

ПОЭТЫ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

Геннадий КАЦОВ

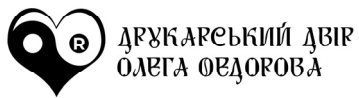


Геннадий КАЦОВ
ПОЭТЫ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

37 эссе о писателях-современниках
и современной поэзии времен «русского необарокко»

Том I

БИБЛИОТЕКА «КРЕЩАТИКА»
ПОЕЗІЯ, ПРОЗА, ПУБЛІЦИСТИКА





Геннадий КАЦОВ

ПОЭТЫ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

37 эссе о писателях-современниках
и современной поэзии времен «русского необарокко»

Том I

Друкарський двір
Олега Федорова
Київ, 2026

УДК 821.161.1.09(=161.1)“20”

К307

СЕРІЯ «Библиотека “КРЕЩАТИКА”»

Заснована в 2023 році

Кацов Г.

К307 Поэты эпохи постмодернизма. / Г. Кацов —
Друкарський двір Олега Федорова, Київ, 2026 — 392 с. Т. I

ISBN 978-617-8082-42-0

Сборник эссе в двух томах «Поэты эпохи постмодернизма. 37 эссе о писателях-современниках и современной поэзии времен “русского необарокко”» — это опубликованные в хронологическом порядке тексты, написанные поэтом, эссеистом, журналистом Геннадием Кацовым с 2017 по 2025 годы. Как отмечает автор в своих открывающих сборник заметках: «За исключением Иосифа Бродского и Вагрича Бахчаняна, эссе были посвящены живущим писателям-современникам, и в свое время ими прочитаны. Сегодня список исключений можно, к сожалению, продолжить именами ушедших: Андрей Битов, Виктор Соснора, Эдуард Лимонов, Александр Ерёмченко, Лев Рубинштейн, Бахыт Кенжеев, Вадим Жук. Остальным героям этой книги, с большей частью которых автор знаком лично десятилетия, желаю здоровья и вдохновенья до 120-ти!

В сборник также включены четыре эссе, связанные с именами выдающихся поэтов второй волны иммиграции, проживавших с 1950-х годов в США: Иван Елагин, Игорь Чиннов, Юрий Иваск, Николай Моршен. Все они, как и писатели, чьи творческие биографии помещены в первую часть книги, усваивали, обогащали, развивали практики и методы постмодернизма.

В приложении — эссе «По ободку разомкнутого циферблата», посвящённое двуязычным русско-американским поэтическим антологиям».

УДК 821.161.1.09(=161.1)“20”

ISBN 978-617-8252-14-4 (серія БК)

ISBN 978-617-8082-42-0

© Кацов Г., 2026

© Федоров О.М., видавець, Київ 2026

Ольга БАЛЛА-ГЕРТМАН¹

ПЕРЕСЕКАЯ ГРАНИЦЫ

Перед нами — книга, которая может показаться собранием пёстрых — и вольных — глав: почти четыре десятка составляющих её эссе не выстроены в жёсткий порядок, кроме разве хронологического порядка их написания. Между тем, состав книги вполне продуман, и кажущееся разбегание прихотливых тропок в разные стороны, пожалуй, лишь способствует тому, что на самом деле она имеет все основания быть прочитанной как путеводитель — по целой, идущей из XX века и продолжающейся поныне литературной традиции, которую Марк Липовецкий в своё время обозначил как русское необарокко, противопоставив её концептуализму. «Концептуализм, — писал Липовецкий, — тяготеет к авангардной эстетике и неявным образом продолжает традиции обэриутов и некоторых других авторов предвоенной литературы (Евгений Кропивницкий, Георгий Оболдуев). Необарокко восходит к эстетике “высокого модернизма” и во многом идет по следам Андрея Белого и Владимира Набокова. Концептуализм подменяет авторское лицо системой безличных дискурсивных ритуалов и присущих им клишированных масок, жестов, языковых формул. Необарокко культивирует индивидуальный авторский миф (нередко в парадоксальной, сниженной форме, как у Венедикта Ерофеева, Андрея Битова, в “Палисандрии” Саши Соколова или в ранних рассказах Виктора Ерофеева)»². Разделяющий эту позицию автор пишет о тех, чьими стараниями русское необарокко создавало и создаёт литературную реальность.

Да, поэт, литературовед, критик, журналист Геннадий Кацов как будто далёк от соблазнов энциклопедизма, от претензий на всеохватность и систематичность описания и анализа (хотя объём его книги — превышающий восемь сотен страниц — и разнообразие рас-

¹ Ольга Балла-Гертман, литературный критик, эссеист. Редактор отдела критики и библиографии в журнале «Знамя», автор нескольких книг о культуре и литературе. Лауреат Всероссийской литературно-критической премии «Неистовый Виссарион».

² Марк Липовецкий. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — С. 26–28.

смаатриваемых в ней авторов — уже сами по себе если и не превращают её в энциклопедию, то, по крайней мере, заметно продвигают её в этом направлении). В этом сборнике эссе Кацов исследует русское необарокко в довольно широком контексте — фактически, говоря о необарочных тенденциях в литературе, он говорит о литературной современности как таковой (по преимуществу, хотя и не исключительно, русской), о чувствительных точках её роста — скажем так: о большой современности, которая захватывает и многие предшествующие десятилетия, — а также о её корнях — глубоких, доходящих по меньшей мере до середины XIX века. Один из таких корней он усматривает в работе поэтов второй волны русской эмиграции (живущий в США, он называет её иммиграцией).

Казалось бы, Кацов мыслит о предмете своего исследовательского интереса отдельными сюжетами да опущенными звеньями: берёт обозреваемую традицию исключительно в отдельных точках, пишет только о тех, кто ему интересен; скорее о личностях, чем о процессах и тенденциях; персоны, лично автору неинтересные, а также процессы с тенденциями оказываются как будто в зоне умолчания, в разрывах между главами книги. Это как бы не совсем исследовательская позиция, если понимать под нею отстранённость и стремление к тотальности описания. Позиция у автора, скорее, немного другая: включённого, заинтересованного — причастного и страстного, — но очень понимающего и квалифицированного наблюдателя. Из всей литературной жизни русской эмиграции прошлого столетия он выбирает только четырёх персонажей — русских американцев Ивана Елагина, Игоря Чиннова, Юрия Иваска и Николая Моршена. Зато все — ключевые.

Кстати, читатель заметит, что поэты интересны Кацову заметно больше прозаиков: среди героев книги поэты решительно преобладают. Совершенно разделяя с автором такой интерес и пользуясь тем, что жанр предисловия тоже счастливо свободен от требований академичности, дерзну сказать, что это видится оправданным и как исследовательский угол зрения: поэты, кажется, выражают своё время и человеческую ситуацию в нём гораздо более концентрированно и властно, чем прозаики. По крайней мере, Кацов умеет показывать, как и благодаря чему они это делают.

Что касается процессов и тенденций, то, на самом деле, они тут выговариваются, — увидеть их позволяет анализ работы каждого из

рассматриваемых в книге поэтов: каждого своего героя Кацов рассматривает не только как яркую индивидуальность, которая, как ярким индивидуальностям и положено, ломает большие закономерности и культурные инерции и создаёт новые, — но и как выразителя глубоких тенденций, позволяющего им выявиться и осуществиться. И главное: он неизменно удерживает в поле внимания воздух времени, о котором говорит, культурный контекст, в том числе и лично прожитый — в книге немало сказано и о собственном историческом опыте автора (выхватывая наугад: «Вспоминаю, как в 1970-х, живя в СССР и плохо зная английский, мы записывали по слуху с аудиопленки слова песен, получая “шисгара” и “ю арин ами нау”. Это никак не “сяпала калуша по напушке и увадила бутявку” Людмилы Петрушевской или *“colorless green ideas sleep furiously”* Ноама Хомского, где если никогда ничего не понять, то хоть о чем-то можно догадаться. Мы, упиваясь абракадаброй загадочного текста, самозабвенно распевали “о-о-о, ист маатик юноу” группы *Pilot*, и чем глубже погружались в ритм и мелодию, тем больше нас захватывал невообразимый текст, тем откровенней мы ему отдавались, как угодно интерпретировали, переходя на крик, на коллективное камлание под гитару, становящееся на коду единым ором»). Кацов пишет не только об анализируемом авторе, но и о том, как сам он его читал и перечитывал, на каком культурном фоне это происходило, что это чтение значило, когда происходило впервые... Так что в некотором смысле это ещё и мемуары почти частного человека (на самом деле человек с таким охватом внимания — никогда не вполне частный).

Перед нами тот самый случай, когда разные профессиональные облики и навыки автора помогают друг другу, работают друг на друга: тексты поэта, филолога и журналиста Кацова совмещают в себе исследовательскую основательность с личным, человеческим интересом к его героям, с сочувствием и соучастием современника, культурного сопластника и собрата по культурной работе. Каждое из составивших книгу эссе — анализ одновременно и биографии героя, и его текстов (каждое, при желании, можно было бы разрастить до монографии; пока же каждое можно считать монографией спрессованной, концентрированной). Четыре эссе о поэтах второй волны русской эмиграции — неспроста выделенные в книге в особый раздел — уж точно напрашиваются на доработку в сторону книги о литературной жизни русских экспатов того времени вообще; может быть, она ещё будет написана?).

Интересно и очень важно то, что Кацов в своей книге не проводит границы, во-первых, между пишущими по-русски по эту и по ту сторону границы, разделяющей Россию с миром (понимает и подчёркивает глубокую условность разделения на «здесь» и «там», настоящие границы проходят иначе): среди его героев оказываются не только живущие/жившие в России Андрей Битов, Виктор Сонора, Санджар Янышев, Александр Кушнер, Александр Ерёменко, Иван Жданов, Олег Чухонцев, Ольга Седакова, Андрей Монастырский, Пётр Чейгин, Вадим Жук, Николай Байтов, — и покинувшие нашу страну, в том числе давно, но сформированные ею люди русской культуры: Иосиф Бродский, Саша Соколов, Дмитрий Бобышев, Вагрич Бахчанян, Анна Глазова, Игорь Померанцев, Бахыт Кенжеев, Дмитрий Кузьмин, Сергей Гандлевский, Дмитрий Быков, Владимир Гандельсман, Игорь Губерман, Михаил Гронас, живущая на две страны Вера Павлова, но и пишущий в основном по-русски украинец Борис Херсонский, и украинский русскоязычный поэт Александр Кабанов, и писавшая некогда на нашем языке, ныне перешедшая на родной украинский Мария Галина. Это необарокко уже не только русское, но продолжение его на иной языковой и культурной почве, с русской культурной памятью в основе. «Я — писатель русского языка», — говорит о себе один из героев Кацова, канадец Саша Соколов. Вот, такими авторами Кацов по преимуществу и занимается.

Иноязычен и инокультурен тут один только литовец Томас Венцлова, «человек фронта», да и тот, по существу, органическая часть культуры, осуществляющейся на русском языке, даже при том, что читаем мы его в переводах (чего стоит уже хотя бы одно только его взаимовлияние с Иосифом Бродским). Не слишком считаюсь с обыкновённо проводимыми границами, пересекая их везде, где считает нужным, автор при этом проводит свои: никакой аморфности тут нет.

Что до традиции, то она под пером автора предстаёт не столько как линия, сколько как широкая полоса с довольно разнообразно устроенными участками. К его чести, Кацов не подминает материала под концепцию и позволяет ему вольно осуществляться. В конце концов, книгу можно читать и просто как собрание человеческих историй, психологических портретов (кстати, об одном из своих героев автор так и говорит: «мы вправе сказать, что составили психологиче-

ский портрет Саши Соколова, пройдясь по основным этапам его биографии») — ни один из которых в принципе не укладывается в жёсткие рамки теоретических построений.

Тем более что собственной концепции русского/русскоязычного литературного процесса поверх разделяющих страны барьеров как таковой Кацов в книге и не формулирует — он всё-таки в данном случае, как и было сказано, не совсем теоретик (не получается вполне принять громоздкое, искусственное слово «русскоязычный», но более точного обозначения той культурной области, которую охватывает вниманием автор, пока всё-таки не придумано. Предложим поэтому формулировку ещё более громоздкую, но, кажется, чуть более адекватную: литература русского культурного круга). Так вот, несмотря на то, что такая концепция тут напрямую не сформулирована, заинтересованный читатель имеет замечательную возможность на основе сказанного самостоятельно её реконструировать.

Во-вторых — и это тоже принципиально — Кацов не проводит границы между умершими и теми, кто жив и продолжает писать, изменяя облик литературы на русском языке вот прямо сию минуту. Дело даже не в том, что для литературы все живы, хотя и это, конечно, тоже. Таким образом автор схватывает литературный процесс, живой и своевольный, в его движении — в незавершённости, открытости и непредсказуемости.

ОТ АВТОРА

В этом сборнике — тридцать семь эссе из написанных за последние восемь лет, с 2017 по 2025 годы. За исключением Иосифа Бродского и Вагрича Бахчаняна, эссе были посвящены живущим писателям-современникам, и в свое время ими прочитаны. Сегодня список исключений можно, к сожалению, продолжить именами ушедших: Андрей Битов, Виктор Соснора, Эдуард Лимонов, Александр Ерёменко, Лев Рубинштейн, Бахыт Кенжеев, Вадим Жук. Остальным героям этой книги, с большей частью которых автор знаком лично десятилетия, желаю здоровья и вдохновенья до 120!

В сборник также включены четыре эссе, связанные с именами выдающихся поэтов второй волны иммиграции, проживавших с 1950-х годов в США: Иван Елагин, Игорь Чиннов, Юрий Иваск, Николай Моршен. Все они, как и писатели, чьи творческие биографии помещены в первую часть книги, усваивали, обогащали, развивали практики и методы постмодернизма.

В приложении — эссе, посвящённое двуязычным русско-американским поэтическим антологиям: «По ободку разомкнутого циферблата».

Эссе не написаны в строго академическом стиле, хотя, безусловно, и не в расчете на массового читателя, но однозначно — на широкого, интересующегося и судьбами современных писателей, и их творческим, что называется, почерком. Каждое эссе — это и биографический портрет литератора на соответствующем историческом фоне, и некий филологический срез, лингвистический анализ идиостиля.

Особую благодарность хотелось бы высказать поэту и издателю Александру Мельнику, в 2017 году предложившему мне вести рубрику «Творческий портрет» в своем литературном журнале «Эмигрантская лира», выходящем ежеквартально в Бельгии. Без этого предложения значительная часть представленных здесь текстов вряд ли когда-либо была бы написана.

Также благодарю Марину Адамович, Ольгу Баллу-Гертман, Анну Воздвиженскую, Давида Гая, Наталью Игрунову, Галину Климову, Анну Кузнецову, Бориса Марковского, Бориса Останина (светлой памяти!), Асю Пекуровскую, Валерию Пустовую, Раису Резник, Алек-

сандра Скидана, Карена Степаняна (светлой памяти!), Таисию Суворову, Сергея Чуприна за поддержку, критические замечания, доброжелательность и редакторское участие. Огромное спасибо за помощь в написании эссе о Томасе Венцлове — поэтам Владимиру Гандельсману, Анне Герасимовой, Марине Тёмкиной.

И бесконечная благодарность — моей музе, жене Рике, которая была и остается первым читателем и критиком моих работ.

Спасибо и Вам, дорогой читатель, за то, что раскрыли эту книгу! Увлекательного чтения!

Геннадий Кацов

1. МЕЖДУ СУДОКУ И ВОПЛЕМ

О Саше Соколове, мастере плести «интигру»

Человек не может исчезнуть моментально и полностью, прежде он превращается в нечто отличное от себя по форме и по сути — например, в вальс, в отдаленный, звучащий чуть слышно вечерний вальс, то есть исчезает частично, а уж потом исчезает полностью.

Саша Соколов. Школа для дураков

Увы: написанное сбывается. Ибо судьба подсказывает беспризорному духом решения, которые уже приняла.

Саша Соколов. Тревожная куколка

И не изнеможет у Тебя всяк глагол...

Акафист иконе «Всецарица»

Судoku — это головоломка с числами. Правильно составленная головоломка имеет одно решение, но если взглянуть на 81 клетку судoku, которые заполняются числами от одного до девяти, с точки зрения нумерологии (к примеру, обнаружить на игровом поле свою дату рождения, вспомнив, что нумеролог-Пифагор находил в ней информацию о конкретной жизни), то головоломка сразу приобретает метафизический и мистический смыслы. Можно присмотреться к числам судoku, как к градусам по Цельсию или Фаренгейту, и заняться прогнозом погоды, играя в метеоролога.

С числами можно производить массу занятных вещей, добавляя к и без того сложной задаче решения головоломки новые координаты, миры, созданные воображением игрока, разрушая демиургическую власть судoku неустанной эволюцией игры, введением хаоса и все большим погружением в интертекстуальность, когда приобретенное нагромождение параллельных свойств — вариабельность, уводит нас настолько далеко от классического судoku, насколько возможно.

Прозаический или поэтический текст — это головоломка с буквами. Вполне вероятно, у каждого текста есть одно реше-

ние, как в sudoku, но игра с буквами, найденные с их помощью словесные конструкции, способны заинтриговать не меньше, чем игра с числами.

Вспоминаю, как в 1970-х, живя в СССР и плохо зная английский, мы записывали по слуху с аудиопленки слова песен, получая «шисгара» и «ю арин ами нау». Это никак не «сяпала калуша по напушке и увадила бутявку» Людмилы Петрушевской или «colorless green ideas sleep furiously» Ноама Хомского, где если никогда ничего не понять, то хоть о чем-то можно догадаться. Мы, упиваясь абракадаброй загадочного текста, самозабвенно распевали «о-о-о, ист маатик юноу» группы Pilot, и чем глубже погружались в ритм и мелодию, тем больше нас захватывал невообразимый текст, тем откровенней мы ему отдавались, интерпретировали, переходя на крик, на коллективное камлание под гитару, становящееся на коду единым ором. Воплем, что и было, собственно, тексту от нас необходимо...

...Я сочетаю слова. Когда вижу, что слова не сочетаются, я просто не использую эту пару или тройку слов. Они должны как-то перекликаться между собой — не только по смыслу, но и по звуку. Это напоминает, видимо, такую композиторскую работу... [1]

Ниже речь пойдет о Саше Соколове — культовом писателе-постмодернисте, легенде русской литературы и живом классике. У него десятки тысяч преданных фанатов в разных странах и на всех континентах; документальный фильм «Саша Соколов. Последний русский писатель» был показан в феврале 2017-го по Первому российскому телеканалу, и его посмотрело множество зрителей.

Кто-то скажет: «Соколов — то ли запоздалый русский Джойс, то ли асимметричный русский Сэлинджер...» [2], кто-то будет готов за такие слова критика четвертовать, расстрелять и дать контрольный подзатыльник, а некто — известный издатель Игорь Захаров — на книжной ярмарке в Турине, увидев Соколова, упадет перед ним на колени, как рассказывает очевидец Максим Амелин, лауреат премии «Поэт» 2017 года.

Пока еще не издана биография *проэста*, как Соколов себя называет, но какие-то фрагменты из его жизни уже стали устными мифами и рассказами, а цитаты давно проходят по ведомству «народное творчество». Видимо, это и есть литературное признание, заслуженный почет. Слава.

Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акции или, скажем, сирени цветёт белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения, вечером на цыпочках возвращается в сад и вслушивается в движение электрических поездов... («Школа для дураков»).

Сразу оговорюсь: в середине 1980-х мне от приятеля досталось на одну ночь ардисовское издание «Школы для дураков», с той самой аннотацией Набокова («...обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга»), и я, проглотив роман до рассвета, проснулся к полудню убежденным поклонником таланта Саши Соколова. К «Школе» и к уже написанным в те годы рассказам и нескольким романам Владимира Сорокина оставалось добавить (дождаться) романы Александра Гольдштейна и Михаила Шишкина, чтобы засвидетельствовать: «Жива еще русская словесность!».

Мало сказать — поклонником. В дни написания этих заметок перечитывая Соколова, я окончательно понял, что в моих повестях, опубликованных в 1980-е в андеграундных питерском «Митином журнале» и московском «Эпсилон-салоне», прослеживается не столько влияние Платонова, Набокова или Добычина, сколько Саши Соколова. В чем сегодня нетрудно признаться, ведь это стало фактом и общим местом: воздействие Соколова на современную актуальную русскую литературу огромно, у него тысячи последователей, творческих преемников и эпигонов. По оценке Википедии, со ссылкой на все того же Амелина, 90% современных русскоязычных писателей в той или иной степени пишут под влиянием Саши Соколова.

Ксенофонт Ардальоныч с Никодим Ермолаичем были буквально сбиты с позиции. Они до того смешались, что на минуту сделались Ксенофонт Ермолаичем и Никодим Ардальонычем. (*«Между собакой и волком».*)

Иными словами, перед вами текст, написанный едва ли не адептом проза (из трех его романов мне по душе два, из трех поэм — одна; с увлечением были прочитаны все, практически, опубликованные его эссе) и сторонником его спартанского образа жизни, возможно, по той причине, что живу совершенно иначе, счастлив этому, ничего не намерен в своей судьбе менять и могу только позавидовать столь цельной соколовской натуре и единству его творчества с его же биографией. Просто живая иллюстрация к хрестоматийному «в человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли...». И, учитывая с московской школьной скамьи спортивное совершенствование, добавим тренированное тело — будто после фотошопа.

Я так и хотел назвать эти заметки: «Повесть о гармоничном человеке». Но затем передумал, поскольку, с одной стороны, гармония налицо — в жизни Саша Соколов от многого отрекся, исключив из сферы своих интересов массу не только лишнего, но и необходимого, равно как и в своем творчестве отказался от привычных представлений о литературном письме, начиная с таких его составляющих, как сюжет и повествовательность (издатель, писатель Игорь Ефимов: «Соколов последовательно и целенаправленно разрушает здравый смысл», — не вступая тем самым в противоречие с «поэт — колебатель смысла» Надежды Мандельштам). А с другой, при полном безразличии Соколова к людям, к быту и бытованию в социуме — очевидный перегиб в сторону плетения словес, ювелирной точности запутанной фразы, в которой слов до пятисот может оказаться запросто. Налицо дисгармония.

Дорогая мама, я увидел зимнюю бабочку, побежал за ней и потому заблудился. (*«Школа для дураков».*)

Тип интроверта, поскольку Скорпион по гороскопу, как он сам объясняет: «...поэтому любим уединение (о себе и нынешней супруге Марлин, бывшем инструкторе по академической

гребле — Г. К.), оба любим воду и все, что связано с водой... Мы оба индивидуалисты, и это как-то очень хорошо в нас совпадает. Мы очень неприхотливы. Наша жизнь постоянно меняется, и мы не знаем, что будет буквально завтра...». [3]

Типаж набоковского Лужина, увлеченного: шахматами (помните рацпредложение в «Школе» ввести «новую фигуру, она называлась конеслон» и могла бы ходить буквой X), орнитологией (с изящным лукавством описывающего изящных мертвых насекомых в «Филорните»), языком («я — писатель русского языка»), языками (по образованию, как выпускник Военного института иностранных языков, и по призванию — полиглот, освоивший восемь языков иностранных), самим собой (нарцисс шизоидного типа), лыжным спортом — и в то же время удалившегося на всю длину лыжной дистанции от того, что связано с дружбой, приятельскими отношениями, коллегами по писательскому цеху, условностями — в одежде, общении, культуре, словесности, что прежде всего.

