаться в дольки, разваливаться на тактовики и т.п. «Логаэдические элементы» у Булатовского подразумевают вкрапления разноразмерности, и притом только те из них, какие позволяют проследить возвращаемую закономерность. Напр., ст. «Срезает угол день...» — полное повторение ритмического узора каждой четвертой строчки, не совпадающей при этом по узору с предыдущими тремя. В очень расширенном смысле это и есть «логаэд», а даже не «элемент». Я давно уже подозреваю в логаэдических конструкциях последний резерв расширения метрического репертуара русского стиха, но использование этого резерва требует от автора отчетливого пространственного мышления, осознания текста не (только) как информационной последовательности, но как результата одновременного существования всех составляющих элементов. Возвращение метрических сочетаний — не фокус, а особый склад слуха и понимания, наклонность к которому у Игоря Булатовского, по всей очевидности, присутствует.

авансы с лихвой возвратил — и действительно стал большим поэтом.

Объективная, историческая сложность такого становления для родившихся в конце 60-х и в начале 70-х годов прошлого века не имеет, пожалуй, аналогий в истории русской поэзии (если мы выведем за скобки — или, скорее, введем в скобки, вот в эти, — десятилетия безраздельного владычества «лирического мы» — примерно с середины 30-х по середину 50-х).

Умным, умытым детям, выросшим в полузастывшем тёплом и темном стекле поздних советских годов, где почти понарошку запретное и не слишком легко-, но и не слишком труднодоступное вино великих стихов кружило головы наравне с керосинным алкоголем «азербайджанских портвейнов» и «молдавских вермутов», очень не повезло с их сверхъестественно цепкой памятью на стихи.

Цепкая память — вещь для поэта вообще нужная, но небезопасная. А особенно во времена, когда «похоже на» буквально терроризировало литературные кружки пионеров и школьников, не говоря уже о вузовских литобъединениях. Похоже на. . . — на Бродского, конечно, на Бродского, на кого же еще! Всё было похоже на Бродского. А не на Бродского, так на Мандельштама. Или Соснору. Или Юрия Кузнецова, на худой конец. Уж на кого-нибудь обязательно! И действительно, на кого-нибудь (или на что-нибудь), чаще всего, было похоже. А требовалось, чтобы не. Чтобы было похоже «на себя». Но кто этот «ты», на которого должно быть похоже, конечно же, не объяснялось. «Ты» — и всё тут. В результате чаще всего оказывалось вообще ни на что не похоже — или на всё сразу. Снова своего рода «лирическое мы» позднесоветского рифмования в столбик.

В начале 90-х годов в стихотворство пришли хорошие дети, в чьих умных, причесанных головах безостановочно и неостановимо жужжали чужие великие строчки. Поделаться с этим было нечего, потому что никогда еще в русской поэзии не было такого многочисленного и географически так широко разбросанного поколения начинающих поэтов, так хорошо знакомого с великими стихами предшествующих десятилетий и, главное, такого беззащитного перед ними. В случае стихов *память* всегда означает *любовь*. Что можно поделаться со своею любовью? У них не было никакой возможности взбунтоваться, даже просто взбрыкнуться, потому что с колыбели, с колыбельной они были «на одной стороне баррикад» с Гумилевым, с Мандельштамом, с Бродским. . . — «против тех». Вино этих стихов было их кровью.

Но что-то, видимо, надо было сделать, чтобы спасти целое поколение от ощущения своей второсортности. Кое-кому пришлось срочно выдумать (что без дураков и без шуток было благодеянием и мудрым поступком со стороны этого кое-кого) «цитатность», «центонность», «интертекстуальность» и как там еще называется непародийно используемое звучание «несвоей

поэтической речи» — то есть объявить «похоже на» признаком индивидуальности, современности и актуальности. Большое облегчение, освобождение даже, для целого поколения (да и для пары предыдущих, к слову говоря), и — что самое удивительное! — из огромного слоя тогдашних молодых стихотворцев постепенно вышелушилось несколько значительных поэтов, успешно оперирующих «чужим звуком» как инструментом своего текста. Но Игорь Булатовский, насколько я знаю, единственный из своего поколения, кто, не отказавшись от (невероятной даже на общем его фоне) памяти на чужие стихи, не попытавшись забыть «все эти слова» или забить шумами всё это жужжащее в голове, сумел совладать со своей памятью, то есть со своей любовью, «классическим», так сказать, способом — то есть способом, нам неизвестным. Одним из тех способов, каким поэтам прошлого всегда приходилось обходиться с «чужим звуком», — подчинять его себе, наклонять его своим дыханием. Тут уж каждый рождается в одиночку. И вот поэт уже больше не *помнит*, а *знает*, не цитирует, а зовет и отзывается, и его собственный голос, его собственное дыхание живут глубже, звучат глубже, чем привлеченное чужое слово. И всё подчинено этому дыханию, этому звуку, этому миру — которого никогда не существовало на свете до него, до Игоря Булатовского в данном случае.

А это, в свою очередь, и означает, что Булатовский, пожалуй единственный из своего поколения, стал большим поэтом «по классической системе», в классическом смысле слова — как становились большими поэтами Тютчев и Блок, Мандельштам и Вагинов, Аронзон и Елена Шварц: создав каждый свой отдельный поэтический мир и свой отдельный поэтический язык (не обязательно один-единственный за свою жизнь). Что, в свою очередь, не самоцель, а некоторая форма человеческого существования в качестве поэта. Целью и результатом являются стихи, расширяющие пространство и удлинняющие время. И такие стихи появляются у Игоря Булатовского с завидной регулярностью.

Всё сказанное было более или менее очевидно уже по предыдущей книге Булатовского «Карантин»¹, а «Стихи на время» — даже не новое доказательство этого не требующего доказательств факта. Эта книга, своего рода отрывной и безотрывный календарь оборотных месяцев без году и без недели, — жестяная, серебряная и поющая часовая карусель, закон своего особого времени, расписание собственной маленькой и безграничной вселенной. Ожидать ли нам следующим шагом ее подробной карты? — как знать, теперь всё в воле поэта, и только эта воля — закон.

Потому что свобода для него — уже не право, а обязанность.

¹ Булатовский И. В. Карантин. М.; Тверь: АРГО-РИСК; Kolonna Publications, 2006.

На пути к новокнаанскому языку

1. Подъезжая к Харькову, у меня слетела крыша

Эти стихи пришли из воздуха. Или из «Воздуха».

Четыре года назад московский журнал этого имени опубликовал подборку «Поэты Харькова»¹. Так я впервые столкнулся со стихами Ильи Исаковича Риссенберга.

Столкновение получилось такой силы, что *слетела крыша*, как тогда, кажется, говорили, а сейчас, кажется, не говорят. Харьковские коллеги похмыкивали не без удовольствия: они-то рядом с этим живут *всегда*. Харьковские же коллеги (особенно благодарен поэту Юрию Цаплину) мгновенно помогли получить стихи Риссенберга в существенном количестве. Так начались мои размышления об этом явлении — явлении, возвращающем стертые похвальные эпитеты от переносных значений к прямым: *действительно* уникальном, единственном в своем роде, *действительно* экстраординарном, из ряда вон, *действительно* выходящем за рамки известных нам определений.

Не думаю, что размышления эти закончены, но некоторые результаты могут уже быть предьявлены.

2. Мамочки мои

Вообще, это своего рода закон в мире Риссенберга: переносные значения, какими мы обыкновенно пользуемся, говоря о литературе, начинают требовать своего возвращения к значениям прямым. Начиная прямо с выражения *мир Риссенберга*. Обычное, почти школьное определение, но всякий, сталкивавшийся с большим объемом риссенберговских стихов, знает это чувство растерянности: действительно другой мир, другой климат, другой ландшафт, в нем почти невозможно сориентироваться без проводника.

¹ Воздух. 2006. № 3. Вообще заслуги этого журнала в области того, что в нем именуется «русская поэтическая регионалистика», а по сути является крестовым походом за единство русского языкового пространства, невозможно переоценить.

Конечно, мне повезло для начала. Довольно быстро мне подвернулось стихотворение, заговорившее со мною и на *моем* языке тоже, стихотворение-проводник, стихотворение-переводчик:

Научился разговаривать с дворнягами и кошками.
Радость чистая, отчайся, не томи.
И детишки отзываются забывчивыми ножками,
Потому что это мамочки мои.

Я люблю тебя. Мне холодно. Всем телом одубелым я
Наш наследственный вынашиваю пай.
Пой, душа моя, всё держимся, себя же хоть убей, Илья,
Хоть в обиде с гололёда поднимай. < . . . >

Эти стихи *понятным способом* замечательны, в них нет сгущения особенностей риссенберговской поэтики (что наблюдается в большинстве его стихотворений). Они написаны как бы одновременно на двух языках, на моем, на нашем, на русском — и на риссенберговском (о буквальности слова «язык» применительно к Риссенбергу — ниже). Я полюбил их сразу и навсегда.

Похоже, это стихотворение стало немного знаменито. На сегодняшний день, по крайней мере за пределами Харькова, Илья Риссенберг — *это* который «мамочки мои». Не возьмусь утверждать, но очень надеюсь, что славе «мамочек» отчасти способствовала их публикация в сетевом «Альманахе Новой Камеры хранения»¹, но истинная функция этого стихотворения заключается прежде всего в том, что оно — ключ. Ключ к миру Риссенберга, ключ к языку Риссенберга.