Все остальное — не ты, все другие — чужие. Кто же ты сам? Не знаешь. Только узнаешь потом, нанизывая бусинки памяти. Состоя из них. Ты весь — память будешь. Самое дорогое, самое злое и вечное. Боль всю жизнь пытаюсь выскрести из солнечного сплетения.

(«Школа для дураков».)

Говоря о Беккете, восхищаясь особо его бессюжетными поздними рассказами (скорее, философские эссе по феноменологии молчания), Соколов не забывает упомянуть, что в своей парижской квартире Беккет жил, как нищий, — стол и стул, спал на матрасе: «...один в пустой комнате гостиничного типа... Между прочим, это тоже относится к авангарду, к авангардному типу сознания». [3] Понятно, лауреат Нобелевской премии по литературе мог бы приобрести более впечатляющую обстановку, но отказался от нее, поскольку был к этому безразличен. Чем не идеал? В фильме о себе процитировав Бродского: «Литература — не о жизни», — притом, что Бродского не любит по известным причинам, Соколов логично переходит к мысли о том, что и жизнь — тоже не о жизни. То есть она не суета сует, не свет, в смысле «светской жизни», и не тьма,

в смысле «много». И не ежедневная схватка с Левиафаном государства, поскольку его можно просто не замечать, или делать вид — невелик у отшельника список *modus vivendi*.

Жизнь — это не интуитивный, сакральный выбор между инициациями Собаки и Волка, а путь одиночки-пастуха в нескончаемо длящемся сумеречном часе, когда волка не отличить от собаки, — как в письме к издателю Карлу Профферу напомнил Набоков, узнав о названии второго романа Саши Соколова «Между собакой и волком» и указав на соответствующую пушкинскую строку в «Евгении Онегине».

Путь отшельника в судьбе и одиночки в литературе. Случай не исключительный, скорее, иллюстрация к известному пушкинскому же — благословиению или тосту: «Ты царь: живи один». Необычность, казус здесь в том, насколько жизнь и литература в биографии Соколова тождественны, монолитны, дополняют друг друга и стилистически совпадают.

И не всяк ли разумный, спешащий в путь свой, Ахиллу подобен: никто не в состоянии догнать свою черепаху, достичь ближайшего чего-то, чего бы то ни было. Анкета глубокой осени. Профессия — прохожий. Место работы — улица. Стаж работы по специальности — вечность.

(«*Между собакой и волком*».)

Саша Соколов родился в канадской Оттаве в 1943 году 6 ноября, накануне дня Великой Октябрьской социалистической революции. Отец Всеволод Сергеевич Соколов служил заместителем военного атташе, перед этим закончив Бауманский институт, бронетанковую академию, разведшколу и получив назначение в Канаду. В звании майора он выполнял секретное задание: раздобыть чертежи американской атомной бомбы. С этой целью Соколов многократно наезжал из Канады в США, налаживая связи с местными коммунистами, среди которых были выдающиеся ученые-ядерщики. Тем же активно занималась и его супруга Лидия Васильевна. В 1946 году, когда Саше было три года, перебежчик Игорь Гузенко сдает родителей канадским властям с потрохами. Их арестовывают и со скандалом выдворяют из Канады в СССР.

Саше было уготовано судьбой светлое социалистическое будущее. Традиционно Советская власть заботилась о таких провалившихся разведчиках, подыскивая синекуры и распределяя их, к примеру, по кафедрам военных академий. Всеволод Сергеевич не был исключением: за несколько десятилетий он преодолевает путь от майора до генерала, перед ним открываются двери цеховских распределителей, госдач и номенклатурных черноморских санаториев, а сыну светит прямая дорога в мальчишки-мажоры.

— Не желаете ль воспригубить? — сказал я себе, воспривстав. И, несколько восприсев, отвечал: «Восплесните». И, несколько воспривстав, всплеснул и рек: «Воспригубьте». Затем восприсел, воспригубил и, воспривстав: «Ну, что скажете?» И, сызнова восприсев: «Превосходно!» Тогда, воспривстав, восполнил и возгласил: «Ваше!» И возражал: «Взаимно!» Сам себе подавальщик, не смея хмельеть в присутствии посетителя, пью не пьянея и мыслю: «Все — суета сует, все — томление духа. Особенно без прислуги». И тот же я размышляет: «Хм, вот ты какая, неволя». (*«Палисандрия»*.)

Саша поступает в престижное (с перспективой трудиться на ГРУ) высшее учебное заведение ВИИЯ (Военный институт иностранных языков, Москва).

С этого места надо бы подробней. Прежде отметив, что по окончании школы, до поступления в институт, Соколов работал в морге санитаром, затем препаратором, а в возрасте девятнадцати лет будущий писатель был задержан при попытке пересечь советско-иранскую границу в районе Гасан-кули. Только благодаря папиным связям он был через три месяца отпущен на свободу.

Из ВИИЯ он уходит в 1965 году и, чтобы избежать призыва в армию, симулирует сумасшествие, попав на несколько месяцев в Кашенко. Он отправится туда еще раз, перед эмиграцией, но с армией это уже связано не будет.

Ясно, что для номенклатурного родителя такой сын — проблема и угроза карьере. Однако и для сына, как оказалось, та-

кой отец — наказание и беда. Они относились друг к другу без симпатии, и когда в 1975 году Саша Соколов эмигрирует из СССР, перед выездом ему сообщают, что отец от него отказался — не только словом, но и делом, попытавшись сдать в дурдом. С глаз долой — из сердца вон.

В духе уже сложившейся семейной традиции: Всеволод Сергеевич не дорожил своим дворянским происхождением и, в 1920-х став комсомольским секретарем Бауманского института, на общем собрании отрекся от своей семьи. Когда в 2000 году мать и отец писателя умирают, как считает сын, покончив жизнь самоубийством, его не интересуют ни время похорон, ни место, где находится их могила: он отказался от родителей, видимо, в тот же день, когда узнал о том, что они общили в КГБ о желании сына эмигрировать и официально вычеркнули его из своей жизни.

Этой печальной теме Саша подводит итог в одном из интервью: «Заповедь Иисуса: если ты хочешь следовать за мной, оставь своих родителей, родных, раздай имущество бедным — и следуй за мной. Все. Вот это для меня». [1]

Один человек, не лишенный известных амбиций, а может, и совершенств, но в дальнейшем именуемый просто ты, — ты обнаруживаешь, что напрасен. Немало смятен, и пытаешься хоть несколько объясниться, верней, уяснить себе, как же так, ты изнуряешь язык твой словами уныния — перебираешь их гроздь — снаряжаешь рой. Ты молвишь: напрасен — ненужен — негоден. И мыслишь: обманут по части перспектив, упований, причем, что особенно глупо, неясно кем. (*«Тревожная куколка».*)

В 1965 году он входит в литературное объединение «СМОГ», участвует в чтениях в московской библиотеке им. Фурманова 12 февраля того же года и публикуется со стихами в самиздатовском журнале СМОГистов «Авангард». В дальнейшем он будет тепло отзываться о Губанове, Батшеве, Алейникове, Кублановском — самых из СМОГистов известных, но долго их общества не вынесет, уйдя из СМОГа без сожаления: «Меня называют одино-

ким волком, потому что я не умею дружить. По-моему, Таня Толстая где-то об этом сказала в интервью. Но я действительно не умею дружить, потому что дружба обременяет». [1]

Соколов в 1967 году поступает на факультет журналистики МГУ, то есть искреннее желание уйти в отшельники, прожить анахоретом, пойти по пути модного сегодня дауншифтинга в те годы еще не становится доминантным. Перейдя на заочное отделение, с 1969 по 1971 год Саша Соколов работает в газете «Литературная Россия», где, по его словам, многому научился.

Хотелось прижаться к кому бы то ни было всем собою, хотелось забыться в исповеди, хотелось тепла. А меж тем — сквозило. («Палисандрия».)

На этом все и заканчивается: учеба, общение, связи — с окружающими, с родителями, со страной, с прошлым. В мае 1972 года он становится егерем в Безбородовском охотничьем хозяйстве в Конаковском районе Калининской, ныне Тверской области. Там же начинает писать «Школу для дураков» (1973, опубликована в 1976-м), но егерство и антураж охотничьего хозяйства, речь односельчан и жизнь на стыках рек Волга, Шоша и Дойбица станут тканью и фоном второго его романа «Между собакой и волком» (1980), в котором смыслообразующую роль играет картина Питера Брейгеля «Охотники на снегу», а никак не, допустим, репинская «Бурлаки на Волге».

Заводит семью, оставляет семью («...никогда никакого благополучия в семьях не бывает, это какая-то сказка. Благополучных семей я просто не встречал. Может быть, они бывали прежде, при Толстом. Я не видел ни одной счастливой семьи...» [3]). В 1974–1975 годах возвращается в Москву и работает истопником в Тушино, таким образом став достойным представителем знакового для тех лет «поколения дворников, кочегаров и сторожей». В то же время гражданка Австрии Иоханна Штайндль преподавала немецкий язык в МГУ. Соколов знакомится с ней, женится и, благодаря Хельсинкскому соглашению, по статье о воссоединении семей эмигрирует в Австрию.

Там была долгая история о том, как Иоханна тайно вывозит текст романа «Школа для дураков» за границу, писателю разрешение на выезд не дают, Штайндль устраивает в 1975 году сухую голодовку протеста в венском соборе Святого Стефана, после чего Соколов получает возможность покинуть СССР. [4]

Повой, маэстро, на печной трубе,
Рождественское что-нибудь, анданте.
Холодная, с сосулей на губе,
Стоит зима, как вещь в самой себе,
Не замечая, в сущности, ни канта.
(«Между собакой и волком».)

В Австрии он работает лесорубом в венском лесу. В начале осени 1976 года в американском «Ардисе» выходит его «Школа для дураков», издатели Карл и Эллендея Профферы приглашают его в свой дом в Анн-Арборе, и Соколов переезжает в США. В 1977 году он получает канадское гражданство.

Здесь, в свободном мире, он уже волен отказаться от чего угодно. Хоть от всего, в разумных пределах, что по истечении нескольких лет и происходит: после выхода в свет третьего романа «Палисандрия» (1985) Саша Соколов начнет «писать в стол», замолчит лет на двадцать. В 1988 году женится на американке Марлин Ройл, работает лыжным инструктором в Вермонте, живет попеременно в Канаде и Израиле, а поскольку родился в Оттаве, считается канадским писателем и его биография — среди биографий известных современных писателей, составляющих гордость канадской литературы.

«Одинокий волк». С канадскими писателями он не знается; отказывается от приглашения великого Набокова навестить его в Швейцарии; на лекции великого Борхеса в Корнелльском университете даже не подойдет к Хорхе Луису («Это была единственная достойная литературная встреча в Америке, которая мне понравилась» [3]). За прошедшие годы в свет выходят сборник эссе «Тревожная куклолка» (1986), несколько рассказов — «Дуэнде» (2006) и «Озарение»: Рассказ с ладонь (2014), с 2007-го — три поэмы: «Рассуждение» (2007), «Газибо» (2009), «Филорнит»

(2010). В далекой Греции сгорает при пожаре его четвертый роман, о чем Саше Соколову при удобном случае напоминают интервьюеры.

А может быть, реки не было? Может быть. Но как же она называлась? («Школа для дураков».)

Подойдя к этому месту, мы вправе сказать, что составили психологический портрет Саши Соколова, пройдясь по основным этапам его биографии. Так, в одном из эссе И.Бродский, основываясь на классификации психотипов, рассматривает «...четырех римских поэтов августовского периода: Проперция, Овидия, Вергилия и Горация как типичных представителей четырех известных темпераментов (холерическая напряженность Проперция, сангвинические совокупления Овидия, флегматические размышления Вергилия, меланхолическая уравновешенность Горация) ...»

Безусловно, конкретного человека — эрудированного, опытного, даровитого трудно запихнуть в прокрустово ложе типологий, тем не менее, каждый из нас более-менее холерик или флегматик, шизоид или параноик. Говоря о Саше Соколове — человеке, егере, инструкторе, выдающемся писателе — мы однозначно можем сказать, что имеем дело с шизоидным типом. И в этом убеждает не только биография, но и его письмо, открытое читателю в опубликованных романах, поэмах и эссе.

Человеку шизоидного типа непросто общаться. Шизоиды говорят невыразительно, с паузами, нередко со странно расставленными акцентами, сопровождают речь неадекватной мимикой. Обратите внимание на монологи Иосифа Бродского — монотонные, с неожиданными запинками и паузами, вопросительным рефреном «да?» и заборматываниями фразы в самых непредсказуемых местах.

Посмотрите снятые о Соколове фильмы, начиная с видеointerview Джона Глэда (1986), и вы без труда определите, с каким психотипом интервьюируемого имеют дело интервьюеры.

Возлюбя наезжать куда бы то ни было приятным сюрпризом, распоряжаюсь остановиться не доезжая, даю воз-

нице банкноту в одиннадцать кло, что по тем временам почиталось немалой суммой, и далее отправляюсь бесшумным пешком. («Палисандрия».)

Шизоиды предпочитают одиночество, и в одиночку готовы идти в поход — туристический, вёсельный, лыжный. Шизоиды стремятся к уединению и предпочитают общаться с такими же одиночками, сходясь по интеллектуальным интересам. Удовольствие их — в размышлениях, которые в случае писателя становятся прозой, поэзией, эссе. Шизоид ценит процесс, а не результат, но интересно, как в одном из интервью Соколов признается, что в среднем у него — три черновых варианта, а в исключительных случаях — до пятидесяти. Пятьдесят черновиков перед получением белого окончательного текста! У Толстого, сравнивает Соколов, бывало до двадцати вариантов одной страницы.

То есть к шизоиду надо бы добавить еще и нарцисса, поскольку последний — всегда перфекционист, он ориентирован на результат, желательно, безупречный. Василий Аксенов, с которым Соколов плотно общался во время летних приездов Аксенова в Норвичскую русскую летнюю школу (Вермонт), прозорливо характеризует Соколова, как Нарцисса: «Соискательство славы то и дело принимает курьезные формы. Парикмахер Лимонов в нежном возрасте 40 с чем-то лет изображает юного ниспровергателя эмигрантской словесности, с ним заодно такой Леша Цветков свергает Ахматову, а в Израиле пышет злобой Милославский, из крепостных евреев князей Милославских. Ни тем, ни другим, ни третьим не написано ничего, чтобы хоть какое-нибудь право на что-то давало. Хорошо хоть, что Саша Соколов, которого эта п-братия хотела бы аккумулировать, выбирается из-под них, потому что, хотя и Нарцисс несусветный, но все же подлинный писатель...» [5]

У шизоидов, логично предположить, и шизоидный дискурс повествования. В лучших таких литературных образцах читатель получает массу ненужной информации, текст засорен словами-паразитами, повторами, в изобилии представлены вводные слова, масса скрытых цитат, самоцитат, сплошь и рядом — экспериментальное отношение к цитатам и аллюзиям, реплики в пря-

мой речи не выделены и тонут внутри сплошного текстового поля, нередко отсутствуют знаки препинания, пунктуация, фразы и мысли не обязательно могут быть завершены, смысловая неопределенность прослеживается как на формальном, так и на содержательном уровнях...

Как точно подметил особенность такого рода литературы Ролан Барт в статье «Смерть автора»: «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников».

Доуве Фоккема, мировой авторитет в области сравнительного литературоведения и синологии, сводит приемы создания постмодернистского текста к термину «нонселекции». Постмодернизмом наработаны различные текстовые эффекты, вроде создания преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как дискретного, лишённого правил, смысла, порядка — и принцип нонселекции обобщает эти способы. Если вспомнить сложности и перипетии принятия беккетовской поздней прозы на Западе, то трудно представить, сколько времени понадобится, чтобы шизоидный дискурс перестал быть экзотикой для широкого читателя русской литературы.

Я знаю нескольких телеведущих, которые свой нелегкий характер сделали профессией и преуспевают в своих ток-шоу. В нашем случае та же история с психологическим типажем. Акцентированные черты шизоида можно без труда обнаружить в текстах Соколова, достаточно четко они проявляются в каждом из романов и в последних его работах — трех поэмах, не обремененных, на поверхностный взгляд, сюжетами. С 2007 года они поэтапно выходят в иерусалимском журнале «Зеркало», а в 2011 году — в московском издательстве ОГИ книжкой в 268 страниц под названием «Триптих».

В поэмах постмодернистские приемы обнажены, в них Соколов словно задался целью, среди прочих целей и задач, об-

легчить исследовательскую работу критику и литературоведу. В романах язык все-таки привязан к сюжету — в «Школе для дураков» в немалой степени из 1960-х, в «Между собакой и волком» как имитация народного, древнерусского, с параллельным созданием языка искусственного, а дневник Палисандра в тяготно-изящной «Палисандрии» прочитывается, как пародия на В. В. Розанова.

Однако, в «Триптихе» непроявленные практически сюжетные линии при отсутствии стандартной структуры «завязка — кульминация — развязка» дают волю фонетической игре, словесным головоломкам и плетению словес, взятых из языков самых разных — от латыни и древнегреческого до основных европейских: английский, испанский, французский, итальянский, немецкий. Как в текстах любимого писателем Джойса, конкретной — как в «Поминках по Финнегану» (*Finnegans Wake*).

Жизнь бессюжетна, то почему роман должен быть «зеркалом» этой жизни (по Стендалю) ... Современная русская литература мне скушна. Я ориентировался на Запад... Надо быть европейцем... *(из видеointервью Саши Соколова с Дж. Глэдом, 1986)*.

«Рассуждение» состоит из 50, «Газибо» — из 88, «Филорнит» — из 99 пронумерованных поэтических эпизодов, метрически неупорядоченных, без концевых рифм и заданного ритма, то есть, можно сказать, написанных «верлибром». Большой натяжкой, на мой взгляд, выглядят замечания некоторых критиков о том, что три поэмы — это проекции трех романов Соколова, а нумерация отсылает читателя к известным карточкам концептуалиста Льва Рубинштейна.

«Триптих» — это трехчастное литературное сочинение о рассуждении, сама текстовая ткань рассуждения об Универсуме и познающем его человеке, с ускользящими от читателя структурой и смыслом, с исчезновением всех персонажей — героев и оппонентов, неотличимых своими репликами, с исчезновением заявленных поначалу целей, с исчезновением, в результате

полифонии текста и космического масштаба этого трактата-монолога, не только автора, но и читателя, в котором подобный текст уже не нуждается.

В «Рассуждении» — разговор о некоем предстоящем рассуждении, о подготовке к нему и немалой в этом плане степени ответственности, о разных по поводу рассуждения мнениях, высказанных разными голосами, с постоянной мыслью о том, что «главное рассуждение следует и, конечно, гораздо будет конкретней». Но этого «главного» не будет, никакой конкретики не появится и все «уйдет в пар». Здесь уместна аналогия с самолетом: разбежавшись по взлетной полосе, он продолжает мчаться по окрестным полям, прорубает в лесу просеку шириной с размах крыльев, мчится дальше, пересекая реки, подскакивая на кочках и холмах, но так и не взлетает.

Итоговое рассуждение так и не появится, как не придет в пьесе Беккета Годо, как в полистилистике «Улисса» не станет сложней элементарный сюжет — на фоне расширяющего, как Вселенная, метатекста внутри цикличного, по М. Элиаде, мифологического времени романа.

Характерно начало «Рассуждения»:

...типа того, что, мол, как-то там, что ли, так, / что по сути-то этак, таким приблизительно / образом, потому-то и потому-то, / иными словами, более или менее обстоятельно, / пусть и не слишком подробно: / подробности, как известно, письмом, / в данном случае списком, особым списком / для чтения в ходе общей беседы, речитативом, / причём, несомненно, в сторону / и не особенно громко, по видимому, рiапо, / вот именно, но понятно, что на правах / полнозвучной партии, дескать, / то-то и то-то, то-то и то-то, то-то и то-то / и прочее, или как отсекали еще в папирусах....

Вводные слова, слова-паразиты, повторы, обычно в изобилии представленные в устной речи — один из ключевых моментов в писательском инструментарии Саши Соколова. Они здесь не для того, чтобы создать речевую характеристику персонажа, как, к примеру, у Гоголя в «Мертвых душах» — необразованного

почтмейстера: «...Под Красным ли, или под Лейпцигом, только, можете вообразить, ему оторвало руку и ногу. Ну, тогда еще не сделано было насчет раненых никаких, знаете, эдаких распоряжений: этот какой-нибудь инвалидный капитал был уже заведен, можете представить себе, в некотором роде, гораздо после. Капитан Копейкин видит: нужно работать бы, только рука-то у него, понимаете, левая».

Они у *проэты* Саши Соколова даже не столько для придания ритма прозе и стихам, как, допустим, интонационно близкие тексты лианозовца Всеволода Некрасова: «так что вот так вот, таким приблизительно / образом, раз уж такое дело, / позвольте только заметить, что связано / столь взаимно и мастерски, что перехватывает / дыхание, не хватает воздуха, света, тепла / пусть чаще всего и вчуже / что ж, вам виднее, / и это пусть тоже, / пусть».

Все эти «пусть», «тут», «значит», «сё», «уж», «вообще-то», «короче» придают языку естественность, заполняют, как и в устной речи, короткие или длинные паузы, дают возможность повысить и насытить эмоциональный ряд. Они не столько для литературы художественной, то есть вымысла, сколько для литературы подлинности, или существования:

здесь составляется подлинный человеческий / документ, а вы нам тут про какую-то / литературную мишуру, не мешайте («*Рассуждение*», 10).

Подлинность, документ. Отсюда и характерные для Соколова и постмодернизма в целом «списки», «каталоги», «архивация», «перечни», «кадастры», «описи», «реестры». Все это придает иллюзорности, эфемерности нашей жизни, любых наших рассуждений и сочиненному-написанному тексту некую материальную значимость и подлинность существования.

Следующая поэма — «Газибо» («Какие-то страницы “Триптиха” — это, я думаю, лучшие страницы из всего, что я написал. Особенно “Газибо”»). [1] Все, что вы хотите о второй поэме узнать, блестяще описано в литературоведческой статье М. Егорова «Смысловая неопределенность в “Газибо” Саши Соколова» [6] —

с примечательной фразой: «Стихотворение построено так, чтобы затруднить понимание текста». Я бы добавил: начиная с названия, поскольку слова «газибо» нет в природе. Есть крайне редко встречаемое в русских текстах «газебо» — от английского gazebo: паладин, ротонда, бельведер или легкая беседка, обычно устанавливаемая в саду и парке.

Беседка — от беседы, но в случае с «газибо» связь уже совсем неуловима. В этой поэме сюжет существует, хотя автор делает все, чтобы для читателя он оказался не более внятен, чем название.

М. Егоров приводит один из ярких тому примеров: «В 4 части в потоке слов можно и не обратить внимания на слово “сканделло” в финале фразы. Оно не является авторским неологизмом, намекающим на непростой характер персонажа, не является вымышленным прозвищем, наименованием. Антонио Сканделло (Сканделли, Сканделлус, Сканделлиус) (1517–1580) — итальянский композитор, известный лишь специалистам. Саша Соколов воспроизводит во 2, 3 и 4 частях обстоятельства жизни именно этого композитора. Разговор об изящном... находит продолжение в пятой части, где у прославленного героя-композитора спрашивают о том, «где правильнее сочинять изысканные композиции и вообще изящное». Ответ («...и сочинять его правильнее в вертоградах, / причем, в предрассветных...») перемещает действие в сад, А. Сканделло уходит со сцены...».