3. Говоря апофатически

Другой мир, другой климат, другой ландшафт. . . То есть, проще говоря, невозможно с ходу, исходя из существующих сейчас представлений, определить, что это за стихи. Разве только апофатически: это не авангардизм, это не пассеизм, это не (пост)советский «лирический размышлизм», но это и не а-советский «второй модерн». . . Единственное определение, почему-то сразу вылезает, — «наивная поэзия».

«Наивная поэзия»? Да ни в коем случае! Что за чушь, говорим мы себе, и как только могло в голову такое прийти? При всей недоопределенности

¹ Альманах Новой Камеры хранения. Выпуск девятый от 17.12.2006. http://www.newkamera.de/editor/almanach_09.html#1

этого понятия (в отличие от понятия «наивное искусство» — родственного и, очевидно, исходного) у стихов Риссенберга почти нет признаков, указывающих на «наивную поэзию». Ощущение «наивной поэзии» возникает обычно при неироническом и непроизвольно-комическом применении уже исторически отработанных (как, например, в случае Анаевского¹) или социокультурно чуждых и внешне усвоенных (что, например, характерно для русской сектантской поэзии второй половины XIX века²) приемов, то есть при исторической и/или социокультурной несочетаемости приема и предмета.

Разумеется, я не имею в виду, что применительно к стихам Риссенберга не то что встает, но даже слегка приподнимает голову вопрос, не являются ли они «наивной поэзией» в собственном смысле. Речь идет об использовании тех или иных элементов «наивной поэзии» — в XX веке их использовали часто и с разных сторон. Понятно, что немедленно всплывает имя Николая Олейникова, но можно, к примеру, назвать и Вениамина Блаженного — часто вспоминаемого в связи с Риссенбергом минского поэта, активно использовавшего не интеллектуальную (разложение логики), а лирическую, эмоциональную составляющую «наивной поэзии».

Так вот: используются у Риссенберга те или иные элементы «наивной поэзии» — да или нет?

Нет, к нему не приложимо ни одно из перечисленных качеств (вот оно, торжество апофатического метода! да и где ему торжествовать, как не в царстве двойного отрицания). Его стихотворная техника, абсолютно, а с точки зрения многих нормативных поэтик даже чрезмерно изощренная и необъятно разнообразная, не производит впечатления чего-то устарелого и/или не по делу примененного; да и сам он — и как человек за этими стихами, и как человек в этих стихах, — точно так же «социально квалифицирован», как и любой другой современный человек, пишущий стихи: образованием, кругом, социальным и историческим опытом. Никакой стилизации «наивного человека» — например, еврейского самородка, летающего старого юноши с картинки Шагала, что сознательно или бессознательно слегка изображал Вениамин Блаженный. В стихах Риссенберга почти нет никакой ложной или неложной «простоты и трогательности» (легкий начальный налет ее в стихотворении «Научился разговаривать с дворнягами и кошками. . . » как раз и работает как *проводник* в обоих

¹ Анаевский Афанасий Евдокимович (1788—1868), чьи основанные на нравоучительной поэзии XVIII в. сочинения были, говорят, одним из источников творчества капитана Лебядкина.

² Когда она выходит за рамки «русского народного стиха» и использует «городскую», «культурную», «господскую» силлаботонику.

смыслах: дает перевод на *ложно-знакомое*), на большинстве уровней они откровенно сложны — особенно на уровне лексическом, о чем еще пойдет речь, а иногда и на уровне картин мира — для читателя неподготовленного, скажем, далекого от еврейской религиозности, почти не осознаваемых.

Тем не менее словосочетание «наивная поэзия» приходит, крутит носом, как та крыса, и уходит. И возвращается. Снова и снова, несмотря на всё понимание его неприменимости. И сущностным вопросом оказывается: а почему, собственно, приходит?

4. За скобками

Вот предварительный итог моих четырехлетних размышлений: это ощущение вызывается уникальным, из ряда вон выходящим и выходящим качеством стихов Риссенберга. В них нет «истории поэзии», причем ни в ту, ни в другую сторону — ни в сторону прошлого, ни в сторону будущего, как нет ее и в «наивной поэзии» (там в результате нарушения закономерных связей между приемом и предметом).

Любые стихи, какие мы читаем (и пишем), имеют прошлое — линию поэтик, техник, интонаций, которой они наследуют или которую они отвергают, ощутимо игнорируя или пародируя (и тем самым как бы отрицательно наследуя). Любые стихи, какие мы читаем (и пишем), имеют будущее — линии, которые они пытаются утвердить или уничтожить.

Мне кажется, в мире Ильи Риссенберга ни этого прошлого, ни этого будущего нет. Не подразумевается. Не на уровне цитат или аллюзий — они там как раз есть, и больше, чем мы в состоянии осознать — хотя бы потому, что часто это цитаты из неизвестных нам книг. И не на уровне технических средств, версификационных приемов — ритмических схем, особенно-стей рифмовки, принципов построения образов. Все они, взятые по отдельности, имеют свою собственную генеалогию, но сам стих Риссенберга в литературном смысле *внеисторичен*. Он не ставит себя в ряд и не пытается стать началом нового ряда.

Но нет у него и современников — даже если и можно найти формальные связи и/или использования, они не являются общением, учетом, отрицанием. Он как бы выведен за скобки — и синхронически, и диахронически. Такого не удавалось и стихотворцам, сознательно пытавшимся эмансипироваться (или, по крайней мере, объявить себя эмансипированными) от русской литературы — как, например, Михаилу Генделеву, утверждавшему существование (с собой во главе) особой, израильской литературы на русском языке. Ничего такого, разумеется, не было — и

Генделев остался по способам выражения и всему своему складу ленинградским неофициальным поэтом, полностью включенным в свой ряд, и прочие пишущие в Израиле по-русски поэты принесли с собой свои истории и свою историю. Мы, люди русского языка, как улитки — куда ни приедем, всюду с нами наш домик.

Илья Риссенберг никуда не уезжал и не приезжал, живет, как жил, в Харькове, странном, судя по всему, городе — *городе с врожденным вывихом*, что странным, почти ирреальным, но ощутимо узнаваемым образом просвечивает сквозь словесную ткань: «Кораблик-барокко по Харьков-реке непокорного / Народа, дорожных рядов говорок трудовой. . . »

Но эта *особая речь*, не имеющая истории и современности, возникла именно у него.

Речь?

Вспомним, что размышление о Риссенберге не терпит не прямых значений. Это означает: встает вопрос языка. В прямом смысле слова: *естественного языка*. И действительно, что это за язык, на каком написаны стихи Риссенберга?

5. Читаем по-риссенберговски

Первое, с чем сталкивается неподготовленный читатель (а мы здесь для того, чтобы его слегка подготовить, слегка ошарашить — просто в виде прививки, чтобы настоящее ошарашивание текстами Риссенберга не снесло ему крышу полностью), — отдельные непонятные слова, делающие не совсем понятным текст, написанный вроде как по-русски:

Нешто мельчится заветная ветхая Книга,
Чтиво в очах устарело, всего ничего...
Против ключицы, мой Бог, прохудилась обыга¹,
Хоть бы костяшкам сгнать косновенья его.

Дальше — пуща, нагнетение, умножение таких слов во вроде бы возможном, но каком-то «нездешнем» синтаксисе начинает создавать ощущение полного непонимания:

¹ *Обыга, обыжка ж. обыгало ср. костр. ярсл. обыгушка, обогнушка твер. пск. обогневка ниж. верхняя одежда, от непогоды; теплая одежда, шуба, тулуп; || одеяло, всякая одёвка на ночь (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка).* Это так, просто для примера: бессмыслицы в стихах у Риссенберга не бывает; если мы чего-то не понимаем, то надо подумать и справиться в справочниках.

Овамо сиротой и семо сыном, сном и речью
Чей сор местоименный на Руси я.
Лучащимися нитями протянута навстречу
Материя, святыня и мессия.

Остражная догадка новогодье осенила:
Взошла старушка — и нисходит лето
На призрак шалашей, где слово праздное — могила,
Беседушка Божественного света. . .

Если это еврейские стихи про еврейское, то откуда и зачем (стилистическое непонимание здесь очень существенно) малопонятные и разно-стильные славянизмы и диалектизмы, в современной поэзии обычно обозначающие православную если не бобровщину, то ломоносовщину, как, скажем, у Олега Охупкина?

Если это современные стихи, происходящие здесь и сейчас (а весь Риссенберг происходит здесь и сейчас, это чувствуется сразу, даже если не понимать непосредственного смысла; только эти *здесь* и *сейчас* — не совсем в нашем пространственно-временном континууме), то вопрос тот же: откуда и зачем эти малопонятные славянизмы и архаизмы, не говоря уже о диалектизмах далеко не только местного, слобожанского или вообще малороссийского происхождения?

Но мы идем дальше и наталкиваемся на совсем уж, почти в прямом смысле, сногшибательное:

Из палаты посул вымирающих — няша целебная,
Ласков Май-Иор-дану Лукьяновку-соль-Колыму
Шестерик, посулила Наташа полтавская хлебная
На-жучары-шамира-гла-мур-зах-прокат шаурму.

Тут, наконец, становится ясно: это вовсе не русский язык, по крайней мере, в проекции и интенции.

Это, несомненно, славянский, несомненно, восточнославянский, несомненно, нам до известной степени понятный — как нам при некотором напряжении и сосредоточении до известной степени понятен любой славянский, особенно восточно- или южнославянский язык. И еще: это язык неготовый, находящийся в становлении, в созидании. Последнее четверостишие — это как раз, вероятно, и есть то, к чему он стремится, каким хочет стать.

И, кажется, я даже могу вам сказать, что это за язык!

6. Пятый восточнославянский язык

Известно, что бытовым языком евреев Восточной Европы, до того, как его повсеместно вытеснил идиш, еврейский язык на основе южнонемецких говоров, был так называемый «кнаанит», «кнаанский», «ханаанский» язык, под которым подразумевается совокупность нескольких еврейско-славянских диалектов на западнославянской (языки богемских и моравских евреев) и восточнославянской (язык евреев Киевской Руси, следы которого сохранялись вплоть до XVII века) основе.

Вероятно, восточный «кнаанский» относился к древнерусскому языку примерно так же, как идиш к немецкому, ладино к испанскому, бухарско-еврейский к фарси, но мы этого не знаем. Я, по крайней мере, этого не знаю, но это сейчас неважно.

Я прочел очень много стихов Ильи Исааковича Риссенберга — может быть, триста, а может, и четыреста штук, а всего их, говорят, за две тысячи, — и вот что я вам скажу:

Илья Риссенберг, человек с немецкой фамилией, которую на славянский можно было бы перевести как. . . ну, скажем, *Разрывгора*, в течение нескольких десятилетий упорно, безоглядно, безотрывно строит в своих стихах *пятый восточнославянский язык* — не русский, не украинский, не белорусский, не карпаторусский-русинский, а — кнаанский. Точнее, новокнаанский.

Именно поэтому туда в качестве строительного материала годится всё — и Даль, и вчерашняя бесплатная газета, и вообще любое славянское, еврейское и тюркское слово. Именно поэтому он так. . . одновременен и так одинок. Какое прошлое может быть у языка, который создается у нас на глазах?

И будущее его, мягко говоря, неизвестно.

Язык шевелится, изменяется, проявляется, находит свою парадигматику, определяет свои лексические и синтаксические границы, нащупывает собственные способы словообразования и фразостроения, в том числе связанные с его еврейской природой (многодефисные конструкции в нашем последнем стихотворном примере, вложения слогов, которые ни в коем случае не кажутся отсылкой к Авалиани, — они не игра, не прием, а почти нормальная организация фразы). Следить за этим — ни с чем не сравнимое зрелище: как если бы мы вживую присутствовали при горообразовании.

Подумайте, сталкивались ли вы когда-нибудь с чем-либо сопоставимо величественным: одинокое, неуклонное, безнадежное создание целого языка? Языка, для которого нет и не будет народа, языка, у которого нет и не будет продолжения.

Но у которого есть и будет поэзия.

7. Clausula salvatoria¹

Всё вышесказанное не отменяет того, что стихи Ильи Риссенберга — замечательные русские стихи, ни на кого и ни на что не похожие, и любое количество труда, затраченное на их понимание и приятие, себя окупит.

Даже так: чем больше будет труда, тем больше будет счастья.

¹ Clausula salvatoria, сальваторская оговорка, юридический крючок, с помощью которого, например, калининградский философ Иммануил Кант в своем сочинении «О вечном мире» защищал себя от «любого злонамеренного толкования».

Нецикады

1. По дороге на Берлин

Однажды, *по дороге на Берлин* (впрочем, с запада на восток и, слава богу, почти что без *пуха перин*, не считая, конечно, кое-каких извилистых пушин, выплывающих из подбрюшья синевато-розоватых облаков), я глядел в окно поезда, где пейзаж на глазах становился всё более восточно-германским (и обретал таким самым приятные очертания двоюродных осин), и думал почему-то о цитатах в стихах.

Я об этом не всегда, но время от времени задумываюсь едва ли не с самого начала 80-х годов, когда прямое и не прямое, текстуальное или ритмическое цитирование большими массивами начало входить в заметную моду и сделалось на долгое время почти что повсеместным, почти что Большим Стилем неофициальной (преимущественно московской) словесности¹. Уже тогда мне казалось, что у этого нового цитирования какая-то совсем иная, особая функция, чем у старых знакомых — цитаты-отсылки, цитаты-подхвата, цитаты-иероглифа, какими стихотворцы с незапамятных времен пользовались для демонстрации (прямой или иронической) памяти, учености, принадлежности к культурной элите и таким образом для поднятия своего и своего текста статуса. И/или в целях экономии материала: начатое общеизвестное дает возможность не продолжать. Это и посегодня так — у тех, кто так пишет.

2. Цикада в голове

Мандельштамовское «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» я лично всегда воспринимал не как объяснение функции цитаты в

¹ См. посвященную этой теме статью Анны Герасимовой «Центонная поэзия как феномен тоталитарного сознания» («Солнечное сплетение» (Иерусалим), № 3. <http://www.umka.ru:80/liter/950411.html>), с выводами которой я, пожалуй, не очень согласен. Но она демонстрирует множество чрезвычайно убедительных примеров «новой советской центонности».

тексте — в «Божественной» ли «Комедии», у самого ли Мандельштама — и не как обозначение способа ее воздействия на читателя, но как раскрытие внутренней причины появления цитаты в тексте, физиологической ее необходимости и пути ее прихода: через бедную голову поэта, в которой время от времени вдруг поселяется чужая строка (или пара строк, или больше), и жужжит, и трещит, и стрекочет, и никуда не уходит, и не дает сосредоточиться на звучании собственных строк, и никак этот стрекот (не только в чисто акустическом смысле) не вытравить, кроме как встроив в общее звучание собственного стиха. Какие уж там «выписки» — для Мандельштама стихи вещь сугубо — двугубо, одноязычно — устная. Записанная, а не написанная. При таком встраивании чужой текст или ощутимо маркируется как чужой, или по возможности маскируется (но тогда это называется несколько иначе: скрытой цитатой).

В литературе, где у участников есть общее поле вспоминания, где подхватывают наперебой и повторяют чудные строчки и удачные обороты прошлых и настоящих поэтов, цитирующий не опасается, что его обвинят в воровстве — взять у коллеги Жуковского всем известную *чистую красоту* и поменять ангела на гения не означает обокрасть побежденного учителя, а наоборот: выказать ему уважение. Но даже и у поэта, живущего в давно распавшемся совместном пространстве, не рассчитывающего на обязательное узнавание и продолжение (а это, увы, наш случай), цикады поселяются в бедной гулкой голове: иначе бы поэт не был поэтом, — и поэтому поэт приговорен к цитированию. Потому что поэзия родственна памяти.

3. На хрена попу гармонь

Короче говоря, всё это вещи известные и понятные, в том числе и внутренне-технически. Но большие (на объеме одного стихотворения) фрагменты чужого текста, иногда «подправленные», как бы для создания эффекта отчуждения, который в большинстве случаев вызывал смех (и в большинстве случаев ни на что другое и не претендовал), а иногда и не «подправленные» (но тогда это были скорее не текстуальные, а ритмические и/или стилистические цитаты, на таком объеме перерастающие во вдохновенную имитацию) — это было что-то новое. В этом ощущалась какая-то иная процедура, чуть ли не открытие, одновременно совершенное многими — то есть отражение какой-то исторической суги.

И не то что мне эта новая процедура цитирования не нравилась, или раздражала, или сердила (по крайней мере, не то что она *всегда* меня раздражала или сердила), но она оставалась функционально непонятной. *На хрена попу гармонь, если рядом филармонь*. То есть непонятно было,

какую внутреннюю необходимость для автора и какое внутренне значение для потребителя (в том числе и для меня самого) это массовидное цитирование имеет. Или, попросту говоря, почему это упорно делалось и почему это упорно нравилось современникам — кажется, до середины 90-х годов, но тут я могу и заблуждаться, в 90-х я по различным причинам наблюдал текущую стиховую продукцию (не говоря уже о реакциях на нее) довольно-таки нерегулярно.

Во всяком случае, когда более или менее регулярное наблюдение возобновилось, всего этого как будто и не бывало, как будто корова какая-то языком слизнула, двусмысленно улыбнувшись, как это делает, слизнув что-либо, большинство коров, особенно голштинской черно-белой породы или швейцарские бурые. Никто уже, кажется, особо не шпиговал своих сочинений цитатами из школьной классики, популярных песен и АЦМП(б), и никто по этому особо не скучал. Впрочем, справедливости ради замечу — вполне может быть, что цитирование и продолжалось, но я уже был не в состоянии распознать цитаты. Вполне возможно, что в стихах конца 90-х и начала нулевых кишмя кишели реминисценции из каких-нибудь зарубежных и отечественных рок-песен, которых я не знал, не знаю и, слава богу, никогда не узнаю. Или из реклам и телепередач, которых я, слава ему же, не вижу и не слышу. Или друг из друга, что как раз самая нормальная вещь на свете, но для меня в данном случае тоже не очень распознаваемая.

Но сейчас я не об *этом* времени и не о стихотворной продукции этого времени. Я, как уже было сказано, о 80-х годах и частично, видимо, о начале 90-х.