В «Трилогии», как и в романах, всем движет хронотоп («хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение», *М. Бахтин*) и не учитываются пространственные координаты. Поэтому железнодорожная «северная ветка» перетекает в ветку акации или сирени, любой предмет, на который упал писательский взгляд, может стать точкой отсчета для не связанного с контекстом нового рассказа, и никакой роли не играют тысячи лет или тысячи ли: «Хотя “Газибо” начинается с обращения к композитору VI в., это вовсе не означает, что действие разворачивается именно в эту эпоху. Например, в 47 части начнется рассказ о безымянном зоологе, изучавшем бонобо — вид шимпанзе, открытый только в конце 20-х гг. XX в., а в 53 части упоминаются цеппелины». [6]

Здесь надорвется всякий читатель, который не столько хотел бы обкладываться словарями, справочниками и энциклопедиями в процессе чтения, сколько хотя бы примерно, приблизительно понять, о чем текст и им впечатлиться. Правда, впечатлиться можно самим письмом, языком поэмы, не вникая в ее суть, как в рассуждениях о «звукоредложениях» у поэта-классика Роберта Фроста, который считал, что звучание, тональность человеческой речи так же семантически, как и реальные слова. В пример он приводил ситуацию, когда вы подслушиваете беседу из-за закрытой двери комнаты. Слов вы не слышите, но общий смысл диалога понимаете, по крайней мере, можете домыслить его суть. То есть, интонации, мотив значат больше текста, вполне заменимого или даже излишнего.

Повторяемая абракадабра ино-странного текста высвобождает его мелодию, делает ее более слышимой. Как в приведенном мною выше примере о переводах песен в 1970-х. Кстати, в «Триптихе» вам с переводами придется никак не легче:

иначе подумать, раз так, / то не выйти ли, точно в
какой-нибудь из его канцони, / канцони блланаполетана
чудных, / попутно оную напевая молча: / ла-ла-ла-ла,
мол, / не вышагнуть ли, доннерветтер, инден гелибтен
гартен («Газибо», 8).

Поток речи становится неуправляемым, обретая бесформенность «потока сознания», абзацы и границы между предложениями пропадают, на первый план выходит нелинейность, оборванность синтаксиса, определяющая смысл словесная игра (как ниже — частичная анаграмма: зибра — газибо), прямой лирический монолог героя подменяется диалогической перекличкой безымянных голосов и безадресными ремарками:

безучастно: / что-что, копытным, / одушевленно: / вы
не ослышались, сэр, копытным, / пусть, может быть, и не
парно, пусть, / зато, как вскричал бы один профессор, ка-
кая гармония, вслушайтесь: /зибра — газибо, / газибо —

зибра,/что верно то верно, гармония первый сорт,/ словно в лучших домах акрополя при гражданине перикле,/ и в сторону: / образно бормоча, не гармония, а целая фисгармония, / хор, сардонически похохатывая и тоже в сторону: / если не полная филармония, / не сплошная филумения, / не филинология а ту при («Газибо», 12).

«Газибо» начинается с прописной А («А что там...»), все строки в дальнейшем идут со строчных букв, включая, как вы заметили, и имена собственные, которые тут же становятся по правилам грамматики нарицательными — и через множество запятых и двоеточий, при нескольких точках с запятой, тире и дефисах, поэма завершается единственной точкой в последней строке: «ну, значит, договорились: / отныне от утренних сумерек и до первых звезд / об изящном — ни звука».

Было некое намерение поговорить в «Газибо» об изящном — в завершённой форме не удалось, равно как не случилось в «Рассуждении» приобщиться к главному рассуждению, ради которого текст и был якобы задуман.

Третья поэма «Филорнит» заканчивается словом «прощай» — с точкой и прощаясь по-итальянски: «наш челентано сказал нам негромко: / ciao, / и мы отвечали почтительно: / arrivederci». Имеет право, поскольку здесь завершается сквозной сюжет, тщательно скрываемый автором за повторами, общей размытостью повествовательной структуры и лингво-головоломками.

Однако «подлинный человеческий сюжет», как бы Саша Соколов его ни запутывал, можно расшифровать так: обрамляющий «Газибо» диалог двух героев об изящном в садовой беседке-газбо, равно как и внутренний спор в «Филорните» двух поэтов, Лу Луня и Отомо Табито, о сути высказываний «здесь» и «тут» — есть общая канва, начатая в «Рассуждении», на тему рассуждения, внутри которой — рассказ о вдове, надеющейся на увеличение пособия на мужа, убитого на войне; муж по профессии зоолог, изучавший шимпанзе бонобо.

Читателю ретроспективно сообщают о знакомстве вдовы с погибшим и их венчании, после чего описан сон мужа, в кото-

ром вдова превращается в муху. А уже в «Филорните» вдова появляется экспонатом-мухой в зоологическом музее, в котором герой с прищуром «дотошного филорнита, т.е. птицелюба» работает смотрителем: «arrepentios, / в комнатах возникая и в залах, она говорила, / в залах и комнатах одного музея, / в их анфиладах, / музея, где подвизался тот, / кто всё это тут набрасывает, / точнее, не тут, а там, / в виртуальном континууме». В духе кафкианского «Превращения», то есть еще одна модифицированная цитата наряду с прочими.

Мистический, вроде из готического романа, но совсем не сложный сюжет — не главное, что объединяет три поэмы. Интонационно-синтаксическая организация сводит все эти тексты в едином языковом поле, в котором в новом обличье прорастают шаблоны, общие места и навязчивые цитаты, банальности и слюварные трафареты. В 1970–1980-х эта тема — невозможность прямого высказывания, клише и штампы в любом, практически, слове (произнося «правда», мы видим перед собой название газеты; «говорим “партия”, подразумеваем — Ленин») стала лейтмотивом у поэтов Лианозовской школы и концептуалистов Пригова, Рубинштейна, Кибирова, Сухотина.

В первых двух романах Саша Соколов определяет «главную проблему — сам язык», идя на его «вивисекцию», как отмечают П. Вайль и А. Генис. В «Палисандрии» писатель окончательно прощается с жанром романа, а в «Триптихе», что следовало ожидать, с самим актом прочтения художественного произведения и его читателем: «...потому что в данном пространстве / играет не на публику, а исключительно про себя, / тем паче, что публики тоже не требуется» («Филорнит», 21).

Соколов предугадал следующий этап: нынешнюю эпоху исчезновения реальности путем создания глобального облачного массива иллюзий, имитаций, симулякров; технологий массового уничтожения реальных фактов и создания в массмедиа «фейковых новостей», которые исключают ценность любого текста как носителя объективной, значимой информации, то есть отрицают и подлинную журналистику, и нон-фикшн с его частью — вербатим, за который пока дают Нобелевскую премию.

И, естественно, уничтожают литературу существования. Как отметил рано умерший А. Гольдштейн: «Сегодня писатель важнее литературы и необходимость в авторе выше необходимости в тексте».

Этому в значительной степени способствовала ситуация, когда на Западе, условно говоря, в постфростовский период, оказались размыты поэтические и прозаические критерии, равно как в России — в течение последних нескольких десятков лет повального увлечения так называемым верлибром, за который выдается все, вплоть до прозы, разбитой на короткие строки.

Фил-орнит — «любитель птиц», что вместе с птичьей фамилией Соколов «с поспешностью... / околосоколиной, коллега, / с околосоколиной» возвращает нас к разговору о самолюбленности ишизоидальном дискурсе. Причем третья поэма «Трилогии» густо насыщена повторами. Они сплошь и рядом, словно нарциссически отражаясь друг в друге и собой любясь; явно подчеркивается их намеренное использование: «а театр, / как известно любой гертруде, / есть именно театр / есть, естественно, театр, / есть несомненно и однозначно театр». Очевиден жирный намек на «Роза есть роза есть роза есть роза» из поэмы «Священная Эмили» Гертруды Стайн (Sacred Emily, 1913) — с перебросом к «искусство есть искусство есть искусство» в стихотворении И. Бродского от 1965 года «*Два часа в резервуаре*».

Текст из навязчивых повторов замыкается на самом себе, становится настолько герметичным, что если и нуждается в читателе, то только ради прочтения им вслух. Как речитатив, а *carpella* — «подробности, как известно, письмом, / в данном случае списком, особым списком / для чтения в ходе общей беседы, речитативом» («*Рассуждение*», 1).

Выше сказано о мотивах «списка», «перечисления» в постмодернизме. Не менее важны мотивы «письма» и «речитатива», чему в «Триптихе» уделяется немало места. Потревожу Ролана Барта: «В акте чтения постоянно сменяют друг друга две системы: посмотришь на слова — это язык, посмотришь на смысл — это литература». Чтение художественного текста — прежде всего

его интуитивное освоение, при котором нам навязывается конкретный смысл, за счет всех смыслов остальных. У письменного же текста масса вариантов, он не прочитан и в своем роде бесконечен. Это как все та же песня, которая во время исполнения приносит сиюминутное ощущение радости и катарсиса, — в отличие от ее нотной записи, не принадлежащей никому, содержащей неисчислимое множество трактовок-интерпретаций и обращенной потенциально в вечность.

Условно говоря, в этом разница между знаковостью (письмо) и значимостью (речитатив). Письмо Саши Соколова, как мы уже выяснили, большинству читателей просто не по зубам, поскольку на читателя, согласно высказываниям Соколова, и не рассчитано. В этом плане писатель, объявив смерть читателя, закрыл одну из важнейших литературоведческих проблем коммуникативности художественного текста, получив в ответ в основном читательское недоуменное молчание после публикации «Триптиха», и растерянные, по большей части, осторожные рецензии. Такая литература герметична, обращена, как и все в нарциссизме, на самую себя, крайне недружелюбна по отношению к читателю, вне зависимости от его интеллекта и читательских навыков.

И читатель, сломавшись на любом из эпизодов «Триптиха», с облегчением подтвердил окончательный и бесповоротный с ним разрыв.

Это мы говорим о письме, но, вероятно, у подобного рода текстов может быть иная мотивация — речитативная. А если «Триптих» — это либретто, да, из головоломок, как sudoku, из фонемных шарад, из визуальных ребусов, и оно рассчитано не на глаз, а на ухо, горло и нос? Что, если непроясненность «кто есть кто» у Соколова в формальных диалогах — это повод для импровизированного ритуала, мистического действия и магической театрализации («а театр, / как известно любой гертруде, / есть именно театр...») в духе крютического театра Антонена Арто: «Слова мало говорят уму по сравнению с пространством, переполненным звуками и грохочущими образами».

Так мы сидели у костра лет десять тысяч тому назад. Текст шел откуда-то из нас, хотя мы догадывались, что сочинен он был кем-то снаружи. Мы не знали этого словаря и, распевая неизвестные слова, не представляли их смыслов. Мы раскачивались из стороны в сторону, свет от костра бросал длинные тени на мрачные стены пещеры, и кто-то, похлопывая ладонью по ноге, держал ритм, ускоряя его и замедляя, задерживаясь на паузах и опережая метрический размер выкриками из затакта.

Мы пели все громче, сливаясь в один мощный голос, который звучал все сильнее, становился все быстрее и звонче, переходя на крик, на всепоглощающий ор, в котором тонули и наши голоса, и голоса наших друзей, и наших врагов, и звериные голоса, и птичьи, и голоса соседнего леса, и открытых, усыпанных звездами живых звуков над нами, переходящих медленно и неумолимо в гортанный вопль.

В вопль, который становился эхом и казался волчьим воем. Вольным, свободным от условностей, хотя этот вой в сумерки было не отличить от навязчивого скулежа сторожевого пса, охранявшего сутками вход в пещеру.

Всякий день бреди себе душу вопросами: «Если умру, сделается ли в свете в такой же степени пусто и одиноко, в какой это делалось по кончине Ганди и Бисмарка, Фарадея и Дизеля, Сэндрюса и Махно? Или так себе — пусто-вато? Всплакнут ли? И, если всплакнут, то как: от души или просто для виду?» («Палисандрия»)

А что, если та песня, распеваемая нами у костра, необходима нам сегодня, десять тысяч лет спустя? После конвенциональной истории литературы вымысла последних пяти-семи столетий?

А что, если та полифония заканчивалась такими, неслучайно услышанными сегодня словами, которые рассчитаны не столько на нас, сколько на следующие поколения слушателей-нечитателей, идущих там, в сумеречной перспективе, по следу волка-одиночки:

и всё то мгновенье, пока он прикуривал,
чешуя на плюснах у цапли
поблескивала и переливалась,
и, прикурив,
наш челентано сказал нам негромко:
сiao,
и мы отвечали почтительно:
arrivederci.

Примечания

1. Интервью с Сашей Соколовым. «Я всегда знал, что уеду из Советского Союза» URL <tps://lenta.ru/articles/2017/02/11/sokolovfilm/>

2. М. Визель. «Школа без дураков» <http://expert.ru/expert/2011/25/shkola-bez-durakov/>

3. В. Кравченко. «О встречах и невстречах». Интервью с Сашей Соколовым URL <http://vladkravchenko.livejournal.com/978.html>

4. А. Гольдфарб. «Как Сашу Соколова вывозили из СССР» URL <https://snob.ru/selected/entry/120563>

5. В. Аксенов. Письмо Белле Ахмадулиной, Борису Мессереру, начало февраля, 1984 г. // «Ловите голубиную почту». Письма (1940–1990 гг.), М.: изд-во АСТ, 2015.

6. Ярославский педагогический вестник, № 3, 2012. Том I (Гуманитарные науки) URL http://vestnik.yspu.org/releases/2012_3g/41.pdf

2. «...В СКОРОСТНОМ ЗАПЛЫВЕ ПО РТУТНОЙ РЕКЕ» [1]

О писателе Андрее Битове и Черновике постмодернизма

«Я выходил из-за своей напишущей машинки и сразу, за порогом, оказывался там, где писать нечего и незачем, потому что достаточно видеть, видеть и благодарить судьбу за то, что даны глаза и дано глазам...»

*А. Битов, Птицы, или новые сведения
о человеке. («Грузинский альбом»)*

Когда со мной... (двоится ран избыток:
вонзилась в слух и в пол виолончель) —
когда со мной застолье делит Битов,
весь Пушкин — наш, и более ничей.

*Б. Ахмадулина, Отступление о Битове.
Из цикла «Глубокий обморок»*

«ВСЯКИЙ ТАЛАНТ НЕИЗЪЯСНИМ...»

В биографии одного из основателей постмодернизма в русской литературе Андрея Битова витиевато переплелись художественный текст и судьба, которая, как известно, также текст. Романы Битова вызывают противоположные мнения; на его социальные и политические позиции активно откликаются как критики, так и доброжелатели. В чем большинство сходится? В том, что Битов — умный человек.

В свое время меня удивило интервью с Исайей Берлиным, в котором он из всех возможных эпитетов выбрал для характеристики Иосифа Бродского — «умный»: «В нем было очень много ума, в нем было много проницательности — не всякий поэт это имеет. Он многое понимал. У него был крепкий ум, и он знал, что к чему...». [2] Бродский — умный человек, и этим все сказано.

Примерно, в таком же духе говорят о Битове те, кто его близко знает и знал.

Евгений Попов: «...Битов — умнейший человек, и это исключение среди крупных русских писателей второй половины XX ве-

ка. То есть я вовсе не хочу сказать, что Василий Аксёнов, Виктор Астафьев, Фазиль Искандер, Василий Шукшин были глуповаты. Я о том, что создание прозы поверялось у них данным им от Господа даром прозы. А у творца многих прозаических шедевров Битова — даром ума и сопутствующей этому уму рефлексии». [3]

Юрий Карабчиевский: «...главное, не в обиду будь сказано другим замечательным писателям, Андрей Битов — умный человек, а это редко бывает. В литературе, мне кажется, умных людей гораздо меньше, чем людей талантливых...» [4]

Петр Вайль: «Битов — умный. Мало писателей, о которых это скажешь. Одаренных — намного больше. А вот чтобы талант и ум вместе — редкость». [5]

Возможно, этой характеристики вполне достаточно для того, чтобы понять то, что пишет Битов — а как человек умный, он знает, что он пишет. И этого хватает, чтобы не пытаться распознать тайну его захватывающей, вязкой, вроде бы бессюжетной прозы, от которой оторваться невозможно. И этого определения более чем, чтобы, прочитав про pro и contra в его биографии, в той эстетике, которую его имя в русской литературе в немалой степени олицетворяет, повторить вслед за Битовым: «Правду написать невозможно, искусство — это уже неправда. Правда зависает где-то между». [6]

А что, если большой «умный» писатель и есть одна мудрая, совершенная, так до конца никем и не понятая, «разбитая вдребезги» цитата?

«СУММА ТЕХНОЛОГИЙ»

Андрей Битов — член Союза Писателей СССР с 1965 года. С 1960 по 1978 годы были опубликованы в Советском Союзе десять книг прозы Битова, а после 1986 года вышли в свет около двадцати прозаических книг и два сборника стихов. Автор концертной литературно-музыкальной композиции «Черновики Пушкина». Лауреат премии Андрея Белого (за роман «Пушкинский дом», 1988), лауреат Бунинской премии (2006) и ряда других. С 1991 по 2016 годы возглавлял российский ПЭН-клуб, чем постоянно, как неоднократно заявлял, тяготился.

Как отметил Петр Вайль: «Русский писатель с европейской дисциплиной мысли, Андрей Битов пришелся точно в нужное время в нужном месте». [7] В 1964 году начал писать «Пушкинский дом» — вначале, как рассказ под впечатлением от суда над Иосифом Бродским, а в дальнейшем — роман, в духе интертекстуального антиучебника по русской литературе. «Пушкинский дом» впервые был издан в США в 1978-м, почти одновременно с выходом в свет еще двух шедевров русского постмодернизма: в американском «Ардисе» — первого романа Саши Соколова «Школа для дураков» (1976), и известного парижского издания «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева (1977). В 1979 году в Париже выходит бесцензурный альманах «Метрополь», в котором Битов был и автором, и одним из его создателей.

Только в 1986-м, уже во времена Перестройки, альманах разрешили напечатать на родине. Запрет на «Метрополь» и на его авторов привел к тому, что Андрею Битову были на годы заказаны пути в издательства, в «толстые» журналы, а имя его старались все официально не упоминать. В отличие от участников «Метрополя» Василия Аксенова, Юрия Кублановского, Юза Алешковского, покинувших СССР, Битов не эмигрировал. Возможно, власть ожидала от него покаяния в духе *mea culpa*, но этого не последовало, что привело к полубедному существованию, с публикациями за рубежом и с параллельно возрастающей писательской славой в самиздате.

О прозе Битова так много томов написано (почти ничего — о поэзии), да и сам Битов столько о своем творчестве в эссе и массе интервью рассказал, что задача добавить что-либо новое в его литературоведение обречена на провал. Дальше речь пойдет о двух немаловажных вещах, в отношении Битова-постмодерниста еще, на мой взгляд, не затронутых: о его проекте «Черновики Пушкина», как о герменевтическом открытии, и о влиянии творчества русских постмодернистов, и Битова, в частности, на технологии изготовления современной новостной информации.

В этапной для исследования темы о русском постмодернизме работе «Русская постмодернистская литература» (И. С. Скоропанова. М. из-во Наука, 2001), роман «Пушкинский дом» проанализирован с точки зрения постмодернистских приемов. Удобная

для нас монография, поскольку говоря об этом романе можно, в общем и с известным приближением, рассмотреть весь писательский тезаурус Битова.

На уровне содержания — это неопределенность (отсутствует время действия — «196... год», непонятны родственные связи некоторых персонажей романа), системный «культ неясностей», порожденных недосказанностью в виде намеков и сюжетных пропусков (пропало описание школьных лет главного героя Левы Одоевцева).

На уровне художественных приемов — инверсия, ирония и насмешка, игра, то есть игровой способ существования в жизни и литературе, с принижением, нивелированием признанных идеалов и значимых личностей (кроме Пушкина).

На уровне аксиологии — обыгрываются, вульгаризируются такие знаковые мотивы в русской литературе, как «пророк», «герой нашего времени», «маскарад», «дуэль», «бесы», «медный всадник», «выстрел» — и это наряду с двойственностью, уступчивостью главного героя романа. Смешаны любовь и ненависть (отношения с Фаиной), размыты оппозиции «смех-ужас», «прекрасное-отвратительное», «высокое-низменное», «добро-зло».

В этом месте нельзя не сделать краткое отступление, переходя с романа на его автора — это к слову о влиянии писателя на его произведение, о связи между «фикцией» литературы и реализмом жизни. Среди фейсбучных записей за июль главреда журнала «Знамя», писателя и критика Сергея Чуприна, можно найти следующее воспоминание:

«И. Бродский завел в свое время роман с К. Он хотел жениться на американке с тем, чтобы ездить туда и оттуда. Ему объяснили, что это не пройдет, и он сразу ушел в кусты. К. страдала. Я как-то сказала Битову, что Иосиф поступил в этом деле не лучшим образом.

— Так она же американка, — сказал Андрей, — ее не жалко.

— А если бы наша девушка?

— Ну, если наша, так надо еще подумать».

Это не Довлатов. Лидия Яковлевна Гинзбург, записные книжки.

«Пушкинский дом» выстроен симметрично и кольцеобразно, но в композиции тон задают фрагментарность и принцип произвольного монтажа. Торжествует постмодернистский деконструктивизм: старые связи между героями разрушены и в образовавшемся хаосе обнаруживаются новые, при этом не столько средствами сюжета, сколько авторскими отступлениями, обещаниями и комментариями к происходящему.

«Вставные» части (в виде лирических внесюжетных элементов в духе Гоголя и Чернышевского, произведений «сторонних авторов» — статьи Левы и новеллы дяди Диккенса) делают повествование прерывным, хронологически непоследовательным, а множество финалов исключают друг друга. При этом фабулами управляют не логика развития событий, а воля, скорее — произвол автора*.

Либеральный безумец! Ты сокрушаешься, что культуру вокруг недостаточно понимают, являясь главным разносчиком непонимания. Непонимание — и есть единственная твоя культурная роль. Целую тебя за это в твой высокий лобик! Господи, слава Богу! Ведь это единственное условие ее существования — быть непонятой. Ты думаешь, цель — признание, а признание — подтверждение того, что тебя поняли?.. Болван. Цель жизни — выполнить назначение. Быть непонятой или понятой не в том смысле, то есть именно быть не признанной — только и уберезет культуру от прямого разрушения и убийства. То, что погибло при жизни — погибло навсегда. А храм — стоит! Он все еще годен под картошку — вот благословение! Великая хитрость живого.

А. Битов, Пушкинский дом

Кстати, до сих пор не представляю, как Битов, изучивший биографию Пушкина и его наследие вдоль и поперек, прочитавший тома по пушкиноведению, прошел мимо потрясающей строки в известной книге «Все волновало нежный ум...» А. Гессена. Книга вышла в 1965 году, как раз в то время, когда Битов только начал писать свой роман, вызвала интерес у критиков и стала популярной среди читателей. Вряд ли создатель «Пушкинского дома» мог ее пропустить.

Место это так и напрашивается на симулякр-новеллу в битовском духе: «В середине августа 1835 года Пушкин получил

письмо из Елабуги...» (глава «Кавалерист-девица Н. А. Дурова»). Понятно, что в русской литературе Елабуга трагически связана с Цветаевой, так что переписку между Пушкиным и Цветаевой было бы занятно почитать. В известной постмодернистской традиции. Почему бы нет, если в сборнике Битова «Воспоминание о Пушкине» органичной частью и украшением является его совместная работа с Резо Габриадзе о виртуальной жизни поэта: о путешествии Пушкина за границу, где, как известно, тот никогда не был.