Так вот: ни тогда, ни позже мне не была полностью ясна природа этого коврового цитирования. Оставим в стороне прибауточную братию кибировых и прочих иртеневых, возьмем действительно существенные примеры. Какова была внутренняя необходимость такого, например, замечательно или даже гениально одаренного человека, как Александр Еременко, повторять чужие слова, сталкивать великие стихи с эстрадными песенками, переносить волшебные строки в тяжелый кисло-портвейный воздух позднесоветской жизни? Какое удовлетворение получал он от этого? И какое — его восторженный скорее слушатель, чем читатель тех дней?

Или можно вспомнить Всеволода Зельченко, доведшего «чужой голос», то есть цитатность второго и третьего уровня (ритмическую и стилистическую), едва ли не до ста процентов. В первом случае мне результаты (конкретно этой процедуры, у Еременко были и другие, с результатами, на мой вкус, более чем убедительными) почти всегда нравились. Во втором — во многих случаях скорее вчуже восхищали, чем нравились, но понимать я понимал еще меньше: зачем ему это — такое сплошное вытеснение собственного «я», собственного дыхания, собственного порождающего сти-

хового шага? Это удивление, может быть, связано с тем, что по случайности я наблюдал Всеволода Зельченко ребенком 8—9 лет. Его феноменальная одаренность была очевидна всякому, на уровне личных возможностей у него была полная возможность выбирать — каким ему стать (возможность, очень редко предоставляемая поэту, — большей части выбирать не приходится: становятся, кем получится, — лишь бы хоть кем-нибудь стать). А тут . . . при всей виртуозности и красоте. . . в каком-то смысле так скромно. . .

4. Не прошло и тридцати лет

Конечно, это два совершенно ничем не похожих случая — человечески, социально, литературно, как угодно. Но процедура была, в известном, пусть и широком смысле, родственная. Поэтому я и назвал эти имена, дающие, вероятно, максимально возможный разброс вариантов этой процедуры.

И вот, глядя в окно на стремительно скромнеющий пейзаж (кто-то еще помнит, что мы в поезде Франкфурт — Берлин?), я вдруг, кажется, нашел аналогию, которая вроде бы может что-то объяснить. И тридцати лет не прошло!

Всякий, сталкивающийся с переселенцами в чужую страну, знает, как они склонны вставлять в свою речь слова, а иногда и целые фразы из нового языка, отчасти в целях изучения этого чужого языка (многие убеждены, что это самый эффективный способ выучить иностранный язык), а отчасти оттого, что просто не в состоянии выдержать его постоянного вокруг звучания и появления новых предметов и понятий, не имеющих очевидного наименования на родном языке. В результате получается брайтонский английский с его «мой лиценс просрочен, надо идти к лоеру» или немецко-русский с его «терминами», «забухиваниями» и прочими радостями, над которыми только ленивый не смеялся. Я смеяться не буду, потому что каждый обходится с очень тяжелой ситуацией смены/освоения чужих языков, чужих парадигм, как умеет, но нет ли тут любопытной параллели?

70—80-е годы были временем максимальной культурной заинтересованности самых широких слоев образованного и полуобразованного класса за всю, быть может, новейшую историю России. Статус образования, «культурности» резко поднялся, что отразилось в тысяче вещей, начиная с книжного и спецшкольного бума и кончая простым и заметным каждому обстоятельству: из уличного оборота почти исчезло «очки-шляпу надел, интеллигент!». «Интеллигентность» стала вдруг тем, чего простой человек захотел для своих детей.

Думаю, одним из результатов этой почти революции в общественном сознании было повсеместное стремление усвоить языки. Иностраным

языкам учили в спецшколах и в языковых вузах. А вот когда дошло дело до языка «другой культуры», чаще всего выступавшей в виде «прошлой культуры», в иных случаях любой неразрешенной или не до конца разрешенной культуры, никаких методов усвоения ее языка или ее языков у поколений, вышедших из советской жизни, окруженных советской жизнью, по-прежнему состоящих из советской жизни, просто-напросто не было. В сотнях тысяч голов мучительно звучали чужие строки, и в таких количествах зараз, что отработать их традиционным способом было просто невозможно. Физически. Технически.

И они стали вставлять в свою речь куски чужих языков — в подсознательной надежде, что таким образом они постепенно освоятся (абсолютная двусмысленность, но я ее оставляю, потому что оба смысла годятся).

Иные (как Александр Еременко) — накладывая элементы языка «другой культуры» на парадигму собственного, прирожденного языка — языка провинции, армии, литинститута, языка общежития и редакции. В результате возникал эффект отчуждения, чаще всего разряжаемый смехом, что имело — тут я отчасти согласен с Анной Герасимовой — и терапевтический эффект: страшное чужое совершенство одомашнивалось, становилось доступным, своим.

Другие (как Всеволод Зельченко) — изменяя саму эту парадигму (они и не считали ее прирожденной, своей, они понимали *чужой язык* как собственный, когда-то украденный у них чуждой силой; со своей точки зрения они не изучали чужой язык, а вспоминали собственный, — но сути это не меняет), полностью и по правилам заменяя все ее элементы элементами другой, прекрасной речи. И страшная жизнь вокруг как бы растворялась, исчезала.

5. Все аналогии хромают

Все аналогии, как известно, хромают. Главное, чтобы они при этом ходили.

Всякий знает, что чужие языки описанным выше способом не осваиваются. В результате портится собственная речь, а чужая в конечном итоге оказывается грубым (или пускай даже совершенным, что бывает очень редко, но при исключительной лингвистической одаренности бывает) *лодобием* «целевого языка», пригодным для бытового обихода, но никак не для полноценного существования в культуре.

Так и позднесоветскому культуроосвоению ничего, конечно, таким образом освоить не удалось. Ни таким способом, ни другими. Удалось создать несколько наивно-имитационных языков (вроде литинститутско-

го рифмования квадратиком под соусом литинститутского православия или донельзя примитивного ленинградского «пассеизма» а-ля Юрий Колкер), но это, конечно, другая тема.

Попытки освоения «несоветского» культурного языка сегодня, кажется, прекращены. Как по их очевидной безуспешности (для бывших участников), так и потому, что «новопришедшие» просто не понимают проблемы — им кажется, что то, на чем они говорят, это и есть язык.

Но сплошные цитаты в некоторых замечательных позднесоветских и раннепостсоветских стихотворениях остаются, поскольку сами эти стихотворения остаются в русской поэзии. И «новое цитирование» — в конечном итоге одно из открытий и сущностных качеств поэзии того времени. Поэтому понимать его функцию и смысл совершенно необходимо. Будем надеяться, что мы с нашей аналогией отчасти продвинулись в сторону этого понимания.

Тихий ритор

1. Немного хронологии

Как тыходишь в сталь, даже не глядя на
ушко той иглы, что стала осью земной,
раздвигая блеск? Господи, ледяна,
бела Твоя поступь, как смотрящий за мной
мой архангел сна, льющий сукно трубой. . .

(Альманах Новой Камеры хранения.
Выпуск шестнадцатый от 13. 10. 2007)

«Вот взгляните, Олег, — вероятно, такая эстетика должна Вам быть ближе, чем мне, — написал мне когда-то — сейчас кажется, уже очень давно! — Дмитрий Кузьмин. — Может, вам пригодится в альманах НКХ?»

Переноса эти строчки из почтовой программы, я совершенно случайно взглянул на дату письма: 11 сентября 2007 года. Сегодня, как нарочно, 11 сентября 2010 года, честное слово! Стало быть, «когда-то очень давно» — это ровно три года назад. Всего три года назад я получил подборку стихов Алексея Порвина и три стихотворения оттуда действительно «пригодились» в «Альманах Новой Камеры хранения»; три года назад началось наше знакомство.

За эти три года — ничтожный, в сущности, срок — Порвин совершил эволюцию, за которой я наблюдал и наблюдаю с возрастающим волнением. Не стоит повторять другими словами, если уже сказано и хорошо сказано:

Среди нынешних молодых поэтов 28-летний Порвин резко выделяется органичностью и интенсивностью живой, немеханической связи с поэзией прошлого, русской и европейской. Его стих естественно «помнит» Тютчева и Рильке, Тарковского и Вагинова, Пастернака и Малларме. Но это не легкая память эпигона. Порвин очень быстро, за несколько лет, смог вычленить из внутри- и ококультурных шумов генетический код собственного голоса, —

написал, рецензируя первую книгу Алексея Порвина, В. И. Шубинский¹. Именно так. За три коротких, но, видимо, медленных года Порвин не только успел занять место среди «нынешних молодых поэтов» и даже «резко» между ними «выделиться», но и действительно — что, с моей точки зрения, куда важнее всякой литературной социализации² — до некоторой степени определился с собственной индивидуальной поэтикой. Это редкость не только среди стихотворцев нескольких последних поколений, воспитанных на принципиальном «разрешении себе чужих голосов». Вне эпох усиленного и ускоренного литературного горообразования, то есть «золотых» и «серебряных» веков, быстрое формирование собственной поэтики вообще скорее исключение, чем правило. В промежуточные времена поэты растут медленно.