Мне этот рассказ особенно дорог, поскольку в начале 2000-х мною было написано прозаически-поэтическое исследование «Пушкин в Америке». [8] В нем речь идет о пребывании Пушкина с 21 по 28 мая 1824 года в Нью-Йорке. 20 мая того года граф Воронцов командировал поэта в Херсонский, Елисаветградский и Александровский уезды для наблюдения за ходом истребления саранчи, но о том, как Пушкин провел эти дни, нигде нет никаких записей. Слава богу, Раевский в книге «Предки и потомки Пушкина и Толстого: Тайна «Пушкинского дневника № 1» вскользь упоминает о ненайденном дневнике Пушкина. Якобы на основе этого потерянного дневника мною по дням расписано путешествие по Америке телепортировавшегося гения. В те годы я понятия не имел о рассказе Габриадзе и Битова.

«ЧЕРНОВИКИ ПУШКИНА»

В январе 1996 года Андрей Битов выступал в Нью-Йорке, и судьба распорядилась так, чтобы это выступление я не пропустил. На разных площадках Манхэттена проходил Первый международный фестиваль памяти Сергея Курехина — пианиста-виртуоза и композитора, основателя питерской «Поп-механики». В Нью-Йорк съехались музыканты из многих стран мира и в манхэттенском клубе-кафе «Энивей» (Anyway), одним из совладельцев которого был ваш покорный слуга, прошли несколько фестивальных программ.

В один из вечеров на компактный и невысокий подиум «Энивея» вышел Андрей Битов. Он держал кипу бумажных листов — судя по заявленному названию выступления, черновиков Пушкина. По крайней мере, их копий. По левую руку от него ока-

зался музыкант, участник легендарных «Аквариума» и «Звуки Му» Александр Александров (фагот). Справа расположился джазовый трубач и композитор Юрий Парфенов. Битов читал с листа под музыкальное сопровождение.

По окончании перформанса, который длился минут двадцать, я попросил у Битова страницы «черновики». Это были печатные тексты в жанре «тема с вариациями»: расписанные построчно, чтобы их удобно было читать вслух, черновые записи Пушкина. Собственно, что есть, по сути, любой черновик? Это видоизмененный, часто до неузнаваемости, первоначальный вариант слова или строки. Они автором зачеркиваются, замены выносятся на поля страницы или вписываются сверху, между строк.

И таких исправлений может быть сколько угодно. Если последовательно вслух читать одну корректуру за другой, от начальной до конечной версии, то слово, строка, катрен пушкинского стихотворения начинают обретать — словно наощупь, методом проб и ошибок — конечные формы и содержание. В случае с Пушкиным — знакомые нам со школьной скамьи, то есть в их хрестоматийном виде.

В камерном исполнении «Черновики Пушкина» в кафе «Энивей», инструменты свободно сосуществовали с главным инструментом — хрипловатым, слегка приглушенным баритонном Битова, джазовые партии трубы и фагота без напряжения накладывалась на разнообразные мотивы многомерных пушкинских строк.

Основная идея Битова — отчетлива и понятна: так же, как вокруг заданного джазового квадрата или известной темы, джазмены в рамках джем-сейшн сплетают гармонии и дисгармонии, так и каждая много раз откорректированная Пушкиным строка полна самодостаточных дискурсов, которыми заполнен черновик. Как шесть персонажей в поисках автора («персонажи еще не написанной комедии» — указано Пиранделло в подзаголовке), так семь-десять-дюжина существует попыток в поисках оптимального, удовлетворяющего автора варианта строки, абзаца, страницы.

— Вы хотите сказать, что он не жив?? — Я не хочу сказать, что он не мертв. (А. Битов, *Оглашенные*)

Насколько я понял, идея джазово-речитативной композиции «Черновики Пушкина» в те дни только обкатывалась. Через два года, расширенным составом (Битов, Александров, Парфенов, Владимир Тарасов — ударные инструменты, и Владимир Волков — контрабас) «Черновики Пушкина» были показаны в одном из концертных залов нью-йоркского Мидтауна. Битов читал черновики «Из Пиндемонти», «Вновь я посетил», «О нет, мне жизнь не надоела», «Я думал, сердце позабыло» и многое другое.

От того выступления у меня осталось смешанное чувство. Импровизационный по замыслу текст терялся в агрессивнопolyфонической музыкальной фактуре, инструменты поглощали вербальную составляющую квинтета, интонационно разрабатываемый голос не попадал в консонанс с фри-джазом и ускользал от внимания зрителей. Всего — звуков, слов, жестов, инструментов — было много. Даже музыкальные паузы не могли служить паллиативом, не спасали «черновики». Всего было в избытке, как в сериале *Grey's Anatomy*, когда пациенту меняют капельницу под писк мониторов, тут же берут анализы, делают рентген, при этом медсестра переключается с хирургом, а мудрый главврач снисходительно наблюдает легкий флирт, необходимый героям сериала для нервной разрядки.

В свете того, о чем речь пойдет дальше, именно такое — до краев, переполненное, перенасыщенное — исполнение пушкинских черновиков и соответствует существованию идеального Черновика и его воплощению на сцене.

Вся жизнь с людьми представилась Сергею конструкцией из подозрения и незнания, эта конструкция рисовалась ему какими-то переплетающимися стержнями, вроде арматуры, или густой сетью, в которой нити одного направления являются подозрениями, а поперечного — незнаниями, а когда эти нити пересекаются, в узлах... Он запутался, дальше образ не работал. (А. Битов, *Жизнь в ветреную погоду*)

Концепт «Черновиков» точно фиксирует пребывание любого полилога в культуре и социуме. Открытость, незавершенность черновика, накладываемые и взаимоисключающие в нем смыслы, заданная самой задачей деконструкции языка невнятность и непредсказуемость общего замысла, множество концовок — это и есть то, что отличает черновик от переписанного набело авторского текста, и что формирует новую реальность. То есть, используя постмодернистский словарь, создает «Эффект реальности». В одноименной работе Р. Барт цитирует тезис Николая: «Вещи следует рассматривать не так, как они суть сами по себе, и не так, как о них известно говорящему или пишущему, но лишь соответственно тому, что о них знают читатели или слушатели».

В таком случае, Битов открыл и четко обозначил не только метафизическую глубину черновиков Пушкина и Черновика вообще, но и вывел универсальный, всеобъемлющий принцип того течения, к которому принадлежит — постмодернизма. Течения, как известно, несущего так называемую «смерть» супероснований: бога (Ницше), автора (Барт), человека (гуманитарности). В конце концов, Черновик в своем финальном исполнении — это покрытое чернилами, не оставляющее никаких лакун на прежде белом листе письмо, в котором уже не разобрать почерка автора. Иными словами, это уход от доминанты единственно «правильного» текста, актуального смысла, да и автора, как способа артикуляции соотношения внутреннего и внешнего.

Так что ничего мы не видим сразу и все видим по-разному. Не говоря о том, что люди — это разные люди. Ну а уж о том, какие разные черты характера вижу я в своем лице, глядя в зеркало, и говорить не приходится. Вот оно волевое и нежное, лицо Джека Лондона. А вот фанатичное, сгоревшее — одни глаза, — лицо индийского факира. Вот лицо чемпиона мира Юрия Власова. Вот лицо князя Мышкина. А вот безвольное, грязное лицо, со следами разврата, лицо человека, способного на любую подлость. Есть, конечно, и кое-какие объективные, вернее, полицейские данные: глаза — карие, волос русый, губы — толстые. Хотя, кто знает: может, и это неточно... (А. Битов, *Бездельник*)

В постмодернистской текстологии традиционное понятие «автор» сменяется на «скриптор» (пишущий), для которого вообще отменены личностно-психологические характеристики, а по отношению к написанному скриптор не является его причиной. Ж. Деррида отмечает, что в принципе «не существует субъекта письма», а тот же Р. Барт говорит, что скриптор «рождается одновременно с текстом и у него нет никакого бытия до и вне письма». Фигура автора деперсонифицируется и, по мысли М. Фуко, письмо обосновано презумпцией «добровольного стирания».

Безусловно, для Черновика-в-идеале, когда плоскость листа плотно залита чернилами и заполнены его пограничные поля, автор является скриптором, личные качества и само существование которого ничего не значат. Я наблюдал такой Черновик на выставке в нью-йоркском музее МоМА в 2014 году. Это была книга, помещенная в плексигласовый прозрачный куб и раскрытая на середине — одна из последних, перед его смертью, работ крупнейшего из мастеров постмодернизма, классика искусства XX века Зигмара Польке (Sigmar Polke): *Untitled. Ink in bound notebook*, 380 pages (2010 год). Скорее всего, так и должна выглядеть дописанная до последнего мига Книга жизни: покрытые чернилами все 380 страниц, от первой до итоговой сплошь черные. Черновик, как символ и многообразия, вплоть до абсурдистского множества, бытия, и его разъятости, то есть недописанности и инвариантности финала.

Но Андрей Битов идет дальше — развивая идею «Черновика» и неявно выводя ее к теме влияния тех или иных -измов на социум: «Сегодня под утро мне приснилась черная книга. Дело было в книжном магазине, скорее всего, в питерском Доме книги. Я подхожу к букинистическому отделу и вижу какой-то странный корешок. Я его снимаю: очень красивый, хорошо сохранившийся бювар, а внутри только черные страницы. Я решил эту книгу приобрести, но мне ее даром отдали. И я сел писать белым фломастером какие-то тексты на черной бумаге. Вот так: белым по черному». [9]

Ведь есть же действительность! Есть, — можем или не можем мы ее постичь, описать, истолковать или изменить, — она есть. И ее тут же нет, как только мы попытаемся

взглянуть чужими глазами... Тут-то и возникает марево и дрожь, действительность ползет, как гнилая ткань, лишь — версия и вариант, версия и вариант. Не разнuzданная, как воля автора, не как литературно-формалистический прием и даже не только как краска зыбкой реальности, — но как чистый механизм так называемых «отношений», в который следовало бы никогда, ни при каких обстоятельствах, больше не вступать. Но и оглянуться не успеешь — как снова барахтаешься в этой паутине. (А. Битов, *Пушкинский дом*)

Говоря короче, постмодернизм с его деконструкциями, симулякрами (предельно правдоподобные копии, у которых отсутствуют подлинники) и языковыми «витгенштейновскими» играми — это некий символический Черновик, заполненный правками, обрывками цитат и самоцитат, корректурой, распавшимися фразами и словами до полного исчезновения белого листа, то есть до разрушения, «стирания» основы. Здесь легко перекинуть мостик к историческому мему — «весь мир насилья мы разрушим до основья...», и обозначить причинно-следственную связь между постмодернизмом и реалиями нашего политизированного мира.

«НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ...»

Мы живем в эпоху исчезновения реальности путем создания глобального облачного массива иллюзий, имитаций; технологий массового уничтожения реальных фактов и создания в масс-медиа «фейковых новостей», которые исключают ценность любого текста как носителя объективной, значимой информации. То есть, отрицают и подлинную журналистику, и фикшн, и нон-фикшн. Наш современник утверждает: «Так ведь я сам, своими глазами, видел это по телевизору!» — и ему невдомек, что видел он только то, что подготовили для него сценарист, режиссер-постановщик, оператор и монтажер. Но деконструкция реальности — это и основной слоган постмодернизма, и главная забота нынешних СМИ при манипулировании массовым сознанием. Если хронологически и фактически проследить за развитием событий, то сегодняшние масс-медиа немало могли у постмодернизма научиться и, готов предположить, научились.

Подобную связь проще понять, когда мы говорим, к примеру, о фантастике с ее предчувствиями-прозрениями, и о влиянии жанра фантастики на науку и технику.

В немалой степени связь между течениями в искусстве и социальными сдвигами подробно исследователями обговорена, когда речь идет об авангарде начала XX века: «Может ли художественная революция, образцом которой обычно считается русский авангард, быть понята как часть политической революции, в данном случае как часть Октябрьской революции?» [10] Призывы в манифесте Маринетти (1909) смести старый порядок, как сор; в манифесте русских футуристов (1912) «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности»; издевательские угрозы старому миру в манифесте модернистов-дадаистов в страстном исполнении Тцары (1916) стали частью гигантского исторического движения по глобальной переделке мира, каковой была революция 1917 года.

Ее задумывали и осуществили разбиравшиеся в современных им течениях искусства интеллектуалы, вроде Каменева, Зиновьева, Бухарина, Троцкого, Урицкого, Луначарского и, прежде всего, Ленина, проживавшего в Цюрихе по соседству с «Кабаре Вольтер», о чем напоминает в своем дневнике основатель дадаизма Хуго Балль.

Поразительное бездушие порождает в человеке права.
(А. Битов, *Улетающий Монахов*)

Ни в коем случае здесь не идет речь об отрицании исторического детерминизма: без авангардистов и дадаистов пролетарская революция все равно бы состоялась. Однако то, что радикальное искусство влияло на умы революционных лидеров, будоражило сознание активных масс, призывало и жирно намекало на то, что ход истории можно кардинально изменять, даже резко останавливать, как алогичный сюжет в тексте, препарировать, как его семантику и синтаксис, как разместить «дыр бул щыл» в одной строке — это бесспорно. Супрематизм нашел себя в дальнейшем не только в агитационных «Окнах РОСТА», а беспощад-

ные тексты манифестов — не только в ленинских декретах времен кровавого террора. То, что состоялось в культуре в виде революционных артефактов, оставалось привнести в радикально изменяемую действительность. Естественно, на фоне теоретических разработок учения Маркса-Энгельса.

В этом плане иссиня-черный постмодернистский Черновик последней четверти XX века можно рассматривать как любимый этим течением «оммаж» на авангардистскую «Поэму конца» Василиска Гнедого, с ее девственно пустыми страницами, нетронутыми чернилами. В 1970-х постмодернизм повторил успех авангарда начала столетия, но не в плане посильной помощи в смене социальных формаций, а в сфере нынешней пропаганды. Сегодня образованные и эрудированные политехнологи эпохи Интернета черпают вдохновение в самых продвинутых произведениях литературы, в архитектурных композициях и прерывистом видеомонтаже — так же, как социалисты-революционеры заряжались идеями предреволюционного авангарда.

Современные техники переработки новостного сообщения в идеологически модифицированные фейкньюс — это, в немалой степени, этико-эстетический результат постмодернистских технологий: работы с текстом, неравномерной открытой формы его подачи, отсутствия (анонимности) автора, метонимии вместо метафоры и комбинирования фабул вместо их отбора. В конце концов — случайности вместо замысла, нередко в попытке сбить читателя/зрителя с толку; бессмыслицы и создания вместо смыслового ядра некоего облака рассеяния, то есть, когда все равно всему в отсутствие иерархичной структуры и упорядоченной гармонии. В терминах постмодернизма это называется «руины» — по формулировке Делеза и Гваттари, «мы живем в век частичных объектов, кирпичей, которые были разбиты вдребезги, и их остатков».

Господи! каким молчанием бываю я наказан! шарю в темноте, пустоте, слепоте и звука шороха не слышу. Вот уж доказательство, что ничего-то вокруг нет. Когда тебя —

нет. Поиски вне себя — тщетны. Мир невидим в твое отсутствие. Наказание Божье, награда Божья миром, существованием вокруг тебя... Когда совесть говорит — уста молчат. О чем?.. «Служу Богу или дьяволу?» (А. Битов, *Пушкинский дом*)

Мир иллюзорен, как мир главного героя «Пушкинского дома» Левы Одоевцева. Добавьте к иллюзорности, отсутствию традиционных ценностных категорий постмодернистскую завязку о том, что мы живем в мире однодневных подделок, фальшивых данностей. Приплюсуйте представления о мире имитаций, ширпотреба и масскульта — не зря статья Лесли Фидлера «Пересекайте границу, засыпайте рвы», объявившая начало эпохи постмодерна, была демонстративно опубликована в 1969 году в журнале *Playboy*. И не забудьте о деканонизациях Истины, Образа Положительного героя, Литературы, Литературоведения, Всемирной истории, Политики... Со всем этим набором мы окажемся, незаметно для себя и неожиданно, уже на территории Идеологии, где средства массовой информации, те самые СМИ, давно лелеют такого же сорта и почти в тех же терминах представления о (де)конструируемой ими реальности.

Гибридная война — это и информационная война, причем по обе стороны Атлантики. Ее главной задачей является создание такого расфокусированного, с пропусками, намеками, противоречиями — информационного поля, в котором нет ни правых, ни виноватых, ни беспринципных, ни совестливых, ни достоверности, ни вымысла. В таком поле можно выращивать любую дезинформацию, какой угодно информационный сорняк — и выдавать его за факт, реальное происшествие, тенденцию. В этих координатах ничтоже сумняшеся сообщают о «распятом мальчике» в Славянске, или о президенте Трампе, проглотившем какую-то ценную бумажку при двух свидетелях. Поскольку аксиологических понятий в этом искривленном пространстве не существует, то и зритель/читатель/слушатель легко, как рыбка, ловится в «мутной воде».

Господи! дай мне слова! У меня куриная слепота слова. Дай договорить! У меня в глазах темно, словно я долго смотрел на солнце. Так пусто, так немо сердце мое, Господи! как небо... (А. Битов, *Пушкинский дом*)

Все вокруг, уверяют СМИ, повязаны схожими проблемами, заговорами, подлогами, враньем, изменами, коррупцией, так что даже если какой-то инфоисточник пойман на лжи, то очевидно, что и на противоположной стороне правды нет и нет морального права той стороне эту в чем-либо уличать. Иными словами, как и в постмодернизме, современным масс-медиа наработанными практиками и запутанными приемами удалось создать подобие Черновика, в густом монохроме которого исчезли всякие представления о прекрасном и низком. Сфера информатики разрушена до основания, рассматриваются «вещи... лишь соответственно тому, что о них знают читатели или слушатели».

На этом безучастно-черном фоне теперь можно сотворить любой — фантастический, бессмысленный, идиотический, патетический сценарий, и записать его белыми буквами, начав «Черновик-1» создавать по новой, с черного листа. Разрушить до основания, а затем построить «наш новый мир». Андрей Битов в своем пророческом, знаковом сне эту модель видит именно такой: «...я сел писать белым фломастером какие-то тексты на черной бумаге. Вот так: белым по черному».

Как отмечено в референтном по отношению к нашей теме труде Сергея Кара-Мурзы «Манипуляция сознанием»: «Можно считать, что Реформация (эта “великая Перестройка Европы”) задала всем будущим “манипуляторам” главный принцип: перед овладением умами людей необходима подготовка — разрушение священных образов (“штурм символов”)

«Я В УМИЛЕНЬИ, МОЛЧА, НЕЖНО/ЛЮБУЮСЬ ВАМИ, КАК ДИТЯ!»

С того времени, как М. Маклюэн произнес свою знаменитую фразу — «Медиа и есть содержание», принято считать, что како-во бы ни было эксплицитное содержание медиа, наибольшее значение имеют способ и форма передачи этого содержания.

Очевидно, нынешние СМИ учились у разных постмодернистов, поскольку Битов среди них выглядит не самым радикальным. Так, прозаик и критик Михаил Берг, один из лидеров этого направления, сопоставляет А. Битова и Виктора Ерофеева.

Берг называет Битова «дневным», то есть вполне традиционным и не вписывающимся в рамки постмодерна: «Битов — комфортен, приятен, успокоителен как свидетельство того, что русская жизнь не потеряла стремления к норме, к рациональному взгляду на мир». Ему противопоставляется «ночной» писатель, «истинный постмодернист» Виктор Ерофеев.

Концепция Берга состоит в том, что Битов всегда имеет дело с нормой, хаос пугает его, при всей кажущейся новизне этот писатель укоренен в литературном каноне; Ерофеев же не боится хаоса, его новаторское творчество — шаг в будущую литературу. М. Берг своеобразно аргументирует свой тезис: «На стилистическом уровне почти любая фраза Ерофеева, скажем, из внутреннего монолога героя рассказа “Роман” (1978): “С виду Лидия Ивановна такая интеллигентная, такая деликатная женщина, а в жопе у нее растут густые черные волосы” — и есть та граница, которая наиболее явно отделяет Ерофеева от Битова: у героини Битова волосы растут на голове, под мышками, ну, в крайнем случае, на лобке... Дело не в том, что эта фраза — целенаправленный и обдуманный эпатаж, она есть достаточно точное обозначение территории нормы и принципиально открытая дверь в ночь хаоса». [11]

Любопытно, что если Берг отмечает «неразорванность» Битова с литературным каноном, то ряд исследователей связывают эту конформистскую линию с реальной биографией писателя: «“Образ автора”, сложившийся в критике о Битове, двойственен. С одной стороны, в выступлениях некоторых критиков это образ конформиста, зависимого от мнения литературной среды и от своего окружения (уже в 2009 г. широкую волну выступлений в Интернет-СМИ вызвала неожиданно благосклонная позиция А. Битова по отношению к премьер-министру Российской Федерации В.В. Путину). С другой стороны, особая «незапрограммированность» мышления этого писателя, переоценка им моральных ценностей, отказ от традиционных философских оппозиций

приближают этого автора к постмодернизму как литературному направлению и в любом случае обеспечивают своеобразие его творчества». [12]

О своеобразии творчества, кстати. Выше сказано, что после 1986 года вышли в свет около двадцати прозаических книг Битова и два сборника стихов — «В четверг после дождя» (1997) и «Дерево» (1998). Стихотворения, в отличие от прозы, широкого признания не получили, хотя Битов на нередких в интернете аудио- и видеозаписях настойчиво читает «Дерево» из одноименного сборника:

Люблю одинокое дерево,
Что в поле на страже межи.
Тень в полдень отброшена к северу,
Зовет: путник, ляг и лежи.

Забыв за плечами дорогу,
Забросишь свой посох в кусты,
И медлят шаги понемногу,
Пока приближаешься ты.

Как к дому, как к другу, как к брату,
Поправишь свой пыльный мешок...
И ты не захочешь обратно:
Ты с деревом не одинок.

Сквозь ветви, колени и листья
Плывут облака, как года.
Одной одинокою мыслью
Взойдет над тобою звезда.

И космос как малая малость
Сожмется до краткого сна...
И сердце со страхом рассталось,
И бездна всего лишь без дна.

Конвенциональный русский стих. Силлаботоническая философская лирика без радужных перспектив на постмодернизм.

Иными словами, есть два абсолютно разных писателя — поэт Битов Андрей и прозаик Андрей Битов, создавший культовый «Пушкинский дом». И, омофоном, «Пушкинский том», состоящий из трех частей, с приложением «Лексикон» в форме эссе-вариаций по всей канве пушкинского пути; и «роман-пунктир» «Улетающий Монахов», писавшийся на протяжении тридцати лет. Битов — автор постмодернистских «Оглашенных» («пазл, сложенный из всех жанров, испробованных автором в трех предыдущих измерениях»), «Империи в четырех измерениях», «Преподавателя симметрии» — романа, «переведенного с давно утерянной иностранной книги» (в духе классического «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”» Х. Л. Борхеса), который можно, покортасаровски, читать с любого места.

Читая стихотворения Битова, невероятно трудно догадаться, каков же Битов-прозаик. Если они и повторяют друг друга, то с противоположными знаками. Как два Черновика: один с белой, а другой — с черной основой.

«МЧАТСЯ ТУЧИ, ВЫЮТСЯ ТУЧИ ...»

Избыточность, повторяемость, разного рода анафоры — одна из неизменных и заметных черт постмодернизма. От нее не уйти ни литературному читателю, ни телевизионному зрителю. «Я вышел из дому, прихватив с собой три пистолета, один пистолет я сунул за пазуху, второй — тоже за пазуху, третий — не помню куда. И выходя в переулок, сказал: “разве это жизнь?” Это колыхание струй и душевредительство».

Зачем Вене Ерофееву в эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» сразу три пистолета, из которых потом не придется стрелять?

«Coolness — это чистая игра дискурсивных смыслов, подстановок на письме, это непринужденная дистантность игры, которая, по сути, ведется с одними лишь цифрами, знаками и словами...» (Ж. Бодрийяр, Символический обмен и смерть). У Битова ситуации, фразы, комментарии часто возвращаются, и в этих повторах просматривается едва ли не нарциссическая зависимость.

К примеру, в «Пушкинском доме»: «"Есть ряд АБ, АБ, АБ, АБ... Измена А, следом измена Б, измена следом опять А, опять Б — такая цепочка... раз начавшись, тянется. Опустим первое А, и получится: БА, БА, БА... Какая разница, если ряд в бесконечность уходит?" Так математично рассуждал филолог Лева Одоевцев, тяготея к естествознанию».

Это — на странице 179. А через 28 страниц читаем: «"АБ, АБ, АБ..." — думал как-то Лева и, опустив лишь первое А, получал: — "БА, БА, БА..." Б, Б, Б, Б! — вот ряд. Это все равно как сказать: Лев Одоевцев! Как же, знаем-с, читали... Или — Одоевцев Лев! — "Здесь!" — и руки по швам. Разница все-таки есть».

К слову, повтор так естественно реализует себя в биографии писателя, что создается ощущение, будто Битов сам себе биограф, увлекшийся им освоенными постмодернистскими техниками. Вспомним, например, популярную историю из книги С. Довлатова «Соло на ундервуде»:

В молодости Битов держался агрессивно. Особенно в нетрезвом состоянии. Как-то раз он ударил Вознесенского. Это был уже не первый случай такого рода. Битова привлекли к товарищескому суду. Плохи были его дела. И тогда Битов произнес речь. Он сказал:

— Выслушайте меня и примите объективное решение. Только сначала выслушайте, как было дело. Я расскажу, как это случилось, и тогда вы поймете меня. А следовательно — простите. Потому что я не виноват. И сейчас это всем будет ясно. Главное, выслушайте, как было дело.

— Ну, и как было дело? — поинтересовались судьи.

— Дело было так. Захожу в «Континенталь». Стоит Андрей Вознесенский. А теперь ответьте, — воскликнул Битов, — мог ли я не дать ему по физиономии?!

Красочно описанное Довлатовым отрицали и Вознесенский, и Битов. Вполне ожидаемо, поскольку Довлатов, рассказывая сходные истории, излагал их, мягко говоря, в вольной манере. И после комментариев Битова по этому поводу, могло сложиться впечатление, что писателя-постмодерниста оклеве-

тали. Однако принцип повтора срабатывает в жизни Битова не реже, чем в его произведениях. Так, у Евгения Попова: «...и заканчивая дракой неизвестно по какому поводу на ночной морозной улочке Переделкина в 1978, что ли, году. Битов, как бывший боксер, бил хорошо, но я был младше его на 9 лет. Как, впрочем, и сейчас...» [13]

А после нашумевшей потасовки 74-летнего Андрея Битова с 56-летней писательницей Светланой Василенко (вроде как Битов даже сломал ей челюсть и вызвал сотрясение мозга во время дискуссии по поводу приватизации дач в Переделкино) [14], начинаешь верить в то, что Довлатов, все-таки, поведал правду.

В политико-официальной позиции Битова также немало повторов, причем носят они, в классическом постмодернистском духе, подчас взаимоисключающий характер. В 2001 году Битов подписывает письмо в защиту телеканала Гусинского НТВ [15]; в 2012 году, к встрече писателей с тогда премьер-министром РФ В. В. Путиным, подготовил к вручению книгу «Битва» с дарственной надписью: «Командиру от рядового, за которого я буду стоять до конца»[16]; в 2014 году подписывает коллективное обращение «Против войны, против самоизоляции России, против реставрации тоталитаризма» в преддверии Референдума в Крыму [17], а 17 декабря того же года принимает премию Правительства Российской Федерации 2014 года в области культуры. 24 января 2018 года Указом президента РФ Битову был вручен орден «Дружбы народов».

Сложив все эти составляющие, получаем типический случай, когда всякое pro постмодерниста нейтрализуется соответствующим contra. Так, вслед за Черновиком-1 возникает Черновик-2, за ним — Черновик-3, и так далее. Как видно, и в литературе, и в священных текстах (Бог и «его подобия»), и в жизни.

Кстати, о повторях и параллелизмах: Андрей Битов — единственный российский писатель, которому Госпремии вручались дважды: Государственная премия Российской Федерации за роман «Улетающий Монахов» (1992) и Государственная премия Российской Федерации за роман «Оглашенные» (1997).

Примечания

1. «...Вообще чувство собственного достоинства сейчас стало “непрофессиональным”. Черный ПИАР — квадрат, темная материя, поглощающая свет. Жив Максим Гуреев, слежу за ним и желаю хотя бы ему пробить эту тьму, а не потратить полвека как мне в скоростном заплыве по ртутной реке». Светлана Мазурова, Душа обязана лениться. Интервью с А. Битовым. Российская газета — Федеральный выпуск №6556 (284), 12 ноября 2014 г. URL <https://rg.ru/2014/12/12/bitov.html>

2. Диана Абаева-Майерс, «Мы гуляли с ним по небесам...» (Беседа с Исайей Берлином). Стр. 105. Из сборника «Иосиф Бродский: Труды и дни трутня». Составители Лев Лосев и Петр Вайль. М. из-во «Независимая газета». 1998 г.

3. Е. Попов, Битов. Единственный экземпляр. Ж-л «Дружба народов», №5, 2017. URL <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2017/5/bitov-edinstvennyj-ekzemplyar.html>

4. Интервью Ю. А. Карабчиевского Сергею Шаповалу. «Уральская новь», 1998, № 1

5. Петр Вайль: «Андрей Битов — в нужное время в нужном месте». [20] Радио «Свобода», 27 мая 2007 г. URL <https://www.svoboda.org/a/394408.html>

6. А. Битов, эссе «Пушкин и Политбюро». <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2315>

7. П. Вайль: «Андрей Битов — в нужное время в нужном месте». Радио «Свобода», 27 мая 2007 г. <https://www.svoboda.org/a/394408.html>

8. Г. Кацов, А. С. Пушкин в Америке. Ж-л «Метро». №35, 1–7 октября. Нью-Йорк: 2004 URL <http://gkatsov.com/Pushkin/2.htm>

9. Правила жизни Андрея Битова. Интервью. Журнал Esquire, издание на русском языке. URL <https://esquire.ru/rules/42-andrey-bitov/#part0>

10. Б. Гройс, Репетиция революции: еще раз о русском авангарде. Доклад, прочитанный на конгрессе «Бывший Запад» в Эйндховене в марте 2010 года. OpenSpace.ru, 11 ноября 2010 г. URL <http://os.colta.ru/art/projects/111/details/18601/page1/>

11. М.Берг, Антиподы: писатель дневной и ночной. Новое литературное обозрение. № 28. 1997.

12. М. Кормильцева, Творчество А. Битова в оценке российской и русской зарубежной критики. МГУ им. Ломоносова, М. 2010 г.

13. Е. Попов, Битов. Единственный экземпляр. Ж-л «Дружба народов», №5, 2017. URL <http://magazines.russ.ru/druzhba/2017/5/bitov-edinstvennyj-ekzemplyar.html>

14. «Писатель Андрей Битов набросился с кулаками на литератора Светлану Василенко». Комсомольская правда, 14 марта 2011 г. <https://www.kp.ru/daily/25650.5/815011/>

15. Письмо видных деятелей науки, культуры и политики в защиту НТВ. 27 марта 2001 г. URL <https://www.newsru.com/ardocs/28Mar2001/pismo5.html>

16. «Союз с писателями». VIPERSON. 08 октября 2009 г. URL <http://viperson.ru/articles/soyuz-s-pisatelyami>

17. Обращение инициативной группы по проведению Конгресса интеллигенции «Против войны, против самоизоляции России, против реставрации тоталитаризма». Новая газета. 13 марта 2014 г. URL <https://www.novayagazeta.ru/news/2014/03/13/97897-obraschenie-initsiativnoy-gruppy-po-provedeniyu-kongressa-intelligentsii-171-protiv-voyny-protiv-samoizolyatsii-rossii-protiv-restavratsii-totalitarizma-187-i-pismo-deyateley-kultury-v-podderzhku-pozitsii-vladimira-putina-po-ukraine-i-krymu>

* Битов время от времени вспоминает о том, что начал он путь в литературу благодаря абсурдистским миниатюрам Виктора Голявкина. Мне представляется важным сказать здесь несколько слов о забытом Голявкине. Битов неизменно говорит о нем с пиететом: «Его поступки переросли в маленькие рассказы, родился совершенно особый жанр коротких абсурдных рассказов. Это было событие, которое распространилось ещё до политизированного самиздата, в устных и письменных пересказах. Его учениками могут себя считать многие. И мне объявляли многие о его влиянии на своё творчество — и Олег Григорьев, и Георгий Барамлин, многие ленинградские авторы. Было мало тех, кто начинал свою свободу с шутки, но это оказалась нешуточная свобода. В Ленинграде были замечательные поэты — Уфлянд, Горбовский, а в прозе он был первым. Я только услышал его рассказы, так тут же бросил писать стихи и перешёл на прозу. Начинал я с откровенного подражания Голявкину. Виктор Голявкин — несомненно, мой учитель, хотя ученик его ушёл в совсем другую сторону...» (*Из интервью с А. Битовым, «Сколько стоит выдавить каплю раба?»*) <http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/persons/b/bitovAndrei.htm>

Сегодня мало кто помнит о светлой памяти Викторе Голявкине (1929–2001), да и при жизни ни денег, ни славы он не нажил. По-обэриутски краток, скорее — емок, с самобытным юмором, провокативностью юродивого и примитивистским сарказмом в духе Хармса и Олейникова, еще в конце 1950-х Голявкин создает ряд эксцентричных рассказов, очевидно, ничего не зная об ОБЭРИУ — в самиздате их поэтические и прозаические тексты появились позже. Лишь в 1960 году о существовании ОБЭРИУ напомнила Лидия Чуковская в своей известной книге «В лаборатории редактора».

Как в случае с ОБЭРИУ, детские рассказы Голявкина публикуются в журналах для маленьких — «Мурзилка» и «Костер». В 1959 году, в год его тридцатилетия, выходит первая книжка детских рассказов Голявкина «Тетрадки под дождем», а взрослые рассказы впервые появились в тамиздате — в журнале Александра Гинзбурга «Синтаксис» в 1960 году. На удивление, издательство «Детская литература» от Голявкина не отреклась и продолжала периодически выпускать его детские книги.

В 1981 году вся страна отмечала 75-летие Брежнева. В юбилейном 12-м выпуске журнала «Аврора», с портретом Леонида Ильича работы Д.Налбандяна на второй странице обложки и подписью: «75-летнему юбилею Л. И. Брежнева посвящается», выходит рассказ Голявкина «Юбилейная речь». Почему-то на 75-й странице журнала. С двусмысленным, как это было понято «наверху», содержанием, без почтения к юбиляру, между прочим, не только Генсеку, но и автору ряда книг, типа «Малая земля»: «Трудно представить себе, что этот чудесный писатель жив. Не верится, что он ходит по улицам вместе с нами. Кажется, будто он умер. Ведь он написал столько книг! Любой человек, написав столько книг, давно бы лежал в могиле. Но этот — поистине нечеловек! Он живёт и не думает умирать, ко всеобщему удивлению. Большинство считает, что он давно умер, — так велико восхищение этим талантом. Ведь Бальзак, Достоевский, Толстой давно на том свете, как и другие великие классики. Его место там, рядом с ними. Он заслужил эту честь!..»

По аналогии с первым залпом, публикацию этого рассказа в эпоху застоя называли «вторым залпом “Авроры”». Весь тираж журнала был изъят из продажи, его отозвали из библиотек, а главный редактор и ответственный секретарь были уволены. Только потом стало известно, что Голявкин написал этот рассказ лет за пятнадцать до публикации, но какое это уже имело значение.

Проза Андрея Битова началась с рассказов Виктора Голявкина. Мир его праху!

3. ТОМАС ВЕНЦЛОВА — ЧЕЛОВЕК ФРОНТИРА

Флейта Марсия медленно пламя льет,
тяжелеют легкие, сводит рот,
собирается боль в виске,
только все же веришь: не даст пропасть
и спасет от смерти странная власть,
затаившаяся в стихе.

***, пер. А. Герасимовой

Если бы я писал сценарий байопика о жизни Томаса Венцловы, то начал бы его со сцены в Западной Литве, в антураже начала Первой мировой войны. Оккупированная Литва, разбитый немецкими снарядами церковный орган, в оконный проем виден одинокий путник, бегом удаляющийся в сторону Курляндской губернии.

Голос за кадром, с узнаваемым прибалтийским акцентом: «Я мог рассчитывать на упрямство, наблюдавшееся в моих предках. Весьма показательная история произошла с моим прадедом. Он был захудалым шляхтичем, жил в западной Литве и служил органистом в церкви. Прожил прадед долгую жизнь и умер, говорят, довольно неожиданным образом. Началась Первая мировая война, и в западную Литву вошли войска кайзера. Этот органист решил, что он верный подданный Николая II и под немцами не останется. У него не было никакого транспорта, и была одна дорогая вещь — соболиная шуба, которую он набросил на себя и побежал по дороге в сторону Риги. Дело было летом. С соболиной шубой на плечах он пробежал километров тридцать, потом почувствовал себя плоховато, лег в канаву и скончался. Ему было 102 года». [1]

После чего на экране появляется название фильма, скажем, «Одержимость свободой». Не без пафоса, но этот элемент риторики присутствует во всем, что делает, пишет, говорит, что отстаивает и с чем борется Томас Венцлова — первый сегодня поэт Литвы, один из самых значимых поэтов нашего времени, переводчик, энциклопедист и эссеист, ученый-лингвист и университетский профессор, известный правозащитник и заслуженный эмиг-

рант. «Путник повсюду», — как написал бы по его поводу гуманист Эразм Роттердамский, понося на изящной латыни «филавию» (себялюбие) народов: «Я хочу быть гражданином мира, принадлежащим всем, или, скорее, путником повсюду».

Как ласточка слепая, так она,
крылатая, в тебе трепещет голо,
твой классицизм, торжественная школа, —
скажи мне, какова ему цена?

Стихи о памяти, пер. В. Гандельсмана

Пафос — сильная риторическая фигура, хотя героический пафос в русском языке, после всех экспериментов с советским новоязом и партийных лозунгов-призывов, предельно потерял в кредите доверия. Однако пафос романтический, трагический, сентиментальный, сатирический актуальны по-прежнему, и никто их не отменял. Это понятно, когда мы говорим о Венцловедиссиденте и правозащитнике, сооснователе Литовской Хельсинкской группы: «За терпимость, наведение мостов между народами и борьбу со стереотипами, действующий в Сейнах фонд искусства и культуры Pogranicze в 2001 году удостоил Томаса Венцлову звания “Человека пограничья”. Сама жизнь поэта и его творчество, разрушающие стереотипы, помогают уничтожить абсолютные границы между народами Восточной и Западной Европы...». [2]

В не меньшей степени романтический пафос имеет место, когда мы говорим о Венцлове — поэте и литературоведе. Предисловие к сборнику стихотворений Венцловы на польском языке Иосиф Бродский озаглавил «Поэзия, как форма сопротивления реальности». Отвечая на вопросы, Венцлова в письме ко мне отмечает: «Я пишу и традиционными формами, и верлибром, причем верлибр обычно бывает с определенными ограничениями (не сразу и не обязательно заметными). Литовский традиционный стих — тот же, что русский (ямбы, анапесты и т.д.). Однако я люблю сложные строфические формы (первая строка в строфе, скажем, рифмуется с девятой, вторая — с пятой и т.п.), которые нередко изобретаю сам. Употребляю также октавы, сестины, вилланели, гораццианские строфы».

Глубокая ночь. Век, созвездья ли прогибают
крышу. В том настоящем, где погибает
имя этого края топей и тьмы,
словно в убежище, мы ожидаем утра,
не различая друг друга, не разобрав как будто
мы, в конце концов, это или не мы.

Новая открытка из города К., пер. В. Гандельсмана

В наше время, когда англоязычная поэзия в подавляющем большинстве отказалась от рифмованного стиха; родная Венцлова литовская — забыла, «в реальности», о существовании рифмованного силлаботонического, а в русской поэзии царят разброд и шатание с перевесом в сторону прозы, написанной короткой строкой, Венцлова настойчиво продолжает писать конвенциональным стихом, а в верлибр вводит ограничения. Вполне в духе патетического высказывания Сергея Аверинцева: «...у Грильпарцера — четырехстопные хорей, а у Хандке — проза, и притом проза нарочито, подчеркнута аморфная. Поэтому у второго появляется то, чего не было у первого: полное отсутствие дисциплины, человеческой выдержки и осанки, нужной, как всегда считалось, именно перед лицом жуты. Что бы ни приключалось с героем Грильпарцера, но за одной хорейческой строкой непременно последует другая, и так будет до конца драмы; примерно так, как после нашей смерти будут до конца мировой драмы продолжаться сменяться времена года и возрасты поколений, каковое знание, утешая нас или не утешая, во всяком случае, ставит на место и учит мужеству...» [3]

А некто, поселившийся в мозгу,
меня лишивший голоса и речи,
советовал не мешкать на бегу
и вылететь прожектору навстречу.

Эпизод, пер. А. Герасимовой

Извечный вопрос: правила грамматики, основы музыкальной гармонии — это ограничители, или же знание этих правил, их изучение дает писателю, музыканту, художнику такой мощный инструментарий, с которым он получает иные степени свободы? Известная группа УЛИПО, основанная в 1960 году математиком

Франсуа Ле Лионне и писателем Раймоном Кено, отталкивалась от идеи, что ограничения (грамматические, лексические, стилевые) являются стимулом поэтического творчества. Как это соединить с тем, что основной принцип постмандельштамовской, нынешней поэзии — не фраза, а слово? Акцент, фокусировка на последнем позволяет уйти и от знаков препинания, и от традиционной в начале стихотворной строки прописной буквы, и, в результате, от строфики и принципа повествовательности.

Характерно, что в своей судьбе Томас Венцлова во всем выбирает свободу: не выводя себя за классические версификационные рамки, как поэт, поскольку мастер — это тот, кто знает свои границы; и в своей иммигрантской ипостаси; и в правозащитной деятельности, поскольку свобода кончается там, где начинается, как известно, свобода другого, а при тоталитарном государстве она заканчивается сразу и везде. Если рассматривать его творческий путь, биографию, как некий интертекст, в котором автор- homo creans сводит воедино цитаты, самоцитаты, пересечения и параллели событий, временные пласты и свои устремления — к единому знаменателю, в многоуровневый общий нарратив, то становится понятным: что бы он ни делал, он целенаправленно идет к совокупной заданной цели.

В нашем случае — это постижение свободы как решение некоей гражданской программы, сформированной Венцловой еще в раннем детстве; и это достижение свободы как творческая установка, определившаяся при знакомстве с мировой литературой, прежде всего русской, польской и английской, с началом поэтического пути в девятнадцать лет и, почти сразу, при переводах на литовский Маяковского, Ахматовой, Пастернака, Джойса, Рильке, Элиота, Паунда, Одена, Мандельштама, Херберта, Шимборской, Милоша, Бродского...

Тебе дан единственный случай,
второго от Бога не жди:
Явился —
так стой же и слушай,
как море рыдает в ночи...

Маяк Вите, пер. А. Герасимовой

Что касается одержимости свободой, то сценарий байопика просто не мог бы состояться без следующей сцены: «...в юности я был готов на многое, вплоть до безрассудства. Заходит как-то ко мне Владимир Сергеевич Муравьев, пасынок Григория Соломоновича Померанца. Он был очень яркой фигурой, очень талантливым и бескомпромиссным человеком. Нам было лет по двадцать. Говорит: “Надо выйти на Красную площадь, как некогда выходили декабристы на Сенатскую, и продержаться хотя бы полчаса, чтобы мир узнал — не все согласны с этим чертовым режимом. Оружие будет, человек пятьсот наберется. Конечно, нас через полчаса заберут, потащат на Лубянку, станут пытать, половина будет «колоться» — этого надо избежать. Поэтому перед выходом на площадь все принимают яд, который начинает действовать через полчаса”. Я ответил: “Конечно! Что за разговор! Где оружие? Где яд?”» [1]

Сценарий закончится строкой: «...И сразу получил все письма». А поскольку он пока не написан, то несколько опубликованных здесь спойлеров читателю, надеюсь, никак не помешают.

Они отвергли время, речь, поступок,
Незваного наследия избегли,
Неволю половицами прикрыли,
Пренебрегли последним актом действия,
И Дании теперь на свете нет.

Скажите Фортинбрасу, пер. Г. Ефремова

СПОЙЛЕР 1

«20 сентября 1937 года Антанас Венцлова писал своему брату Пиусу: “У нас есть кое-какие новости: одиннадцатого числа этого месяца родился сын. Я его уже зарегистрировал. Имена да-ли такие — Томас (в честь нашего отца) и Андриус”». [4]

Томас Венцлова родился в Клайпеде, в семье известного литовского писателя. Антанас Венцлова был преподавателем в гимназии и редактором выходившего в 1930–1931 годах левого журнала «Третий фронт». До войны он был назначен наркомом просвещения Советской Литвы, заседал в Народном Сей-

ме и немало сил приложил для советизации своей страны. Он был человеком левых убеждений и, наблюдая угрозу со стороны нацистской Германии, видел в сталинском СССР национальное спасение литовцев.

Годы нацистской оккупации Антанас провел в Москве, семья при этом перебралась из Клайпеды в деревню Ерузале под Вильнюсом. Трудно понять, как их не уничтожили немцы, не выдали литовцы-соседи? Как-то мать, Элиза Венцловене, была арестована по доносу служанки, работавшей раньше в их семье. Служанка сообщила, что Элиза еврейка, и та провела полтора месяца в тюрьме, чудом избежав расстрела. В нескольких источниках можно найти, что Элизу в годы войны преследовали как жену наркома, но в результате никто семью видного советского идеологического партработника, к счастью, так и не тронул. Томас, которому к началу войны исполнилось четыре года, пишет о том времени: «Первые яркие мои воспоминания — времена нацистской оккупации. Для меня они были травмой».

Отец вернулся в Литву в 1944 году, когда Томасу исполнилось семь лет. В 1946 году семья переезжает в Вильнюс. В дальнейшем отец возглавит Союз писателей Литвы, напишет в 1950 году текст к гимну Литовской ССР. Томасу была уготована судьба сына советского номенклатурного чиновника. В переписке со мной уроженка Вильнюса поэтесса Анна Гальберштадт отмечает: «Сын Антанаса Венцловы, которого мы изучали в советской школе (одного из представителей довоенной левой литовской интеллигенции, приветствовавшего вступление Литвы в состав СССР), живший в европейской вилле в центре Вильнюса, имел хороший шанс стать литовским Никитой Михалковым. Вместо этого он еще студентом выбрал тяжкий путь диссидента».