2. Отступление о поэтике

Однажды Эльга Львовна Линецкая заметила (собственно, не однажды — она говорила это много раз, в том числе и мне), что чужая поэтика разрушает поэта, так как поэт постоянно находится в процессе создания своей. Мне эта фраза кажется существенной не столько даже в связи с поводом, по какому была сказана³. Бывают разные случаи, разные времена, разные люди, и я далеко не уверен в непрременной разрушительности всякой чужой поэтики для всякой своей. Но мне кажется существенным рабочее определение поэта как **существа, постоянно находящегося в состоянии создания поэтики**. Это как-то очень ясно отделяет поэта от непозта или от бывшего поэта, то есть от того, кто никогда не находился в состоянии создания поэтики, пользовался готовой или вообще не пользовался никакой, а также от того, кто этот процесс завершил и живет с процентов. «До некоторой степени определился с собственной поэтикой» — применительно к Алексею Порвину оговорка важная: ни в коем случае я не хочу сказать, что его индивидуальная поэтика навеки отчеканилась в том виде, в каком она существует сейчас (и представлена в этой книге), то есть что она не имеет возможностей внутреннего развития и самопреодоления. Еще как имеет, и это, быть может, самое важное из всего выше и ниже сказанного!

¹ КНИЖНАЯ ПОЛКА ВАЛЕРИЯ ШУБИНСКОГО. Рец. на кн.: *Алексей Порвин*. Темнота бела. М.: АРГО-РИСК, Книжное обозрение, 2009 // Новый мир. 2010. № 6.

² Важности которой я, впрочем, нисколько не отрицаю.

³ Если я ничего не путаю, Эльга Львовна извиняла таким образом мою юношескую нетерпимость к одному советскому стихотворцу, которого принято было тогда, в 80-х гг., ценить или, по крайней мере, *терпеть*.

Имеет, даже несмотря на то (а может, и благодаря тому) что у порвинского письма есть ощутимое свойство быстро сгущаться, затвердевать, кристаллизоваться, оформляться в устойчивые структуры. Найденное превращается в готовое, готовое используется с некоторым избытком, перепроизводством (для следящего за текущим потоком сочиняемых им стихов — очевидным, для читателя этого, очень внимательно избранного «избранного» — трудноуловимым). Это перенасыщение преодолевается не только безжалостным отбором, но и новыми витками, новыми слоями стихового развития, чаще всего очень тонкими, очень осторожными. Алексей Порвин постоянно думает о механизме стиха, о его изменении и усовершенствовании, и усилие этой мысли переводит его стихи с одного витка на другой, из одного слоя в следующий.

В наше время, когда подавляющему большинству стихопишущих вообще неизвестно, что у стиха есть механизм или — в лучшем случае — что о нем можно думать не извне, как филолог, а изнутри, как поэт, это качество исключительно редкое и исключительно ценное. Постороннему наблюдателю оно не очень заметно, поскольку направлено туда, где механизмы обычно и находятся, то есть внутрь, под кожу. Посторонний наблюдатель обычно принимает за механизм стиха внешние украшения, видимое — то, что снаружи. Механизм стиха — это конфигурация внутренних сочленений, позволяющих стиху двигаться. На всех уровнях — ритмических, фонических, строфических, даже графических, но прежде всего — непосредственно образорождающих. Размышление поэта о стиховом механизме проявляется прежде всего в постоянной практической проверке этой конфигурации, в ее — осторожном и тонком — изменении, доразвитии. Но иногда об этом говорится и прямо (если это можно назвать «прямо»):

Ямба и хорей рифлёный обод,
не прокатывайся по волне:
утлый отпечаток, уставая в оба,
высмотрит колонны на дне,

амфоры, облепленные тягучей
тенью слабо волнуемых вод:
где-то там — изъятый из слова, лучший,
позабывшийся обиход.

Пусть следы останутся на грунтовом,
пусть — на глиняном, скользком пути:
вдавлены колёса под нужным словом;
без обоза — вряд ли дойти:

вдавлены колёса, и, чуть буксуя,
 нам в подмогу направился путь;
 этот груз нелёгкий — везёшь не всуе,
 никаких тебе *как-нибудь*.

Кстати, четыре четверостишия — характерный порвинский формат. Почти твердая форма, хотя как можно превратить четыре четверостишия в твердую форму? Все на свете пишут четыре четверостишия. Но, видимо, можно. Благодаря упомянутому свойству — повышенной стиховой затвердеваемости почти на всех уровнях. Один из этих уровней, один из основных для Алексея Порвина и один из наиболее интересных для наблюдателя его *становящейся поэтики* — логическое строение текста, отраженное в грамматических формах.

3. Сад риторических фигур

Грамматические формы как источник поэтической образности — явление не то что неизвестное, но в целом недозамеченное и недооцененное. Когда Тютчев говорит «Молчи, скрывайся и таи. . .», то помимо непосредственного смыслообраза великого стихотворения на нас действует — и я утверждаю, что это при надлежащем применении сильнодействующее средство — грамматическая его форма: форма обращения, повелительное наклонение, всегда создающее напряжение между согласием и несогласием, принятием «повеления» на свой счет и отнесением его на самообращение автора. В сущности, в серьезных стихах повелительное наклонение — один из самых сложных, и по применению, и по результату, психологических инструментов.

Я, конечно, не случайно завел речь о повелительном наклонении. В стихах Алексея Порвина оно не просто часто встречается — оно *очень часто* встречается. Оно, можно сказать, «первенствует». Нет никакого смысла в доказательных цитатах и подсчетах — достаточно перевернуть несколько страниц, хотя бы прямо с начала: «Кто бы ты ни — нас прозрачным шарум пороуди; / в нас не тони. . .», «Сядем, на двоих разложим голос. . .», «Толкай вещицы, не всхлипывай. / С медведем заспанным мы пошли — бывай, / мни под полой вместо денег трухлявый плюш. . .» — три выхода в повелительное наклонение в пяти первых стихотворениях книги. Но дело не только в императиве как таковом — использование у Порвина интонационной и образной способности грамматических функций и риторических фигур ощущается массивным приемом. Характерны постоянные вопросительные конструкции (вопросы не всегда «риторические»,

в том смысле, что у них не всегда есть подразумеваемый ответ, но и такие тоже имеются), часто в рамках несущей всё стихотворение конструкции «вопрос(ы) — ответ(ы)». Даже характерное барочное жестоуказание имеет место: «вот и солнце которым дан. . .» Только с восклицаниями, кажется мне, негусто: наш ритор — тихий.

Чтобы не выглядеть голословным, приведу почти случайно «расхлопнутое» стихотворение, оказывающееся в своей четырехстрочности и укреплённости логических вопросительных, изъявительных и повелительных структур вполне типичной порвинской «твёрдой формой»:

Кириллица, как воск, течет
к изножью пламени, а там
что сквозь шипение увидишь?
Мое лицо иль этот свет?

Бери же жгучей каплей всё —
и снова не отдерни рук;
доской скрипящей под ступнями
поболе пламени — побудь.

Перил горящих под рукой
изношен, вьется фитилек,
тоска ли льнет к озябшим пальцам?
Оно ли лестницей идет?

Оно легко идет наверх
и с ношей пламени, и так,
то скатится опять к началу
гори, гори, моя, то — нет.

Бесконечный, неостановимый, тихий разговор — с собой? с миром? Иногда с собой, иногда с миром, иногда непонятно, с кем и с чем (можно и нужно подумать!), но почти никогда с «читателем» — ни в наивно-реальном, ни в «риторически-условном» виде. Было бы и странно. Если бы стихи Порвина были сообщениями для подразумеваемого читателя, растолковыванием авторских мыслей и чувств, добровольным обслуживанием читательской потребности в плоскости для психосоциальной идентификации, то писал бы сейчас о нем не я, а совершенно другие люди.

Действительно, *разговор?* (Вот и сам я, кажется, постепенно заражаюсь риторическими интонациями!) Или образ разговора? Разговор *как образ?*

Разговор, а точнее, риторический диспут — генеральный, совокупный, результирующий образ мира в поэзии Порвина и образ самой этой поэзии. Вопросы, ответы, побуждения, просьбы, жесты — базовые структурные элементы этого образа, этого мира, этой поэтики, этого сада риторических фигур.

4. Историко-литературное отступление

Таким образом, поэтика Алексея Порвина — знает он сам об этом или не знает — начинается заметно раньше начала русской поэзии по ее школьной хронологии. Всем нам, как известно, «первый звук Хотинской оды» стал так или иначе «первым криком жизни», но риторические вирши XVII века, диалогические и поучительные, принадлежат, конечно же, к пренатальному периоду русской поэзии в ее современном смысле. Родство их внутренних структур с внутренними структурами стихов Алексея Порвина кажется мне очевидным.