И судьбу поэта: есть семейная история о том, как в конце войны литовский поэт Генрикас Радаускас, чью поэтическую традицию Томас Венцлова в известном смысле продолжил, пришел в гости к Венцловым и покачал будущего поэта на качелях.

От папиной опеки и удовольствий, получаемых при распределении государственных благ, Томас удачно в жизни ушел, а в поэты пойти не отказался, хотя, вероятно, никто об этом никогда не спрашивает.

Вернулся ли впотьмах лесничий мертвый в дом
и, спичек не найдя, по комнатам блуждает.
В небытии есть то, что выше нас, что, льдом
и музыкой зовясь, прибывшего встречает.

***, пер. В. Гандельсмана

С отцом все было неоднозначно. Антанас Венцлова вернул в литовскую литературу русско-литовского поэта-символиста, эмигранта, умершего в Париже, Юргиса Балтрушайтиса; по его инициативе началось издание «Литуанистической библиотеки», при его участии были изданы альбом репродукций М. К. Чюрлениса, тома «Народного искусства», книга «Архитектура Вильнюса до начала XX века» и многое другое. «Антанас Венцлова, столь естественно чувствующий себя в мире культуры, стремился ввести в этот мир и сына. В 1950 году на Варшавском конгрессе мира китайские делегаты подарили отцу записную книжку с фотографиями, отражающими “светлое настоящее и будущее рабочих коммунистического Китая”. На первой странице Антанас Венцлова надписал посвящение сыну: “Всегда помни, что нет большего счастья, чем мир и дружба народов...”» [5]

Томас в ряде интервью говорил, что мнение отца о поэзии, и о поэзии сына в частности, было ему небезынтересно, хотя уже в возрасте лет двадцати пяти это перестало иметь значение, поскольку суждения Бродского, переводчика Андрея Сергеева (Бродский часто замечал, что самое значимое явление в послевоенной русской поэзии — это переводы Сергеевым стихотворений Роберта Фроста), Геннадия Айги и нескольких других сверстников имели несравнимо большую ценность, чем взгляды отца на поэтический предмет.

Антанас Венцлова умер 28 июня 1971 года. Томас не то, чтобы лишился покровителя (в чем он, по сути, не нуждался), но недруги отца, те, кто ему завидовал и, — что обычная практика в таких высокотворческих организациях, как СП — переключились на сына. Здесь их усилия объединились с интересами спецслужб, которых все больше не устраивал Томас, вроде бы перебравшийся, с одной стороны, в Москву, а с другой — налаживавший все более тесные связи с диссидентами. Заявку Томаса на членство в литовском Союзе писателей отклоняют, он все больше чувству-

ет себя в изоляции. По его же словам, если бы не один-два приятеля, да не периодическое общение с Бродским, Сергеевым и еще несколькими российскими друзьями, ему не с кем было бы разговаривать вообще.

1 декабря 1976 года была основана Литовская Хельсинкская группа. В 1977 году Венцлову выпускают из Советского Союза по приглашению университета Беркли, таким образом избавляясь от его присутствия на территории СССР. Его раскованное поведение в Америке, откровенные высказывания в университетах и правозащитных организациях США предсказуемо не устраивают советскую власть, и указом Президиума Верховного Совета СССР от 14 июня 1977 года Томас Венцлова был лишен советского гражданства.

Страна неродная, данная как временное тело.
До льдистого моря — топкая почва непобедивших,
Где над незримым городом сияют кресты самолетов.

Шереметьево. 1977, пер. В. Куллэ

Отвлечемся от одной конкретной судьбы и остановимся на «окончательном решении эмигрантского вопроса». Государство готово избавиться от граждан, персонально или массово, по нескольким известным причинам — политическим, расовым, национальным, идеологическим либо финансовым. Но каков основной побудительный мотив тех, кто отправляется в эмиграцию? По своей ли воле, когда эмигрант определяет себя в роли путешественника, покинувшего дом, но со своим Иолком в конце пути, то есть отправляется за золотым руном, как Ясон с командой аргонавтов. Или же в силу враждебных и непреклонных обстоятельств — уже в роли изгнанника, у которого нет ни скорого возвращения, ни прежней Итаки: так странствовал Одиссей, пытаясь годами вернуться домой после Троянской войны.

Мы уже не верим, что он вернулся,
Что Итаки ради забыл пределы,
Где снега с вершин изрезали Понта
Воющий берег

Axenos Pontos, пер. А. Герасимовой

Как иммигрант с более, чем тридцатилетним стажем, могу сказать, что в качестве основной причины для эмиграции подавляющее большинство эмигрантов назовут «поиск свободы». Не всегда это ясно для себя артикулируя и обходясь эвфемизмами, но, по сути, речь идет именно о свободе. Как писал Бродский, из тирании можно эмигрировать только в демократию, и стремление попасть в свободный мир имеет одно объяснение: «там» нет, не должно быть, всего того давящего и указующего, что есть «у нас» в виде, допустим, цензуры, ограничений прав и разных уровней дефицита. То есть представляется, что свободный мир — это вывернутые наизнанку родные пенаты, где все и все иначе, но при этом граждане не ходят вниз головами. И уже в нашем случае не важно, это свобода выбора при, простите, выборе в универсаме сортов колбасы, или свобода слова, печати, собраний или перемещений.

При этом «ясоны» не сразу приходят к малоприятному выводу, что свобода не является панацеей от внешних и экзистенциальных проблем, а «одиссеи» понимают, что свобода не может быть гарантией «светлого будущего». В эссе «Что такое свобода?» Ханна Арендт приводит цитату из Эпиктета, которая устроила бы в современном мире любую из эмигрантских волн: «Свободен тот, кто живет так, как хочет», — что, по мнению Арендт, является отсылкой к аристотелевскому пониманию свободы (скорее, произвола), как «возможности делать всякому что угодно».

Однако, переехав из одной империи в другую, иммигрант начинает осознавать, что семейных конфликтов это не разрешает и от пресса государства и уз общественной морали, специфических в каждом социуме, никак не уйти: «В условиях человеческого существования, определенных тем фактом, что на Земле живет не человек, а люди, свобода и суверенитет настолько далеки от тождества, что даже не могут существовать одновременно. Там, где люди желают быть суверенными, как индивиды или организованные группы, они должны подчиниться гнету воли, будь то индивидуальная воля, с помощью которой я принуждаю самого себя, или “общая воля” организованной группы. Если люди желают быть свободными, то именно от суверенитета им и надо отказаться». [6]

И сердце начинало вдруг неметь,
пока с ключом я шел по коридору,
в отечестве, где, между прочим, смерть
бывала и случайной в эту пору.

Nel mezzo del cammin di nostra vita, пер. В. Гандельсмана

Едут не столько «туда», где говорят на другом языке, все непонятно, чуждо и настоящее познается с трудом, а валят «оттуда», где юдоль земная и перспективы удручают. После чего каждый в иммиграции находит свое счастье и свои хлопоты, свои желанные свободы и гарантированные другой конституцией вериги. А те, кто приспособиться к правилам свободного общения так и не могут, в нынешних условиях имеют возможность *ad personam* вернуться в родные четыре угла, перекраивая на свой лад хрестоматийное «нет счастья на земле, но нет его и выше».

Из тоталитарной коллективной жестокости, государственной коррупции и неуважения к личности эмигрант попадает в леволиберальную, доведенную до крайности диктатуру меньшинств с догматами политической корректности — и понимает, что поменял одну идеологию на другую, так до свободы и не доехав. Опыт творческого анахорета, плюнувшего на социум и эмигрировавшего в искусство, здесь не имеет смысла рассматривать вообще, хотя известный тезис Ницше «искусство нам дано, чтобы не умереть от истины», вполне эту позицию описывает, ее же исчерпывая.

Пусть неймется устам, пусть гортань после пенья звонка, —
речь молчаньем зачеркнута, как изваяния — тьмою.

И бессмысленна правда уже, и развязка близка:
ионический лад переняв, приближается море.

Продолжение Федра. Перевод А. Герасимовой

В послесловии к «Лолите» Набоков рассказывает, как пришел к нему замысел романа. Дело было в конце 1930-х годов. Страдая от межреберной невралгии, автор будущего шедевра рассеянно читал газету и наткнулся на статью об эксперименте в парижском зоопарке: в течение нескольких недель обезьяну учили рисовать — и первое, что она, свободная художница, набросала углем, была решетка ее клетки.

У этого общего на всех, практически неизбывного сценария с банальным сюжетом есть любопытный фабульный поворот, который может изменить ландшафт картины целиком. Ведь речь пока шла о поиске свободы, то есть чего-то такого внешнего, к чему персона имеет отношение, как субъект к объекту. И мы не учитывали, что эмиграция — это такой же горный эволюционный замысел, как фатум, и тот, кто до этого великого замысла дорос, не то, чтобы приобретает свободу, а расширяет ее возможности, поскольку уже и всегда был свободным и независимым. Ему не предстоит разочаровываться на новом месте, поскольку и на старом он духовно и ментально был вне террариума. А если он писатель, то его писательские обязанности вообще могут быть никак не связаны с топографией проживания.

Предполагаю, что высокий дар свободы, как и поэтический, спортивный, вокальный, научный — дар врожденный. А уже в силу обстоятельств, собственного чутья, умения бескомпромиссно выстраивать биографию, этот дар можно либо загубить, либо развить до уровня мастера.

Я ли, ты ли, мы ли вместе? Тщетно радиолобитель
крутит ручки — нет эфира, звон будильника угас,
но за тыщу побережий пробудился истребитель,
следопыт путей воздушных, что проводит в землю нас.

Camera obscura, пер. А. Герасимовой

СПОЙЛЕР 2.

Филолог Валентина Брио с кафедры русской и славянской филологии Еврейского университета в Иерусалиме, отмечает: «Чеслав Милош не раз говорил, что представление об изгнании как о величии и судьбе сложилось у него довольно рано и было вынесено из усвоения уроков польской романтической литературы». [7] Здесь польскую литературу, очевидно, даже не стоит выносить за скобки: все сказанное приложимо и к оставшейся паре в этой исторически значимой троице — и к Иосифу Бродскому, и к Томасу Венцлове*.

Бродский, Милош, Венцлова — каждый в своей литературе, хоть и в неравной степени в мировой, безусловно эпонимы. И национальные достояния не только потому, что двое из

них — Нобелевские лауреаты, а третий представляет сегодня в одном лице национальную поэзию европейской страны. Их достижения еще и в том, что каждый стал примером того, как человек способен ощущать себя свободным гражданином и писателем в странах, на государственном уровне преследовавших любое инакомыслие.

Польский журналист, бывший диссидент Адам Михник особо подчеркивает общность Венцловы, Бродского и Милоша, обусловленную не только тем, что все трое — друзья и великие поэты, но и тем, что «они независимы и критичны не только по отношению к миру диктатур, но и по отношению к культурным стереотипам собственных народов. И собственной творческой среды. Тем самым они “диссиденты” другого, более высокого уровня. Неслучайно Бродского ненавидели не только правящие коммунисты, но и великорусские антикоммунистические шовинисты. Неслучайно Милош, оплеываемый долгие годы коммунистической пропагандой, был и остается объектом грубых нападок со стороны “ортодоксальных патриотов”. Так же и Венцлова получил немало шпилек от литовских националистов». [2]

Удивительное в современной истории братство представителей трех литератур, во многом, но не во всем, единомышленников, космополитов и ярких свидетелей своего времени. Каждый из них обогатил свою национальную поэзию: Милош — русской, английской и литовской, Бродский — английской и польской, Венцлова — русской, польской и английской. Причем, в случае последнего, надо себе представлять отношение литовцев ко всему, что касается русской имперскости. Только один пример: в годы шельмования Пастернака, после публикации «Доктора Живаго» на Западе и объявления о присуждении Нобелевской премии, литовские писатели, «не читая», выступили против Пастернака — не только по зову компартии, но в немалой степени и потому, что он пишет по-русски, то есть — русский писатель.

БМВ (так складывается по первым буквам) заботились друг о друге, как члены одной семьи (Милош был не только старше Бродского и Венцловы на добрых лет тридцать, но и раньше эмигрировал на Запад — в 1951 году из Польши, воспользовавшись командировкой в Париж), и трепетно относились друг к дру-

гу, как близкие родственники. Кстати, на вопрос, кого он считает крупными поэтами, Венцлова ответил: «Из тех, которые недавно скончались, номер первый — Чеслав Милош, номер второй — Иосиф Бродский (он сам бы с этим согласился)». [1]

Традиционно к представителям Восточной Европы на Западе относятся с предубеждением. Милош, Бродский, Венцлова добились среди западных интеллектуалов и леволиберального истеблишмента высочайшего признания. Многолетний диалог между ними был диалогом культур, взглядов на примере жизненных практик каждого, размышлений на темы морального выбора творческой личности в тоталитарных государствах и опыта внутренней и внешней эмиграции. Одна из книг Томаса Венцловы так и называется — «Пограничье».

Помедли, улыбнись и — в дом. Такой разлив
в округе темноты — как раз ослепнуть впору.
Но слог берет разгон и, ночь благословив
длиннейшую в году, пожалуй, даст ей фору.
Помедли, улыбнись. Равнина, нас разъяв,
озерами легла замерзшими и вьюгой.
Ни зги. Почти во сне ты слышишь, как состав
меж Двинском голосит, затерянный, и Лугой.
На кухне каплющий полуиссяк родник.
И стулья, два иль три, как редколесье в доме.
Есть телефонный диск и адрес. — Я постиг
смысл дома. Полуспишь. Я тоже в полудреме.
И только к рычагу с пластмассовой скобой
все, кажется, тянись, от гибельного риска
в верхке: ведь если я остался там с тобой, —
то голос свой найду за гранью цифр и диска.

****, пер. В. Гандельсмана*

СПОЙЛЕР 3.

«...литовский язык для меня первый, самый важный. У меня два паспорта — литовский и американский, но считаю себя больше литовцем хотя бы потому, что голосую в Литве... Публицистику могу писать на четырех языках, вместе с английским, а стихи — только на литовском». [8]

Писать здесь о Томасе Венцлове как о поэте задача невероятно сложная, если не сказать невыполнимая. Прежде всего по простой причине незнания литовского языка, то есть все, что может прочесть русскоязычный читатель, — это Венцлова в переводах. Поверхностный взгляд на поэтические сборники, опубликованные на литовском, убеждает в том, что стихи написаны в рифму, по крайней мере, до середины — конца 1990-х, а читательское чутье подсказывает, что оригинальные тексты выстроены в силлаботонических основных пяти размерах. Первый официальный сборник «*Kalbos ženklas*», в переводе «Знак речи» (1972), уже в названии заявляет о том, что речь идет о семиотической проблеме языка, о конструировании стиха, и это подтверждают названия текстов в сборнике, вроде «Попытка описать комнату». Автор, как структурный аналитик (не забудем, что Венцлова — ученик Юрия Лотмана), дает себе и тематические задания, публикуя «Стихи о памяти», «Стихи об архитектуре», «Стихи о конце».

Используя лингвистическую терминологию, можно сказать, что уже в этих ранних и в поздних текстах проявляется прескриптивизм (в меньшей степени, чем дескриптивизм, то есть согласие с языком и подчинение ему) — описание языка с определенным по отношению к нему диктатом, со стремлением демиургически направлять его в нужное русло, ломать на куски, необходимые для длины строки/строфы и их каркасов.

И все же: как и всякое знание, знание литовского языка умножает скорбь, а незнание литовского делит на ноль впечатление от оригинальных текстов Венцловы и его поэтики. Хотя есть выход — размышлениями о Венцлове-поэте согласились поделиться его переводчики. Я связался с тремя поэтами — Владимиром Гандельсманом (он переводил по подстрочникам), с проживающей в Литве Анной Герасимовой и уроженкой Литвы Анной Гальберштадт, эмигрировавшей в США почти сорок лет назад, и попросил высказаться по поводу. Привожу отрывки из их писем ниже.

Анна Гальберштадт: «Уникальность поэзии Томаса в конденсированности чувства и мысли в его стихах, рифмованных и написанных в манере, близкой поэтам Серебряного века важным компонентом его видения является морально-этический. Это по-

эт, для которого совесть и ответственность — не пустые слова. Он многократно повторял в своих эссе, что если выбор стоит между нацией и правдой, то он выбирает правду. Его пейзаж — это серое и холодное побережье Балтийского моря, а поэт — изгнанник или одинокий скиталец, который принимает единственную приемлемую для него роль человека, родившегося в маленькой стране на перепутье кровавых событий XX века, обильно политой кровью жертв Холокоста и сталинского террора, который не идет на компромисс с самим собой.

Tik tiek ir rinkomės. Ir vis dėlto mokėjom
tarytum dovaną priimti karčią tiesą.
Negarbinom mirties. Virš bėgių ir betono
stebėjom angelus. Mylėjom. Žiebėm lempą
bibliotekoje. Vardu vadinom blogį
ir gėrį, jusdami, kaip juos keblu atskirti.
Tat nešamės tamson. Ir to galbūt gana.

*Venclova, Tomas. Reginysiš alėjos:
Eilėraščiai. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
P. K.*

Лишь это мы и выбирали. Но умели
Как дар принять ее — простую горечь правды.
Не восхваляли смерть. Над рельсами и грудой
бетона ангелы летали. Мы любили.
В библиотеке зажигали лампу. Зло
С добром, — столь схожих с виду, — различали.
И там, пожалуй, будет этого довольно.

Из книги «Искатель камней», пер. В. Гандельсмана

В литовском оригинале очень четкий ритм и музыкальность — это перестук колес поезда, несущегося в темноту, или же это стремительный бег человека с факелом, освещающим окружающий его мрак. Томас Венцлова далек от литовских поэтов-почвенников, воспевающих красоту литовской природы, он не использует литовский фольклор в своей поэзии, он как бы вывел литовскую поэзию на мировой уровень, поскольку не озабочен сохранением чистоты литовского языка и далек от идеологии на-

ционализма... Он сравнивает себя с Орфеем, который не смеет обернуться, но все же оборачивается (тут в качестве Эвридики выступает, скорее всего, любимая им Литва)».

Владимир Гандельман: «У Томаса все строго, продуманно и сдержанно, никакой размытости, никаких грязных потоков сознания, ни соблазнительных жертв в пользу автоматического письма, ни ложного глубокомыслия, есть четкий замысел и жесткая конструкция, исключаящие расхлябанность и неопрятность, а эмоция технично и даже изысканно упакована в форму и не подвержена надрыву, а потому спрятана от тех, кто жаждет сантиментов. Томас — поэт городской, что не так уж было свойственно литовской поэзии, когда он начинал. Не из-за этого ли его относили в пору учебы чуть ли не к авангардистам? Нет, он верен классической традиции, которая оберегает от сиюминутной моды авангардных истерик. Приверженность ей возникла благодаря знанию мировой поэзии и переводов из нее. Томас переводил Сен-Жон Перса, Дилана Томаса, Одена, Фроста, Элиота и многих других. Ну и, конечно, помогло знание русской поэзии. Хорошо, что он не остановился на Маяковском (с которого, по-моему, начал переводы с русского), и пришел к Пастернаку и акмеистам. Потом появился Бродский. Тут все ясно. Могу привести, так сказать, “традиционный” пример — стихотворение 1961 года, которое я перевел:

За стен квадраты, за квадрат
дверей, и за квадрат
окна, и дважды два подряд
за лампу в сорок ватт,
за страны, где нас нет, за взгляд
на карту, за разлад
под крышей дома, где темнят,
за ясный воздух над,
за паровозов белый чад,
за ключ и каземат,
за нас и дважды, и стократ,
и дважды два стократ,

за то, что знают провода,
за жизнь под толщей льда,
за то, что два плюс два — не два,
и дважды два — не два.

Откуда это? А вот откуда. Вяземский: “Я пью за здоровье немногих, немногих, но верных друзей...”, Мандельштам: “Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...”, Ахматова: “Я пью за разоренный дом...”, Блок: “За верность старинному чину! / За то, чтобы жить не спеша!”, Георгий Иванов: “За бессмыслицу! За неудачи! / За потерю всего дорогого!”. Переводить Венцлову сложно, но это хорошая сложность, которую я люблю. Сложность — техническая. Формально его стихи весьма изощренные — это касается и ритма, и рифмы. Русский аналог — прежде всего Бродский».

Анна Герасимова: «Венцлова для меня уникален и ценен не просто как поэт, а как “человек Возрождения”, энциклопедически образованный, широко и независимо мыслящий, с ясным, открытым, непредвзятым историческим взглядом и разумом... Стихи — только часть Венцловы, но и они несут в себе эти прекрасные черты: восприимчивость, отзывчивость, умение удивляться и радоваться... Литовская поэзия — вещь исторически молодая, со странной и в чем-то уникальной судьбой: за один век она умудрилась пройти путь от самых что ни на есть фольклорных корней до американизированного свободного стиха, по дороге преодолев всевозможные европейские влияния и веяния и отбившись от цепких объятий соцреализма. Мне не очень близки народническо-почвеннические тенденции, но еще менее интересен современный квазипоэтический creative writing, я люблю модернизм, четкую форму, традиционный стих, иначе мне буквально “не за что подержаться”. В этом смысле поэзия Томаса Венцловы — благодарнейшее поле, не зря его так любят наши переводчики; думаю, из всех ныне живущих поэтов не только Литвы, но и всех “бывших республик” он самый переводимый и переведенный...»

Ответы трех поэтов-переводчиков, за что я им признателен, освободили меня от непосильной задачи судить о поэзии Томаса Венцловы — при полном незнании мною литовского языка. Я написал моим друзьям-поэтам, надеясь, что их точные замечания и взвешенные мнения окажут неоценимую помощь в написании байопика.

...И сразу получил все письма.

* Бродский в своих посвящениях Томасу Венцлове («Литовский дивертисмент», «Литовский ноктюрн», «Открытка из города К.») оставляет фамилию последнего в именительном падеже, то есть всегда «Томасу Венцлова».

Примечания

1. Е. Гаревская, Томас Венцлова. Поэзия напоминает щит Ахилла. Газета «Культура», № 29, 27 июля — 2 августа, 2006 г. [с уточнениями]

2. Митайте Доната, Томас Венцлова. Часть 12. Борьба со стереотипами. Изд-во «Балтрус», 2005 г.

3. С. Аверинцев. Ритм как теодицея // Новый мир, 2001, № 2.

4. Митайте Доната, Томас Венцлова. Часть 1. Детство. Изд-во «Балтрус», 2005 г.

5. Митайте Доната, Томас Венцлова. Часть 7. Отец и сын. Изд-во «Балтрус», 2005 г.

6. Арендт Х. Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли. Пер. с англ. и нем. Д. Аронсона. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014 г.

7. В. Брио. «Триумвират поэтов»: Милош, Бродский, Венцлова». *Studia Rossica Poznaniensia*, 2006, 33, 5–16.

8. Н. Шкуренок, Томас Венцлова: «Не хочу быть идиотом». *New Times*, 2016, № 22 (412), 27 июня.

URL <https://newtimes.ru/articles/detail/113559/>

4. ПОРТРЕТ НЕОПОЗНАННЫХ ПРИШЕЛЬЦЕВ НА ФОНЕ МОЛЧАЛИВОГО УШЕЛЬЦА

О Викторе Сосноре

Ветр рождается и сдувает с краев земли Гео архитектуру.
Я видел у моря свыше миллиона молящихся с головами.
Вдруг дунуло и сняло им головы и куда-то дело.
А они ушли, воздев руки. Отчего?

В. Соснора. Дом дней

Ох, тошно мне на чужой стороне! Чужая сторона —
Земля.

В. Соснора. Дом дней

По одной из теорий происхождения человека, родственной теории происхождения жизни — панспермизму, инопланетяне пришли на Землю и здесь поселились. Таким образом, у сторонников эволюции по Дарвину или Ламарку отпадает необходимость в поиске того самого недостающего звена между обезьяной и человеком.

Мы потомки пришельцев. Мы удачно на нашей голубой планете мимикрировали, но в каждом поколении всегда найдется тот особый *genius loci*, и он не один, кто несет в себе генетическую память о предках с родной Альфа-Центавры или двойной звезды Мицар и Алькор в созвездии Большой Медведицы. И кто только внешне похож на людей, но по параметрам своего внутреннего мира чужой среди прочих сородичей. Такой пришелец запросто напишет: «Я смотрю с интересом: / кесарь я или слесарь?», — и все окружающие земляне должны небеса благодарить за то, что фраза столь внятно артикулирована и легко принимается читательским разумом.

...Я вижу ложку, она новенькая, как линкор, круглая, длинная и стальная, как птица. На ложке к нам едут м. и ж., жено-мужи... Мы знакомимся, они люди, мне далеки. Что ж делать?.. Говорить придется о рельсах, о морском свете,

о рыбах с лимфой для питания, об семитизме (анти). Но ложка приковывает мой взгляд. Если б я знал, что я рожусь, то я родился б в ложке, едущей по морю и живущей попростому, с хвостом... [1]

По одному из вариантов все той же теории инопланетяне прибыли на Землю, встретили здесь первобытных полуобезьян-полулюдей, сконструировали из этого уroda современного человека, дали ему знания и представления о Вселенной, после чего ушли восвояси, на ту же двойную Мицар и Алькор. Таким образом, ушельцы создали человечество, оставив нас сиротами, и только немногие среди наших современников знают, помнят об этом и способны в своем солипсизме хранить поэтизированные инопланетные сны и тайны. Им, потомкам ушельцев, запросто написать в силлаботонике: «...И если это люди вокруг, / Я отрекаюсь: я — не человек», — после чего никак не тяготиться тем, что связь с внешним миром для них — все реже и тише.

Я здесь чужой, и люди мой не чтут
высокий слог, уныл у нас Солярис,
и лгут, и бьют лежачего... На что
я, говорящий ясными словами? [2]

Есть еще одна трактовка все того же взгляда на историю человечества, по которой инопланетяне периодически, вроде «челноков», посещают Землю и находятся — здесь и сейчас — среди нас. Эти командированные влезают во все сферы планетной жизни, включая политику и управляя землетрясениями, но мы не в состоянии их обнаружить, поскольку они наши точные копии, наши клоны. В случае провала они запросто могут съесть пуд френч-фрайза в «Макдоналдсе», лишь бы доказать, что никакие они не жители все той же Мицар и Алькор. Я предлагаю называть их, по типу при-шельцев и у-шельцев, сейшельцами, раз они в любой момент времени, сейчас, могут оказаться нашими соседями, а то и коллегами по работе. Хотя в этом случае, терминологической чистоты ради, придется пояснять, что речь не идет о труженниках Сейшельских островов. Сейшелец, как и при-шелец, так и у-шелец — не «ч-к».

«...Море — оно, и яйцо — оно, оба рождение. Третье — солнце. А то, что водит от луны до луны, это лиризм. Я видел ноги святых, лежащие на телеге, но я ж не плачу, как ч-к; рисую. Среди железобетонных игл современности я — один, жесток, животное, и раз в день, суров, рисую. Господи, — говорю я, — неужели я видел напрасно? Неужели опять скажут — он основатель новой школы форм? Это я, кровавый?..» [1]

ПРИШЕЛЕЦ

Виктор Соснора родился на третьей по счету планете от Солнца, в 1936 году. Это все одно поколение — Александр Кушнер (1936), Леонид Аронзон (1939), Иосиф Бродский (1940). Разница между поэтами и поэтом Соснорой, уже на этапе рождения, была в двух знаковых вещах. В фильме Владимира Непевого «Пришелец» (2011), посвященного Сосноре, дикторский текст сообщает зрителю о том, что герой фильма был вскормлен молоком львицы, то есть, надо понимать, рожден быть свободным; кроме того, появился на свет с двумя головами.

О том же Соснора повествует и в главе «Рождение» его прозаической книги «Дом дней», а читателю уже остается только верить этому или нет. Поэт рассказывает о своем необычном явлении земному миру — скрупулезно («Ну, это нарыв, мозговой нарыв, в медицине “вторая голова” называется...»), с мелкими подробностями, как свидетель, уже неоднократно выступавший на процессе по делу о собственном рождении: «Я родился с двумя головами. Одну я ношу, а вторая была — вздувшаяся, кое-где обозначены глаза и рот, безногая, уши нарисованные, бескостная, из хрящей, но в ней много мозга, было. Ампутировали. Втайне, инквизиция могла б направить мое тельце в колбу или в кунсткамеру. Вторая росла из темени моей, оставшейся в живых, и шейка была, с лепестками. Я был обезглавлен, помню, как резали, без наркоза, а я рукой грозил хирургу, он дурак. Если нужно, я расскажу трибуналу, а писать об этом не буду. Та была полна крови и вен. Остался от нее рубец, на темени. Так и рос я, человек к братьям нашим меньшим — к людям. А ум обдумаем после, лежа средь звездной пыли, с бокалом».

Как говорит пословица, «снявши голову, по волосам не плачут». Сегодня можно лишь гадать, ту ли голову Сосноре оставили хирурги — самую ли рассудительную из пары, ч-ловечную, одухотворенную и одаренную? И что было бы, случись наоборот? Вполне вероятно, та, с нарисованными ушами, подошла бы «слесарю», и тогда русская литература недосчиталась бы одного из самых невероятных поэтов и «кесаря» русского постмодернизма. При том, что слесарь бы вышел супер, в чем можно не сомневаться. Как и все у Сосноры: высшего, шестого слесарного разряда.

Хотя оставленная после операции голова нахлебалась «помоев» да наелась всего земного и земляного досыта. Так судьба ее накормила, что оставалось только позавидовать той, после родов отсеченной. Если описать в жанре романа лишь первые десять ужасающих лет жизни Виктора Сосноры (по-крайней мере как автор о них рассказывает), то вышла бы гремучая смесь из современных российских бестселлеров, вроде «Венериного волоса», «Дня опричника», «Взятия Измаила», «Автотонов», «Висельника» и «Возвращения в Египет». Добавить по вкусу немного «Осени в Декадансе», «Трепанации черепа» с «Голубым салом» — и загустевшее, по-книжному червивое варево порадовало бы гурмана, в самый раз перед заворотом у него кишок.

Я рос среди пуль, как гений-музыкант,
В кружочках нот, и что ж держа на сердце? —
один расстрел, одну в законе казнь,
наркот и две клинические смерти. [3]

До семи лет, по его собственным словам, Соснора ровным счетом ничего не помнит: «...Потому что до семи лет, когда меня на Кубань... я очнулся верхом на свинье, в степи. Ну, скакали там с мальчишками. И вот с этого момента я помню абсолютно все, а до этого, до семи лет, полный нуль, темнота. Видимо, блокада вышибла. Если я пишу об этом в “Доме дней”, то с рассказов матери и бабушки. Я пишу там, что помню, как родился — это мне мать рассказывала, что я заговорил чуть ли не сразу, как родился, буквально через неделю. А через две недели уже операция была...» [4]

Зато *vita memoriae* позже восторжествовала, на десятилетия оттолкнувшись от семилетнего отпрыска, не помнившего о том (странно, если бы помнил), что родился в год назначения Ежова на должность Наркома внутренних дел; что отца арестовали костоломы из НКВД, но затем отпустили. Совсем не осталось воспоминаний и о блокадной зиме 1941–1942 годов, и о том, как его, маленького Витю с хронической амнезией, вывезли из блокадного Ленинграда по Дороге жизни на Большую землю и уже там отправили к родственникам на Кубань.

Как пишет во вступительной статье к сборнику Сосноры «Всадники» академик Дмитрий Лихачев: «...Он очутился на Кубани и был со спасшей его бабкой захвачен немцами. В семилетнем возрасте он трижды побывал в гестапо, а затем жил в партизанском отряде, которым командовал его дядя. Этот отряд и его командир были расстреляны фашистами на глазах у мальчика. Он спасся только потому, что за четверть часа до расстрела сам был ранен в голову осколком мины. Он видел расстрел отряда сквозь застилавшую ему лицо кровь...» [5]

...А потом отец меня забрал. Он был уже в Войске Польском, и спецсамолетом из Махачкалы или из Ленинграда, я точно не помню, переправил меня к себе в Польшу. Отец командовал корпусом, и он меня хотел откормить, а получилось... он же был совершенно бешеный человек, и он поставил меня снайпером. Сначала дал мне дамский револьвер, чтобы я учился стрелять, и я начал с ходу, с первого же раза, бить в десятку. Врожденный снайпер. Он создал свой штаб, хвастаться. И я пулял. Мне достали легкую английскую винтовку, и я стал снайпером, и войну прошел не при штабе, а в окопах, с солдатами. [4]

Любопытно: при столь цепкой памяти, видимо, взявшей реванш после семи первых лет чего-то такого, сродни анабиозу, помнит ли Соснора лица своих жертв? Со знанием дела, с гордостью и нескрываемой бравадой, взрослый Соснора любит рассказывать, что стрелял метко, а снайперского терпения у него было

не меньше, чем у львицы, подстерегающей жертву в засаде. И в том самом светлом возрасте от семи до десяти лет, укладывал он немцев намертво, с удовольствием, мол, когда они во время отдыха, сняв тяжелые и неудобные каски, высовывали головы из окопов.

Вероятно, детская психика способна без видимого для себя ущерба, ночных кошмаров и дневных фобий это выдержать (расстрел партизанского отряда; ежедневно и планомерно — отстрел немцев, если верить свидетельствам самого поэта). Ведь мир для хладнокровного, отчаянного семи-восьмилетки — это игра, опасная, но тем и забавная; это смерть повсюду, поскольку игра называется «война» и рядом погибают взрослые дяди и тети. Это из них вытекает липкая кровь, как из крупных кукол с рваными дырочками, а если погибший взрослый оказывается из твоего отряда, то тебе, «сыну полка», светит дополнительная порция порционной каши:

...в жизни ж я застрелил не многих, да и тех от скук,
говорят, что сейчас 600000000 граждан-стран,
вычеркиваем из пулемета нули и оставляю б.
Время — всего лишь тиктаканье, так на так,
и ничего у этого «время» нет, кроме вымысла — вымя слов. [6]

Все, что миновало, якобы, психику мальчика возрастом до десяти лет, годы спустя высказал, выкричал, выхрипел до немоты его взрослый двойник, пролив на белые листы бумаги чернила, настоянные на едком сарказме. Они не высыхали, а с возрастом все больше приобретали фактуру то ли желудочного ядовитого сока, то ли побочного продукта, покидающего организм, когда его тошнит, рвет и выворачивает наизнанку.

Если это перевести в параметры лингвистической науки, то инверсий такой силы — по всему семиотическому спектру; такого смешения частей речи, близкого к безумию пишущего (перехлестывая, к примеру, «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама), когда исчезают не только связи между наречием и глаголом, но и сами глаголы, существительные и прилагательные; такой

предсмертной, на протяжении ряда лет, морфо-фонетико-физической судороги (больней цветаевского, на разрыв: «Я не верю стихам, которые льются. Рвутся — да!») и муки — русская поэзия не знала.

И март их рта́м наполнит новым бы́ль
о человеке, друге, полководце.
Во всей Москве — ни козы, ни закат,
ни то, ни се, и ус, как уд, ежовый.
На родине рояли не звенят,
и горя много, больше, чем в Европе.
И что уж этот ужас и усы,
все — впереди, и по досье — наука,
на Красной башне в полночь бьют часы,
Иосиф Виссарионович, — ну, как Вам?
Теперь, куда ни плюнь, — и волк, и сед,
жор рож вокруг, живем ужасней казни.
Я Вас любил. Я был солдат в семь лет
в той русской и пятиконечной каске. [7]

ПРИШЕЛЕЦ-2

По окончании войны отца назначают комендантом разнесенной снарядами и разбомбленной в пух и прах Варшавы. В дальнейшем Соснору-старшего переводят по службе из города в город, он с сыном кочует по военным гарнизонам. Школу Виктор заканчивает во Львове. В 1954 году возвращается к матери, в Ленинград. Работает грузчиком на Невском машиностроительном заводе. С 1955 по 1958 год служит в армии (артиллерийские части), а демобилизовавшись, возвращается на завод, где трудится слесарем-электромонтажником. С 1962 года заочно учится на философском факультете Ленинградского университета, через три года уйдя с последнего курса.

«Учился заочно и зарабатывал себе на хлеб. Работал до 63 года, даже после того, как был принят в Союз писателей». [8] Первое стихотворение было опубликовано в 1958 году, а первая стихотворная подборка, на тему Древней Руси, была помещена в га-

зете «Литература и жизнь» в 1960 году. Она сопровождалась комплиментарной статьей Н. Асеева, который с восторгом писал о своеобразии поэтики, о высочайшем даровании молодого автора. И первый стихотворный сборник Сосноры «Январский ливень» (1962) выходит с предисловием влиятельного в то время Н. Асеева. Центральное место в сборнике занимает цикл «За Изюмским бугром. По мотивам «Повести временных лет» и «Слова о полку Игореве».

«Слуцкий... принес Асееву мою свежую поэму “Слово о полку Игореве”... Эти могучие старики ждали своих детей, их не было. И так прошло мучительных тридцать лет. И вдруг, как бы в один миг взошло множество талантливейших внуков. Старые львы оживились и бросились пестовать юных львят. Эти внуки прошли блокады, войны, и к двадцати трем годам это уже были зрелые и непримиримые мужи. С нами ожили Шкловский, Сельвинский, Каменский, Крученых и даже такие, как Катаев, Паустовский, Твардовский и пр. И вот я сижу в своей коммуналке, после рабочей смены (я зарабатывал на хлеб на заводе). Звонок. В трубке: “Говорит Асеев! (как “Говорит Москва!”). Это был октябрь 1959-го. — Немедленно приезжайте в Москву. Я занимаюсь вашим “Словом”».

И он занялся. К Новому году он уже выступил по все-союзному радио и дал интервью Герберту Маршаллу (Англия), Иржи Тауферу (Чехословакия) и другим крупнейшим поэтам Европы, да и культуртрегерам, в том числе и Арагону. Началась война. Он собрал всех. И перечисленных мною выше, и тех, с кем поссорился тридцать лет назад, он стал мириться и подключил Лилию Юрьевну Брик со всем ее громадным международным фейерверком, и А. Л. Дымшица, очень влиятельного и неоднозначного... Затем Асеев взял в когти члена правительства Поспелова, академика Д. Лихачева, личного секретаря Хрущева Лебедева и зятя Хрущева — редактора “Известий” Аджубея, главного редактора “Огонька” Софронова и др. К чему я? Время! Ни Запад, ни современные молодые слюни не поймут. Почему

ради мальчика такой государственный шум? Да потому, что Хрущев разрушил сталинский ГУЛАГ, но отнюдь ничего не хотел менять в своем ГУЛАГЕ, что и доказал через четыре года — позорной войной с культурой, до судебных процессов и тюрем. Но по самодурству характера, по какому-то неписаному двойничеству он дал “щелочку” все ж свободы, и старые воины понимали, что эта “оттепель” вот-вот заледенеет и нужно пользоваться каждой минутой, чтоб подышать. Вот и шла война за молодежь. За четыре месяца я стал знаменит, распечатан в самых верхнепартийных изданиях и вошел в первую четверку поэтов страны. Что еще ему удалось? Выпустил первую книжечку моих стихов и буквально бичом загнал в Союз писателей. По тем временам неслыханно много, хотя он считал, что ничего не сделал.

А потом начались другие дела. Асееву готовили Полное собрание сочинений, он был выдвинут на Ленинскую премию, он был полон энергии и абсолютно убежден в этих штукаx. И в 62-м году все это рухнуло. Сочинения выбросили из издательства, премию не дали, и на него полетели листья во всех газетах, хамили, как умеют. Между тем он был уже двадцать лет серьезно болен туберкулезом — две пункции в неделю, он не выходил из дома двадцать лет, даже форточку не открывал. Тюрьма. Полный пыла и надежд, после удара он сник...Через месяц он попал в больницу уже с легочным кровотечением и через два — умер...» [9]

Известность ленинградца Виктора Сосноры в считанные месяцы достигает пика и по популярности соперничает с поэтической, эстрадной славой москвичей Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского, Беллы Ахмадулиной. Фольклорное начало, замешанное на барочной избыточности и фонетически прочувствованной архаике, мастерски переосмысленные Соснорой техники футуристов с проникновением, как у будетлянина, в корневые начала языка, алогичная семантика уже на уровне этимона по отношению ко всему содержанию слова, да и манера язвительного, ернического, оскорбительного высказывания — все это не могло оставить равнодушным поколение «поли-

технического», то есть поэтических фанов оттепели. И, безусловно, вызывало ревностный интерес у коллег по литературному цеху вперемешку с неизбежной в таких случаях завистью. Плюс: «...процентов тридцать—сорок его необыкновенной популярности тех лет — это его манера чтения. Это было такое пение, невычурное, там не было никакого позерства. Его внешность в некотором роде соответствовала тому, что он читал». [10]

Стремительный взлет Сосноры к литературному Олимпу был трудно объяснить для многих в начале 1960-х, и эхо того изумления, недоверия к эстетике самих поэтических текстов, поиск неких связей в СП, правительстве, ЦК, влиятельных спонсоров где бы то ни было — доходит и до наших дней. Так, совсем недавно, после публикации мною фрагмента одного из стихотворений Сосноры в фейсбуке:

...Ты, Родина, тебе молясь,
с тобой скитаясь,
ты — хуже мачехи, моя,
ты — тать святая!

Совсем не много надо нам,
увы, как мало!
Такая лунная луна
по всем каналам.

В лесу шумели комары,
о камарилья!
Не говори, не говори,
не говори мне!

Мой лес, в котором мед и яд,
ежи, улитки,
в котором карлики и я
уже убиты. [11]

— я получаю комментарий от одного уважаемого мною поэта, литературоведа и критика: «Да, дети крупных партийных боссов такие стихи писали и даже печатали с напутствием Асеева».

С Асеевым мы уже разобрались выше, но наличие в родословной Сосноры «партийных боссов» было для меня загадкой. Его отец до войны работал в цирке акробатом-эквилибристом, после войны — совсем не в маршалском звании служил в армии, а мать (на Невском машиностроительном заводе работала технологом, позднее — инженером-методистом) не подпустили бы к тайным спискам партийных начальников и на пушечный выстрел.

Однако разного рода легенды пристают к искуснику-поэту Сосноре с тем же успехом, с каким и к похожему на него внешне виртуозу-скрипачу Паганини. Оказывается, «голубой крови» принадлежность к партийным боссам имеет объяснение:

«...а дальше уже легенда, потому что когда в 1960-м я стал знаменит — меня Асеев напечатал, — по Москве стали ходить слухи, что я внук Молотова. Потому что — с какой вдруг стати, в двадцать четыре года, и сразу в печать. Сам Асеев никогда ни о чем меня не расспрашивал, он же был из столбовых дворян, страшно богатых. Но тут и он мне говорит: то вы евреем были, когда вас не печатали, то поляком, теперь вот — внук Молотова, вы уж как-то определитесь. (Смеется.) Я ему паспорт показал... А Молотов откуда взялся? Я ведь почему в Алупке родился, потому что семья отца была акробатами-эквилибристами в Ленинградском цирке, областном. И они по всей стране колесили. И мать с ними. И у них подрабатывали актеры, крупные. И подрабатывал Чирков, любимый племянник Молотова, когда не снимался в кино. Знаменитый, вот в “Юности Максима” он играл. А его любимая племянница, Вера Чиркова, вышла замуж за моего дядю, вот и все родство. Есть еще другие линии, но про них я сейчас не хочу рассказывать. Но Молотов... Когда отца посадили в 37-м и год пытали, мать поехала к Вере Чирковой, схватила нас под руки и поехала. Та позвонила Борису Чиркову, племяннику Молотова. Чирков позвонил Молотову, так и так, друга Сашу, который кормил меня в цирке, посадили. Тот: фамилию скажи, и имя-отчество, завтра перезвоню. И назавтра уже матери позвонили, чтобы она приходила забирать отца. Тот от пыток почти ходить не мог. Оклемався, он же акробат был, о чем разговор. Воевал». [4]

Вслед за первым сборником увидели свет «Триптих» (посвященный Н. Асееву, 1965) и «Всадники» (1969). В полный голос зазвучали темы старорусские, славянская церковная и низовая архаика с поднятыми ею, как с илистого дна, юродством, уродством и жестокостью («Калики»), насмешничеством, переходящим нередко в глумление («Рогнеда»), похотью («Скоморохи») и казнями («Песни Бояна»), кровавыми сечами и распятыми под пытками — как врагами, так и своими.

Жуткие времена полуязычества, скоморошеств, традиции мучить и издеваться, себя не жалеть, защищая дом от врага, и народа своего не щадить, не сдаваясь супостату ни при каких условиях. Ведь жить становилось все легче, все веселее! Ведь если враг не сдается, его уничтожают! И все это актуально-древнее, как кровью, было пропитано визжащими, стонущими аллитерациями, неумолимо перетекающим от строки к строке точно настроенным синтаксисом, завораживающими повторами, анафорами, рифмами, которым позавидовали бы футуристы; силлабикой, на коей настояна речь автора «Слова о полку Игореве» и ритмы древнеславянских виршевиков XVI–XVII столетий.

Нельзя не отметить, что за несколько поколений от Сосноры в том же «археологическом» направлении рыл словесную руду, на новогреческом, великий Константинос Кавафис (1863–1933). За исключением гомосексуальной любовной лирики вся его поэзия — это монологи или сценки из истории эллинистического мира на пересечении христианства и язычества, написанные лапидарно-простым языком с вкраплениями архаизмов и современной лексики.

Для поэтического дебюта Сосноры, которому в 1960 году исполнилось двадцать четыре года, маргинальные темы с остросоциальными мотивами, литературными провокациями (постмодернизм?!) и манера/форма их исполнения были, со стороны казалось, не лучшим выбором в соцреалистическом СССР. Но это, цинично говоря, сработало, привлекло внимание, привело к славе. Стихи сразу получили признание и поставили Соснору в особое положение по отношению к остальным поэтам, оглушавшим в те дни стадионы.