«Живая, немеханическая связь с поэзией прошлого», «память стиха», о которой идет речь в вышеприведенной рецензии В. И. Шубинского, тысячу разнообразных вещей отличается от «полистилистики» конца 80-х и первой половины 90-х годов прошлого века (которая была своего рода почетной капитуляцией перед чужими, любимыми, великими голосами, неизводимо звучащими в умных и памятливых позднесоветских головах), но прежде всего она отличается от нее *по вектору*, по направлению воздействия. Не прошлое обогащает свистом своих бесчисленных голосов незамысловатую воробьиную песенку настоящего, а новый поэт с его — сейчас несущественно, какими путями созданной — поэтикой дает звучание замолкшим голосам или неожиданно обновляет привычно звучащие. Собственно, поэт порождает своих предшественников. Вольно или невольно, сознательно или бессознательно. К примеру, не Тютчев и Фет «породили» символистов — совершенно наоборот: русские символисты породили Тютчева и Фета, какими мы их теперь знаем (к сожалению, с тех пор никто этим больше не занимался — Тютчев и Фет у нас до сих пор начала XX века). Или: в сравнительно недавнее время Иосиф Бродский вновь создал Кантемира своим «Подражанием». Каждый настоящий поэт является праотцем собственной родословной, и Порвин тут не исключение. По интонационной линии его родословная идет (если очень грубо прикинуть) от Михаила Еремина с его настойчивой вопросительностью, положенной в основу интонационной структуры характерного ереминского восьмистишия, тоже своего рода «твердой формы», — через русский символизм, раскруживший в серебряном тумане тютчевские повелительные и вопросительные интонации и фетовские назывные предложения, — че-

рез одическое жестоуказание с его «вот» и «се» — к допетровской риторике. Какой же длинной родословной обзавелся молодой поэт в наш новейший, решивший не помнить уже вообще никакого родства век! Но длинная родословная — это не только преимущество и «патент на благородство», это, не говоря уже об ответственности, и длинный список разнообразных опасностей. Не зря французы говорят: *Cousinage — dangereux voisinage*.

5. Родство — опасное соседство

Интонационная линия, естественно, далеко не единственная возможная линия родства, как интонационная-логическая структура текста далеко не единственная его характеристика. Выше я сосредоточился лишь на образных средствах и генеалогических линиях именно этого происхождения, но можно было бы коснуться и культуры самостирающегося, беспредметного слова у Порвина, что, конечно, в его случае является техникой отчетливо символистского происхождения. Вообще при охоте расклеивать смешные ярлыки легко было бы записать Порвина в «неосимволисты» (точнее, «записать его неосимволистом», поскольку никаких других «неосимволистов» у нас пока что не наблюдается) — «точное» слово акмеистов и «зеркальное» слово обэриутов он, кажется, просто-напросто перепрыгнул в своем вышеописанном тройном или четверном прыжке от Еремина до Сильвестра Медведева.

Опасность отчасти беспредметного, а значит, и отчасти бессловесного слова, попросту говоря, опасность оперирования абстрактными сущностями (или конкретными понятиями, из-под которых торчат уши не полностью спрятанных абстрактных сущностей) есть генетическая опасность любого «символического поэта», да и всякого стихотворца, слишком полагающегося на силу слов. У Блока треть стихов состоит из таких «мертвых слов» (значения которых он в конце жизни и сам уже не понимал, в чем печально признавался Ходасевичу¹), для него это было трагедией и предзнаменованием смерти — смерти культуры и едва ли не собственной. Но если не обеспеченное ничем, кроме словарного значения, слово осознается не как трагедия и не как опасность, а как нейтральное или даже положительное качество, модная вещь, прогрессивная штучка, то открывается путь к механически конструируемой образности, к готовым порождающим алгоритмам, знакомым нам, к примеру, по ряду вариантов позднесоветского «постмодерна» и комсомольского «авангарда».

¹ Ходасевич В. Ф. Гумилев и Блок // Собрание сочинений: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 85.

«Родство — опасное соседство»: время от времени стих Порвина натывается на опасности беспредметного слова:

Вот устремляется решимость
со дна, которым сад накрыт. . .

Или:

. . . считай, о луч, до счастья вёрсты,
сигнальным веруя кострам. . .

Хорошие стихи — но, пожалуй, в них чуть больше доверия к некоторым словам — «сигнальным кострам», чем те сами по себе, без претворяющего усилия и усиления, заслуживают. Можно сформулировать и по-другому, в терминах предыдущего изложения: в иных случаях риторика может превратиться из образного приема в . . . риторику, повелительное наклонение — в поучительное, жестоказание — в жест. Особенно учитывая склонность Алексея Порвина к повторению пройденного и закреплению найденного, в его случае свойство, необходимое для развития, а не изъян. В целом это правильный ход для поэта — в чем же его назначение, как не в расширении и обозначении пространств, а затем обживании их, освоении, утеплении? Но со свойством этим надо уметь обходиться (как и с любым другим, впрочем). Кажется, Порвин умеет. Его оберегает от застывания, застывания постоянное *нахождение в состоянии создания поэтики* и, думаю, сам русский стих, к которому он так сосредоточенно внимателен, — стих, генетической памятью знающий выходы с очередного витка.

6. Личное отступление

Помимо всего прочего, у меня есть и личная причина радоваться, читая лучшие стихи Алексея Порвина (а в этой книге, с моей точки зрения, собраны на сегодняшний день лучшие). И личная причина опасаться, представляя себе опасности и угрозы на его, дай ему бог, долгом пути, где непременно будут еще и повороты, и остановки, и развилки. Причина эта — Петербург, родословное древо его поэзии.

Сегодня — я знаю, я вижу, я слышу это! — от него ответилась новая поросль, на ней новая, юная птица — сосредоточенно и тихо поющая вовнутрь себя птица-ритор. Страшно спугнуть ее, страшно поторопиться и с похвалами, и с предостережениями, но и промолчать невозможно.

Действительно золотой век (о Валерии Шубинском, и далеко не только)

1.

Сравнительно недавно я вдруг сообразил, что значительная часть моих записей и статей последних лет (а статьи и записи о поэзии — так и просто все) занята, в сущности, одним-единственным сюжетом — сюжетом о существовании внутри российской цивилизации двух культур (понимая культуру в том числе и как выражение определенного культурно-антропологического типа). Строго говоря, такое (со-, а по сути конкурентное) существование наблюдается примерно с середины XIX века, но так глубоко я пока что не заходил, ограничиваясь веком XX, когда, начиная с 20-х его годов, «демократическая культура», «культура интеллигенции», оставаясь «массовой», превратилась в «правлящую» культуру, а, условно и сейчас очень огрубленно говоря, «аристократическая» культура, то есть линия, ведущая от Пушкина с компанией через Тютчева и Фета к культуре первого русского модерна, включающей в себя помимо символизма как такового и его отростки и отродья — вплоть до последнего великого поколения, до выроdkов символизма Хармса и Введенского, была к середине 30-х годов не только оттеснена в подполье, а затем уничтожена, но и лишена среды существования, всякого своего (весьма и в XIX веке скромного) гумуса. И не только путем прямой ликвидации «чуждого элемента», как можно было бы с ходу подумать, но и путем вполне успешного перерождения (перевоспитанием это уже не назовешь) самого этого «чуждого элемента» — многочисленные свидетельства (дневники, воспоминания¹) демон-

¹ Приводить примеры, которых сразу же взыщет взыскательный читатель, довольно бессмысленно, поскольку истолкование подобного материала — тоже предмет интерпретации. Я говорю: «Воспоминания N. показывают процесс постепенного превращения молодого человека “из хорошей семьи”, участника символистских кружков и ученика “идеалистических” философов в пожилого советского интеллигента, вычитывающего между строчками партпостановлений тайные смыслы и всерьез наслаждающегося свежим ветерком из стихов Евтушенки...», а мне: «Мой дедушка был высококультурным и высокопорядочным человеком, светочем физики — литературоведения — агрономии — ... , а вы его совком обзываете!» Собственно, наиболее известным

стрируют, как, оставаясь «социально чуждым» и даже в некоторой, чаще всего очень незначительной, мере оппозиционным по отношению к официальной идеологии, «элемент» этот постепенно становится по основным культурно-антропологическим характеристикам соприродным «советской цивилизации», начинает видеть мир в ее координатах, спрягать мир в ее парадигме. На поэтическом материале это особенно наглядно демонстрируется трансформациями типа «ранний Заболоцкий — поздний Заболоцкий» или «ранний Пастернак — поздний Пастернак» (здесь, собственно, еще нагляднее прозаический материал — превращение автора «Детства Люверс» в автора «Доктора Живаго»).

2.

Первое, что меня в свое время тронуло и заинтересовало, — это, конечно, наблюдаемое с конца 50-х годов чудо — пардон, но иными словами это не назовешь, — чудо новопроявления культуры русского модерна, отдаленным следствием которого и я себя понимал. На протяжении многих лет я пытался отследить ее тайные клубни (Андрей Николев, С. В. Петров, в известной степени Александр Ривин) и подспудные побегии (Геннадий Гор и Павел Зальцман), сохранявшиеся в перекорчеванном и перепаханном поле советских 30—40-х годов, и неожиданные всходы посреди буйно поросшего шестидесятилетней лебедой пустыря 60-х (Михаил Еремин, Леонид Аронзон, Олег Григорьев, Иосиф Бродский, Сергей Вольф. . .). Мне кажется, собранные вместе, плоды этих размышлений на конкретных примерах (жаль, что я написал не обо всех названных, не обо всех, о ком думал, но будем надеяться на второй том. . .) представляют развернутую концепцию «двух культур» в их историческом взаимодействии.

Однако, по ходу дела, а особенно по ходу размышлений о совершенно исключительном случае — случае блокадных стихов Геннадия Гора, — меня поразила и тронула еще одна мысль. Это была мысль о «неплотном», «нефизическом», «неисторическом», постоянно (и с переменным успехом) ищущем воплощения способе существования, казалось бы, навсегда уничтоженной культуры, которую я в данном случае называл «этот язык»:

«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 общедоступным — и грандиозным в своей подробности и постепенности! — свидетельством является «Дневник» Корнея Чуковского, рассмотренный с точки зрения культурно-антропологической эволюции самого «дедушки Корнея».

и до какой степени переносном, — через задыхавшегося от голода и страха, ослепленного 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 Петербург¹».

Можно воспринимать это как образ — и так, вероятно, воспринимал это и я сам, когда начинал выше приведенную фразу, — но теперь я всё чаще и чаще думаю о том, что «тот язык», «та культура»² действительно, то есть на каком-то уровне реально, *не только* метафорически ведет существование недоовоплощенного или, скорее даже, развоплощенного существа, некоего коллективного сознания, лишенного тела и соответственно голоса (то есть своих собственных тел и соответственно своих собственных голосов) и *вынужденного* поэтому пользоваться теми возможностями, которые ей предоставляет «жизнь», — чужими телами, телами, принадлежащими другому коллективному сознанию, более чем воплощенному. То есть, проще говоря, нами. Нами — природными, прирожденными носителями «советской культуры», детьми и внуками тех, кто ее создавал, детьми и внуками тех, кто ею был пересоздан, — в сущности, *существами иного свойства*. Но других носителей русского языка в России к началу 50-х годов уже практически не существовало, а тут еще необходимость поэтического дарования, без которой все разговоры о языках и культурах чистый пшик. . .

¹ См. главу о Г. Горе, с. 49 наст. изд.

² «Второй культурой» ее ни в коем случае не следует называть, как языковая инерция ни просится, — хотя бы потому, что она *первая*. «Вторая» культура — это одно, и самое неудачное, из самоназваний среды ленинградских неофициальных литераторов 70—80-х годов прошлого века — название, до некоторой степени и зарегистрировавшее внутренний изъян этой среды, проявившийся со всей отчетливостью лишь когда стабильный советский мир вывернулся наизнанку: тут-то и обнаружилось, что большая часть участников «неофициальной культуры» участвует в ней по недоразумению — не по собственному выбору, а потому что их не пустили в «официальную». Что и для себя они не единственные, а «вторые», с чем их теоретики ожесточенно спорили. Что не исключает того, что авторами, принадлежавшими к этой среде, Еленой Шварц, Александром Мироновым и Сергеем Стратановским, были созданы многие из лучших стихов последней трети века.

3.

Итак, «первая русская культура» — не умерла. Она была лишь — лишь! — вытеснена в соседнее измерение, в бесплотность, но уходить отказалась и постепенно начала искать себе всевозможные «рупоры» — везде, где это только было возможно. Что означает: во всех, в ком это было только возможно. И в той мере, в какой это было возможно. Именно это порождало и всё еще порождает довольно причудливые формы «сожителства» двух языков, двух координатных систем в одном человеческом сознании. Например, это был, вероятно, самый ранний случай такого рода «подключения к медиуму» — временное, ограниченное несколькими годами более чем исключительных обстоятельств овладение Геннадием Гором. На примере Станислава Красовицкого, кажется, удалось понаблюдать попытку одновременного существования двух языков — одновременного вплоть до одновременности в рамках одного творческого акта. Добром эта борьба с «рупором в себе», как известно, не кончилась, поскольку кончилась полной победой, но это не является предметом настоящего рассмотрения, вкратце этому посвящена глава о Ст. Красовицком¹, к которой и отсылаю.

Несомненно, существуют и другие возможности такого «проявления», другие варианты сосуществования шелестящего над нашими головами развоплощенного сознания уничтоженной во плоти, но не желающей уходить культуры и говорящего из нас, рожденного вместе с нами, воспитанного нашими семьями, нашими школами, нашими литературными кружками, Юрием Трифоновым, Булатом Окуджавой, Аллой Пугачевой и Анатолием Максимовичем Гольдбергом цивилизационного комплекса «советский человек». Это сейчас не как бранно-уничижительное. Я даже не утверждаю сейчас, что этот комплекс хуже «того», — я утверждаю только (сейчас, как и раньше), что это две совершенно разные, несовместимые, несмесимые вещи². И тут, естественно, перехожу к части настоящего изложения, где буду вынужден до известной степени опровергать самого себя.

¹ С. 134 наст. изд.

² Начиная с 60-х годов «советский интеллигент» воспринимал себя естественным наследником и продолжателем «всей» старой культуры (что, конечно, уже само по себе невозможно). Причем как в официальном изводе, так и в его зеркальном отражении — самопонимании постепенно эмансипирующегося от официальной идеологии интеллигента. Этот парадокс внес свою лепту в затемнение положения вещей. К концу 90-х (примерно и навскидку) иллюзия окончательно рухнула, и сверхъестественный пиетет перед «высокой культурой» обернулся первыми всходами яростной агрессии против нее (см. подробнее в главе «Неюбилейные мысли», с. 9 наст. изд.).

4.

Когда я прочел, а потом еще раз перечел, а потом еще и еще раз обдумал книжку собственного моего старинного товарища по «литературному пути» Валерия Шубинского («Золотой век», М.: Русский Гулливер, 2007) — стихи за 25 лет и некоторые эссе), чьи сочинения — и в стихах, и в прозе — мне были известны, уж кажется, до мельчайших подробностей и никаких неожиданностей, казалось бы, от них ожидать не приходилось, только удовольствие от новой встречи, странное у меня вдруг появилось ощущение — ощущение, которое следовало еще и еще раз перепроверить. Вероятно, поэтому прошло много времени, прежде чем я решился его зафиксировать.

Мне показалось тогда, что в стихах Шубинского содержится никогда мною не предполагавшаяся возможность действительного «мирного сосуществования» двух языков, двух культурных парадигм, их — хотя бы одним краем — сращения и взаимопроникновения. Нет, пожалуй, неточно — никакое взаимопроникновение между ними, конечно, невозможно: возможность *примирения*. Неудавшихся попыток такого рода было, начиная с 50-х годов, множество, взять хотя бы того же Роальда Мандельштама, полуудавшаяся — у раннего Бродского — одна, но *эта* показалась мне вдруг удавшейся, хотя никакого сознательного посыла такого рода у автора, кажется, не было. По крайней мере, на моей памяти он никогда не декларировался.

Разумеется, стихи Шубинского сам я с этой точки зрения до сих пор не рассматривал — для времени и места, к которым мы вместе с ним принадлежали, выбор казался сделанным очень рано и довольно окончательно: нужно было услышать — в себе и над собой, принять в себя и пропустить сквозь себя и, наконец, выпустить из себя в максимально сохранном виде, то есть овестить голос — *тот голос*. А поползновения *своего* природного, точнее привоспитанного, голоса высказаться по ряду общественно значимых вопросов, поделиться с современниками возникающими чувствами и мыслями, пошутить, чтобы тебя похвалили, поплакаться, чтоб тебя пожалели, короче говоря, «поговорить с людьми» — надлежало по возможности пресечь. Выбор был в первую очередь эстетический: не стараться быть интересным (для окружающих ли, для «Читателя» ли, для себя ли самого), а стараться создавать «прекрасное»; как видите, вполне старинная история из учебника по эстетике. Но именно так это тогда ощущалось. Очевидно, к тому времени, к началу 80-х годов, «бесплотная культура», культура воздушных корней, как я ее, кажется, уже где-то назвал, достаточно прочно укрепила свои полуявные всходы, свои полупрозрачные ландшафты в сверхплотном советском мире, чтобы некоторое (пусть не очень большое) количество молодых поэтов не смогло не сделать этот свой выбор — в пользу «прекрасного».

Стихи Валерия Шубинского 80-х годов кажутся мне и сейчас более чем удачной и поразительной по скорости и интенсивности метаморфозой описанного рода. И сейчас я вижу (и даже слышу!), их читая, как мгновенно опадают декорации «ложного мира» вокруг и вырастает «мир настоящий» — несколько еще обобщенный в очертаниях, но дышащий не временной, а постоянной жизнью. И сейчас я слышу (и даже вижу!), как входящий извне голос становится в этих стихах своим, *выходящим*.

Тогда, в 80-х, через некоторое время после совершения этой метаморфозы я стал, помнится, замечать (или — точнее — мне стало казаться), что упавшие декорации начинают иногда пошевеливаться и приподыматься, что в стихах Шубинского снова начинается говорение, высказывание, сообщение, утверждение, короче, *горизонтальная коммуникация*, основа советского (опять же, не ругательство, боже упаси, — термин!) понятия искусства. Мне было удивительно, как одно может вроде бы мирно сочетаться с другим, объяснить это я себе тогда не мог и в конце концов решил: ну что же, значит, у него это так. То так, то этак. Те, другие стихи были, конечно, тоже хорошие в своем другом роде, но дело сейчас не в этом. Удивляло чередование.

5.

С годами, однако, появились предположения. В том числе и на основе наблюдений за самим собой.

Следует понимать, что процедура «приема голоса», перехода от «интересного» к «прекрасному» не была ни легкой, ни приятной — была, скорее, даже мучительной. Приходилось, в сущности, отказываться если не от всего, то очень от многого «своего», «кровного», «человеческого», «личностного», само собой разумеющегося, тебе принадлежащего, тобой переживаемого. Речь шла о дистилляции, об отжимке реальности, о выборе слов, не зараженных паскудной советчиной и в самом генетическом коде своем несущих мерзость и обман, — а среди этих слов у каждого было очень много важных и родных. В результате у каждого, вероятно, образовывался «излишек» словесной и жизненной плоти, который, неиспользуемый, мучил. Каждый, естественно, по-разному обходился с этим излишком: один просто замолкал под его грузом, другой пускал его по специально проведенным арыкам в драматургию и/или прозу, третий — вообще в другой язык.

А Шубинский посмотрел-посмотрел — и захотел оставить его у себя в стихах. Дать и ему слово. Дать и ему право на равных условиях высказаться — через себя. Послушать, что он скажет, если вывести его за скобки коммуникативной функции.

Вероятно, — сейчас я полагаю именно так, — это был выбор уже не эстетический, а нравственный: выбор любви к окружающей жизни — к людям, вещам, словам — мягким, теплым, понятным, любимым, или — лучше — выбор жалости к ним; нет, невозможно было их просто вышвырнуть, и в бесконечной справедливости и бескорыстной честности своей (так было не проще, так было сложнее и мучительнее, я полагаю) поэт захотел дать им право выступить на равных с дарованным ему «голосом извне», в его случае, напряженным голосом кристаллических форм, страшных человекоящерных изваяний, голосом ветра.

Долгие годы два этих голоса, два этих мира сосуществовали в стихах Валерия Шубинского практически параллельно, почти не соприкасаясь, — то один, то другой получал слово, может быть, по какому-то, мне неизвестному, закону. Разумеется, и среди тех, и среди других были замечательные и более чем замечательные стихотворения, это вопрос таланта автора, не чего-нибудь другого, но. . . удивляло чередование.

Самое же интересное начало происходить с начала нулевых годов: после почти двух десятилетий «чередования» они, оба этих голоса, вдруг взяли и услышали друг друга! В очень многих стихах, в первую очередь почти во всех замечательных «Балладах», оба голоса звучат как бы одновременно, слышаще, отвечающе. То тот этому, то этот тому. В сущности, это диалоги — диалоги существ разной природы, но каким-то удивительным способом научившихся сосуществованию. И не тем мучительно-коммунальным способом, каким в старых советских общих квартирах приходилось уживаться существам разной природы, а . . . зряче, что ли. . . согласно. . . добровольно. Какое-то это даже, я бы сказал, спасение «советского» поэтического вещества, которое — нет, не простили, не оправдали, не приняли! — но пожалели, поняли, услышали. Не использовали в техническом смысле «для обогащения» (тут бы оно показало, кто кого использует!), а дали ему шанс пригодиться, еще побыть, еще слегка пошуметь на ветру — там, куда ему был путь закрыт из аквариумной его родины. Наклонились и взяли с собою на летящую лодку, на гремящую реку воздуха. И это их благодарность. Действительно, «золотой век» какой-то начался!

7.

Казалось бы, за такой пример — сначала сосуществования, а потом примирения — должны были бы схватиться все страдающие от внутренней культурной несовместимости, от конфликтного раздвоения культурно-антропологической личности, а это была самая распространенная болезнь пишущей братии 70-х, 80-х и отчасти даже 90-х. Но опыт Шубинского остался внешне невостребованным, и по понятным причинам.

В 70-е и 80-е годы вопрос так вообще не ставился, никакого ключа к пониманию происходящего у участников не было, осознание осуществлялось в терминах и синтаксисе, продиктованных советской цивилизацией с ее пафосом технического наследования и размежевания по этическому («хорошие» — «плохие»), а не по культурно-антропологическому принципу. В начале 90-х годов было тоже не до того. Все внешние ограничения пали, народы решили обняться и дружно расцвести всеми цветами в количестве ста штук, главное, чтоб люди были хорошие и при бывшем режиме пострадавшие. Ну, пусть слегка пострадавшие — главное, успешно пострадавшие. Зачем же такие усилия, когда всё уже и так превосходно, и так каждый может не только объявить себя кем захочет, — поэтом, режиссером, политиком, миллионером! — но и немедленно *сделаться* объявленным.

А когда утопия окончательно рухнула (в конце 90-х и особенно в 2000-х годах), «постсоветский человек», оскорбленный и возмущенный невозможностью «объединения», «наследования» высокой культуры, несмотря даже на отмену идеологических ограничений, на которые раньше всё сплывало, превратился в «новосоветского человека» — яростного и убежденного хама, ведущего крестовый поход за свое право и даже обязанность им быть. Какое там примирение, зачем оно им нужно, особенно сейчас.

Но всё это внешнее. Внутренне — и это самое важное! — примирение, преодоление, согласование уже состоялось — например, в стихах петербургского поэта Шубинского. Этот факт еще скажется, если уже не сказался, и я уверен, что мы еще увидим, как.

Содержание

I. ИЗ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ХРЕСТОМАТИИ

Анна Ахматова: Неюбилейные мысли	9
Осип Манделъштам: Параллельно-перпендикулярное десятилетие	19
Даже Бенедикт Лившиц	28
Андрей Николев по обе стороны Тулы, или Заелисейские поля	40
Алик Ривин: Заполненное зияние	45
Геннадий Гор: Заполненное зияние—2	49
Павел Зальцман: Заполненное зияние—3, или солдат несозванной армии	64
Иосиф Бродский: Ум	79
Об Аронзоне	85
Олег Григорьев: Выходящий	94
О Сергее Вольфе	97
Елена Шварц: Свидетельство	105
Два Миронова и наоборот	112

II. ПО ТУ И ЭТУ СТОРОНУ СТЕКЛА

«Библиотека поэта» как машина времени, или Привет участникам погрома	119
Вст. ст.	130
Казус Красовицкого: Победа себя	134
Юный Айзенберг	139
Бедный юноша, ровесник.	148
О поэтах как рыбах	152
Об Игоре Булатовском	156
На пути к новокнаанскому языку	163
Нецикады	171
Тихий ритор	177
Действительно золотой век	185

Олег Юрьев
ЗАПОЛНЕННЫЕ ЗИЯНИЯ

Книга о русской поэзии

Дизайнер
С. Тихонов
Редактор
Д. Кузьмин
Корректор
М. Смирнова
Компьютерная верстка
М. Терещенко

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»
Адрес издательства:
129626, Москва,
абонентский ящик 55
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60x90¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 12,25. Тираж 1000. Заказ №
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Книги и журналы
«Нового литературного обозрения»

можно приобрести в интернет-магазине издательства

www.nlobooks.mags.ru

и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, (495) 959-20-94
- «Гараж» — ул. Образцова, 19-А (магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- Книготорговая компания «Берроунз» — (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Культ-парк» — Крымский вал, 10 (магазин в ЦДХ)
- «Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 28, (499) 238-50-01, (495) 780-33-70
- «Москва» — ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» — ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» — ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- «Новое Искусство» — Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, (495) 627-56-09
- «Старый свет» — Тверской бульвар, 25 (книжная лавка при Литинституте, вход с М. Бронной), (495) 202-86-08
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д.15 (магазин в РГГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездииковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» — Новая пл., 3/4, подъезд 7Д (в здании Политехнического Музея), (495) 628-64-42, 628-62-48
- «Dodo Magic Bookroom» — Рождественский бульвар, 10/7, (495) 628-67-38
- «Jabberwocky Magic Bookroom» — ул. Покровка, 47/24 (в здании Центрального дома предпринимателя), (495) 917-59-44
- Книжные лавки издательства «РОССПЭН»:
 - Киоск № 1 в здании Института истории РАН — ул. Дм. Ульянова, 19, (499) 126-94-18
 - «Книжная лавка историка» в РГАСПИ — Б. Дмитровка, 15, (495) 694-50-07
 - «Книжная лавка обществоведа» в ИНИОН РАН — Нахимовский пр., 51/21, (499) 120-30-81
- Киоск в кафе «АртАкадемия» — Берсеневская набережная, 6, стр. 1
- Книжный магазин в кафе «МАРТ» — ул. Петровка, 25 (здание Московского музея современного искусства)

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский пр., 27/7, (812) 275-05-21
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Борхес» — Невский пр., 32-34 (дворик у Римско-католического собора Святой Екатерины), (921) 655-64-04
- «Буквально» — ул. Малая Садовая, 1, (812) 315-42-10
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в Доме Кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)
- «Классное чтение» — 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книги и Кофе» — наб. Макарова, 10 (кафе-клуб при Центре современной литературы и искусства), (812) 328-67-08
- «КнигиПодарки» — ул. Колокольная, 10, (812) 715-33-07
- «Книжная лавка» — в фойе Академии Художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный Окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), (812) 323-85-84
- «Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- Книжные салоны при Российской национальной библиотеке — Садовая ул., 20; Московский пр., 165, (812) 310-44-87
- Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, (812) 232-33-07
- «Подписные издания» — Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Проектор» — Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4 этаж), (911) 935-27-31
- «Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской, пр. Обуховской обороны, 105
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Университетская лавка» — 7 линия ВО, 38 (во дворе), (812) 325-15-43
- «Фонотека» — ул. Марата, 28, (812) 712-30-13
- Bookstore «Все свободны» — Вольнский пер., 4 или наб. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Русское слово» — ул. Ленина, 28, (3912) 27-13-60