И грустить не надо.
Даже
в самый крайний,
даже
на канатах
играйте, играйте!
Алёнушка,
трудно?
Иванушка,
украли?
Эх, мильонострунно
играйте, играйте!
Или наши игры
оградим оградой?
Или —
или — или!
Играйте, играйте!
Расторгуйте храмы,
алтари разграбьте,
на хоругвях храбро
играйте, играйте!
На парных перинах
предадимся росту!
Так на пепелищах
люди плачут,
поэты — юродствуют. [12]

Особо надо выделить то, что на фоне всех описываемых убожеств, древнерусских тягот и бессмысленных зверств того времени постоянно звучит некая лирическая, сострадательная, высокая в своей вере искупительная нота, словно стремящаяся очистить от грехов и просветлить души. Удивляет то, что в многочисленной современной критике о раннем поэте Сосноре я нигде не нашел сравнения этих его невероятных по мощи, с воплем о человечности, надежде и спасении, стихотворений с исторической кинодрамой А. Тарковского «Андрей Рублев». Фильм 1966 года — ровесник сосноровских «Триптиха» и «Всадников».

В фильме — восемь черно-белых киноновелл о княжеском раздразе на Руси XV века, которые наблюдает монах-иконописец Андрей Рублев. Внутри царящих беззакония и грязи своей эпохи он пишет удивительной красоты и гармонии картины. Княжеские междоусобицы, ослепленная всадниками князя Василия артель мастеров — резчиков по камню, избитый до полусмерти скоморох, монах с залитым кипящей смолой ртом, униженный юноша-самородок, отливающий колокол, — все это тягостное русское черно-белое средневековье завершается у Тарковского цветными кадрами икон Андрея Рублева и его золотисто-голубой палитры, истекающей ярким светом и добром величественной «Троицы».

Любовь — не та, не нота ностальгии,
не Лотта-с-Гетта за ездой, борзую ль? —
где соловей уже не нахтигаль...
О, не любовь, а ты пройдешь, безумец! [13]

При чтении древнерусских циклов Сосноры остается то же ощущение: черные буквы на белых листах бумаги, нервное, грубое, лексически несдержанное повествование о лютых временах, о муках души и греховной плоти, в какие-то мгновения словно обретают цвет и свет; словно вопреки тому, что с остервенением написано в рифму, говорят о всеобщей любви — сквозь страдания и тернии, через проклятия и нескончаемые жертвы. Здесь — о Любви, которая всем лишениям назло.

Слышишь: свист от подземных искр
И до заоблачных верхов...
Как бы ни было тошно, а свист
Над Россией — испокон веков! [14]

Д. С. Лихачёв отметил: «Соснора поэтически домысливает летописные сказания». И в дальнейшем его исторические романы, именуемые автором «литературные варианты исторических событий», которые безответственно сравнивали, особенно о пери-

оде царствования Екатерины II, с романами В. Пикуля, — это импровизации по поводу той или иной исторической эпохи (вспомнился современник Сосноры, Сергей Довлатов, короткие рассказы которого о реальных событиях являлись, по сути, авторским вымыслом, всегда обусловленным неким произошедшим в действительности фактом). И древнерусские поэмы Сосноры — никак не переложение, дословное или вольное, того же «Слова». Это самостоятельные произведения, в которых поэт задействовал известных летописных, легендарных персонажей. Собственно, и «Андрей Рублев» — никак не калька с рублевского времени, а взгляд на него из XX века, да и герои фильма говорят без славянизмов, на современном русском языке, в чем Тарковского, кстати, неоднократно упрекали.

Соснора предупреждает: «Меня нужно читать, как я пишу, — книгами. Я не пишу отдельно поэм, новелл, комедий, я ничего не пишу или — книгу». [15] Сегодня это стало знаковым отличием постмодернизма: писать сборниками, циклами, поэмами. Поэтому приводить в статье цитаты из произведений Сосноры — неблагодарное дело. Все равно, как цитировать Хлебникова, который создавал не столько отдельные тексты, сколько собственную, со своими планетами, белыми карликами и черными дырами, лингвистическую индивидуальную Вселенную, при этом скромно именуя себя, то есть, уменьшая собственный масштаб, Председателем Земного шара. Всего-то.

Для Хлебникова метафора — не столько поиск общего смысла/признака среди разных предметов и явлений, сколько обозначение законов природы. И благодаря новым метафорам рождаются новые законы природы, которые системно переходят из текста в текст, образуя единый и единственный Текст, как сумму интертекстов. В этом они с Соснорой похожи: и в поиске новых смыслов в языке, и в поиске, на основе этих смыслов и звучаний, праязыка, и в том, что все это — постижение законов Универсума, а значит, и приближение к тому самому «первослову».

Living in the Universe — значит жить внутри всеобъемлющего Текста. Universe — это uni, всеобщее, единое, главное-первое; и verse, слово, строфа, стих, версификация, то есть то

самое Слово из первой строки Евангелия от Иоанна. Даже на бытовом уровне произнеся Universe, англоязычный человек, повторяя univērsūm Цицерона, соприкасается с Первотекстом. Со «все есть текст» Дерриды, с представлением структуралистов о речи-тексте, которая высказывает себя через нас. С вынесенным в заголовок сборника определением человека по Бродскому: «Часть речи».

У Сосноры, как и у Хлебникова, неясные места в стихотворении расшифровываются в стихотворениях последующих; поднятая тема находится в развитии и получает продолжение в других частях сборника и в других книгах; а трудности прочтения конкретных текстов исчезают, если познакомиться со всем их массивом. И не стоит удивляться, коль иные тексты, таким образом, становятся комментариями к соседним либо удаленным, что уже совсем позволяет записать Соснору в классики постмодернизма.

БЫЛ АВГУСТ

с уже леденяще еще дешевизна дождем.

БАЛЛАДА:

шел дождь и дрожал наш египетский дом.

А В ДОМЕ

спираль-кипятильник вываривал чай.

ОДНО МНЕ

— грустил фараон, иероглиф писал про Китай.

ИЗВЕСТНО:

он чай чифирил, иероглиф из нефти — не пить.

ИЗ МЕСТИ

он зелье варил — заклинанье от всех нефертить.

ОДНАЖДЫ

узнал он проклятье клейма о любви и разбил свой бокал.

ОДНА ЖЕ

ходила по комнатам хутор-дворца и ее целовал.

ХОДИЛА

вся в каплях купанья, босая, со взором в глазах.

ХОТЕЛА,

как и китаянки, а как-то: ответствий в звездах. [16]

Очевидно, можно выделить несколько основных этапов в творчестве Сосноры. Первый в общем, за неимением здесь места, мы уже обозначили — древнерусский, с решением задач, сходных с поставленными Хлебниковым-будетлянином. Хлебников выходит за границы рифмы в белый стих, в верлибр, в метрическую прозу (у виршевиков слова «рифма» не существовало, она называлась «краесогласие», что совсем уже богоугодное дело — гармония, сведение краев воедино. Хлебникову этого явно было недостаточно, поскольку Творец, каковым он себя ощущал, — это тот, кто сам создает границы и сам определяет края). Этот путь проходит и Соснора, от книги к книге все дальше удаляясь от силлаботоники, раешника, тактовика, дольника в сторону аллитерированной прозы и верлибра.

С другой стороны, в нем все четче проявляется зачин футуриста. Давид Бурлюк, прочитав сборник Сосноры, восхищенно провозгласил: «Ты — настоящий Он! Жми! Я вырастил весь футуризм, я вырастил двух гениев на В., и вот вырос другой, без меня, но наш. Не третий, а другой...». [17] Как и Маяковский, который всегда — на контрасте, не столько синтез, сколько анализ, Соснора — в поиске новых строительных материалов, из которых создает необычные ритмы, рифмы, сравнения.

«У меня каждая книга — разная, то есть в моей сфере — открытие. Я не могу себя повторять. Если я написал книгу — все, она для меня единственна. Так же писать, как она написана — для меня запрет. Мысли мои начинают крутиться в другую сторону, отталкиваясь от этой формы, избегая ее, мысли помнят, что это неудобно хозяину, и в конце концов наталкиваются на что-то иное, для меня. Открытие. Новая книга. А писать в одном, найденном стиле, который якобы соответствует натуре автора, всю свою жизнь, год за годом, как Толстой, Тургенев, Набоков и прочие, какая скука, какое занудство, какой ужас! Да мне лучше повеситься!» [18]

Та же позиция — у еще одного постмодерниста-сверстника, прозаика и поэта Саши Соколова, который свой творческий прин-

цип заявляет столь же безапелляционно: каждая новая книга — в ином стиле. И здесь никакого противоречия: писать единый и единственный Текст, книгу за книгой, и при этом писать так, чтобы книга на книгу была не похожа — объяснимо не только диалектически, но и исторически: это то, что отличает футуристов от бюджетянина, но, с другой стороны, ставит их на одну ступеньку по отношению к прочим литературным «измам». Обе стороны одного и того же, два друг друга дополняющих паллиатива, что позволяет как можно целостней и полнее раскрыться автору на дистанции огромного размера — его судьбы и творческой биографии.

Соснора, с одной стороны, создает элитарные тексты, сложные по всем лингвистическим параметрам и по этическим меркам, что в среде неофициальной, андеграундной советской культуры создает ему репутацию неангажированного поэта. С другой стороны, членство в СП СССР, периодически выходящие в советских издательствах сборники, поездки за границу наводили, что называется, тень на плетень и делали его положение неясным как в неофициозе, так и за его пределами. В 1970 и 1979 годах он читает лекции по древнерусской поэтике и русской литературе XVIII века в Париже. Много ли вы знаете советских поэтов, которые получили возможность в брежневское время читать лекции в Париже? Возвращаясь к теме «партийных боссов», видимо, отсюда и растут ноги тех самых слухов: либо у Сосноры влиятельные покровители, либо родственники не менее чем в аппарате ЦК КПСС.

Прощай, Париж!

Летают самолёты, —

большое небо в красных параллелях,

дожди, как иностранные солдаты,

идут через Голландию в Берлин.

Прощай, Париж!

Я не уеду боле

туда, где листья падают, как звёзды,

где люстры облетают, как деревья,

на улицы квартала Вавилон.

Прости за то, что миллион предчувствий
в моей душе, как в башне Вавилона,
прости мои монгольские молитвы,
монашество моё и гамлетизм.

Прости за то, что не услышал улиц,
моя душа — вся в красных параллелях.
Кто мне сулил исполненное небо?
Такого неба нет и не бывало.

Как убывают люди и минуты!
Атлантов убаюкали моллюски.
Как я умру, не зная, кто из граждан
мне в уши выливал яд белены?
Прощай, прощай и помни обо мне... [19]

Однако и этот фрагмент его биографии на удивление легко
объясним:

«...у меня был вечер в московском Театре сатиры, и после сразу же подошла пара: рыжеволосая женщина с громадными впадинами глаз и элегантный армянин. Они представились: Л.Ю. Брик и В.А. Катанян. До меня как-то не дошло, кто это, но я был легок на подъем, и они пригласили на ужин к себе, мы и поехали. На ужине же Л.Ю. сказала, что любит мои стихи и знает их и без Театра сатиры, цитировала, ей приносил Слуцкий, и читали статьи Асеева в “Огоньке”, “Правде”, “Литературе и жизни” и пр. и т.д. Что слава моя громче, чем думает Асеев, и им привозили мои рукописи из Сибири, Чехии, Югославии и т.п. Я удивился, потому что я никогда не распространял себя. Но тогда уже списывали с магнитофонов. Что за время было! Стихомания!.. Кажется, это было в начале 1962-го. И затем — семнадцать лет! — она опекала и берегла мою судьбу и была мне самым близким, понимающим и любящим другом. Таких людей в моей жизни больше не было. Она открыла мне выезд за границу, ввела меня в круг лиги международного “клана” искусств — кто это, я частично писал в книге “Дом дней”, — весь мир». [20]

Если кто-то не в курсе: проживавшая в Париже писательница и переводчица Эльза Триоле, супруга дадаиста и сюрреалиста Луи Арагона, была родной сестрой Лили Брик. Как после этого можно было не оказаться Сосноре в Париже? Безусловно, можно было и не оказаться, поскольку ОВИР не всех поклонников Лили Брик выпускал за пределы СССР, тем более в капстрану. Насколько я понимаю, в этом деле сыграл значимую роль друживший с Брик влиятельный писатель Константин Симон — и дорога молодому советскому лектору в буржуазный Париж была открыта.

Тем не менее это было странно, поскольку к тому времени Соснора уже был опубликован в тамиздате, а в 1967 году открыто выступил в поддержку письма А. Солженицына Четвертому Все-союзному съезду писателей СССР против диктата советской цензуры, как политической, так и эстетической. Соснора уже открыто идет по пути не только творческого нонконформизма, но и свободного существования, что в условиях советского реализма во всех смыслах было и вызовом, и негласным признанием в антисоветчине. Было очевидным, что Соснора всеми силами пытался выйти из коммуникативного пространства, избавиться от внешнего внимания к своей персоне. Он провозглашает принцип неангажированности искусства, и объявляет свое место — на периферии общественного интереса. Что сродни Диогену, нашедшему свое «я» в пределах одной бочки.

Аудитория — огул
угодливых холуев Хама.
Аудитория — аул
татар,
в котором нету храма,
где одинаково собак
и львов
богами назначают.
Аудитория — судьба,
моя судьба,
мое несчастье.

В аудиториях — в аду,
(ад продан по абонементам!)
я провоцирую орду
на юмор и аплодисменты.
На сцене струйкою стою...
Мои глаголы награждает
неандертальский лай старух
и малолетних негодяев... [21]

Заявленная позиция: мне абсолютно все равно, читают меня или нет. Мне не важно, есть у меня читатель, а если есть, то кто он. Вообще, стихи — самодостаточные монады, и сам по себе вопрос «Есть у стихов читатель?» — абсурден. В стихотворении «Хутор потерянный», «читатель стихов» — то самое нелепое, что без сарказма не стоит и обсуждать. «Я самый элитарный изгнанник русской литературы, и мою ситуацию можно трактовать шире, как изгнание из жизни», — пишет Соснора в это время, публикуясь все реже, все больше продолжая писать в стол.

Создается впечатление, что затяжная тяжелая болезнь, потеря слуха в 1981 году, в дальнейшем клиническая смерть — это, как ни прискорбно, закономерное следствие того, к чему поэт с упорством стремился: уединение, желание не принадлежать Истории, а побыстрее из нее выпасть (почти по Сэлинджеру, за исключением того, что Соснора продолжал писать и издаваться). В конце концов, несколькими словами это можно определить как «гибель при жизни».

Выхожу один я. Нет дороги.
Там — туман. Бессмертье не блестит.
Ночь, как ночь, — пустыня. Бред без Бога.
Ничего не чудится — без Ты.

<...>

Нет утрат. Все проще — не могли мы
ни забыться, ни уснуть. Был — Бог!
Выхожу один я. До могилы
не дойти — темно и нет дорог. [22]

УШЕЛЕЦ

«С 83-го года я не написал ни одной поэтической строчки. И не считаю себя поэтом. Впрочем, никогда и не считал: постоянно писал прозу, чуть-чуть порисовывал, был спортсменом, мастером спорта. Бросил спорт — перестал считать себя спортсменом. Самое ужасное — когда человек выдавливает из себя, как из тюбика, стих, другой...» [8]

В 2011 году Виктору Сосноре была присуждена престижная национальная ежегодная премия «Поэт». И это ни у кого практически не вызвало возражений. Тот самый повод произнести: полный консенсус. То, что Соснора Поэт как по авангардным, так и по традиционным меркам — очевидно; то, что он достоин премии — нет сомнений, тем более что такой номинант мало кого мог бы обидеть: он давно вне контекста, называемого литпроцессом; заслуженный человек и патриарх по возрасту; сам себя предал забвению, никуда уже много лет не выходя и никаких мероприятий не посещая. Я где-то прочитал: «О нем все знают, но мало кто помнит».

Ушелец. Он давно живет в добровольном заточении, в одном из самых захудалых спальных районов Петербурга. Лето проводит *par excellence* на даче. Автоэпитафия им написана почти сорок лет назад — «Посмертное», из сборника «Хутор потерянный» 1979 года. Сей текст заканчивается словами: «Человеком вторично («Восход»! «Возрождение»!) — не желаю!.. Пусть умрет ум и мир мой, только — не во чловецех, я — ничей не ловец! / Маски метаморфоз — возьмите и возрождайтесь!.. Жил он так, как желал, умер так, как умел...»

Виктор Соснора сегодня — никак не ч-к. из его же текстов. И не человек вовсе, поскольку ушелец не может, да и не желает быть Человеком. Как и у всякого ушельца, у Сосноры остались на Земле толпы литературных потомков, немало продолжателей его поэтики, замороженных этим инопланетным видением и вчувствованием — с неожиданными ассоциативными сращениями и неземной звуковой плотностью, с космической чистоты синтаксисом и обновленным поэтическим языком, затягивающим, словно межгалактический вакуум.

...Угас у гроз вопрос за молью лет,
не вешняя! Всевышняя — у бедных!
Я к вам пишу вишневою кровью львят,
тех, топающих тут, не убиенных.
У них язык лилов, они — Слова,
я — им Отец, они — щенки, пернаты... [23]

«Та львица разорвала меня на куски...» — звучит в «Пришельце» дикторский голос. Поневоле начинаешь видеть в этом сквозном образе львицы — родную речь. Соснора не произносит в фильме ни слова: он совершенен в своей глухоте, при этом ничуть не страдая. Человечий язык его не беспокоит — и слава инопланетному Богу! А остальной шум, с его плеском, свистом, шорохом, скрежетом, гудением, паузами, аффрикатами и афазиями — всегда при нем, и его тело отзывается мембраной на все это звуковое богатство.

Соснора не произносит в фильме ни слова: он совершенен в своей немоте*, и в случае, если бы он заговорил, помочь его понять смог бы разве что М.В. Панов — фонетист, которому удалось реконструировать произношение даже Петра I. Но Панов скончался в 2001 году, а Соснора молчит, методично выкуривая одну сигарету за другой.

Он ушел в себя, и только хрипловатый вдох курильщика со стажем да пневматические движения тела делают его похожим на тех, кого он называет ч-к. Вряд ли эти ч-ки догадываются о том, что стихи ушельца — и есть те самые сейшельцы, только внешне подобные гуманоидным поэтическим формам. Они живут среди нас, они влияют на нас и порождают другие сейшельские тексты. Тревожные, паразитические, непонятные. И от этого совсем не страшно. Даже спокойней. И, говоря по-сейшельски, — благодарней.

О кратер оло —
ва любви, — не мед.
Охватит око, —
зуб на зуб неймет.

Вы молодость,
вы — возраст для измен:
ведь мало даст,
а все возьмет взамен.
Лишись одной...
быть не быть — не вопрос, —
лишь одно —
честь, камин и пес,
лишь сталь лица
и палец-бумеранг...
Листается
латынь моих бумаг! [24]

Примечания

1. В. Соснора, «Дом дней». Пушкинский фонд, 1997.
2. В. Соснора, *anno iua*, 45, из сб. «Мартовские иды», 1983.
3. В. Соснора, Возвращение к морю. II Из сб. «Мартовские иды», 1983.
4. А. Скидан, «Я все время воюю». Виктор Соснора о языке, русских поэтах и снайперской стрельбе. Журнал «Критическая Масса», № 3, 2006.
5. Дмитрий Лихачев, Поэт и история. Вступительная статья к сборнику В. Сосноры «Всадники». Л., 1969.
6. В. Соснора, «Двери закрываются», 2001.
7. В. Соснора, Мартовские иды, IV. Из сб. «Мартовские иды», 1983.
8. «Последний всадник глагола». Интервью с Виктором Соснорой в «Литературной газете», № 3, с. 5, 15.01.1992.
9. Письма Николая Асеева к Виктору Сосноре. Вступительная заметка и публикация Виктора Сосноры. «Звезда», № 7, 1998.
10. Яков Гордин, «Поощрение «Поэтом». Интервью на Радио «Свобода». 15 апреля 2011.
URL <https://www.svoboda.org/a/3557942.html>
11. В. Соснора, Последний лес, 1973.
12. В. Соснора, «И грустить не надо...» Из сб. «Всадники», 1969.
13. В. Соснора, Возвращение к морю (попытка). IV. Из сб. «Мартовские оды», 1983.
14. В. Соснора, Соловей-разбойник. Из сб. «Всадники», 1969.

15. В. Широков, Виктор Соснора. Верховный час, «Знамя», № 9, 1998. URL <http://znamlit.ru/publication.php?id=579>
16. В. Соснора, ***. Из сб. «Верховный час», 1979.
17. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания/Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. ООО «Полиграф», СПб, 2009.
18. В. Овсянников, Прогулки с Соснорой, «13 апреля 1995 года». Из-во «Скифия», СПб., 2013.
19. В. Соснора, Прощай, Париж! Из сб. «Темы», 1965.
20. Переписка Виктора Сосноры с Лилей Брик. Публикация Ярославы Ананко. Вступительная заметка Виктора Сосноры. «Звезда», № 1, 2012. URL <http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/1/pe11.html>
21. В. Соснора, Парус. Из сб. «Темы», 1965.
22. В. Соснора, ***. Из сб. «Тридцать семь», 1973.
23. В. Соснора, Возвращение к морю (попытка). IX. Из сб. «Мартовские иды», 1983.
24. В. Соснора, ***. Из сб. «Верховный час», 1979.

5. «НО ДВУХ ПЕСЧИНОК НЕ ХВАТАЛО» [1]

О поэте, прозаике, эссеисте Дмитрие Бобышеве

И лучом не мнимо и не мимо:
прямо из — озонных дыр бул щыл —
убещуром в глаз разит Эль Ниньо,
движитель тайновраждебных сил.

Д. Бобышев, Эль Ниньо

В издательстве «Литературный европеец» (Германия, 2017) вышла поэтическая книга Дмитрия Бобышева «Чувство огромности», что сразу привлекло внимание, поскольку хронологически последней в его библиографии была проза «Человекотекст, книга вторая» 2008 года, а поэтический сборник «Ода воздухоплаванию. Стихи последних лет» — издание 2007-го, то есть десятилетней давности. Иными словами, Дмитрий Бобышев своих читателей книгами не балует, и каждая, что называется, на вес золота.

«Чувство огромности» — сборник составленный, то есть в нем опубликованы стихотворения разных лет. Но это чувство Огромности — определяющее в каждой поэме, стихотворении, строфе. В итоге, Огромность — смыслообразующая доминанта всей его творческой биографии, начавшейся в середине пятидесятых.

Виктор Кривулин в эссе, посвященном 60-летию Бобышева, писал: «...1966 год в Ленинграде прошел для меня и для поэтов моего поколения под знаком первой официальной публикации стихов Бобышева. В альманахе «Молодой Ленинград» было впервые за полвека напечатано по-настоящему петербургское стихотворение — «Львиный мост». Его появление означало для нас надежду на конец позорного ленинградского периода литературы. Начиналась новая эпоха — эпоха уже не советской, а новой русской поэзии, это стало очевидным именно благодаря стихам Бобышева» [2].

Более 50 лет назад казалось, что одической музе Бобышева, его необарочной поэтике в окружении барочной лепнины ленинградских дворцов и мостов всё подвластно, и мировая слава да-

же несколько заждалась в ожидании его выхода на авансцену. Он органично вошел в ленинградскую «вторую культуру» 1960-х, о чём и пишет Кривулин. Его стихи расходились в машинописи, их переписывали вручную, наряду с текстами Бродского; Анна Ахматова посвятила Бобышеву едва ли не лучшее из поздних своих стихотворений и как-то заметила, отвечая Бродскому, который утверждал, что в его стихах главное метафизика, а в стихах Бобышева — совесть: «В стихах Дмитрия Васильевича есть нечто большее: это — поэзия» [3].

Даже в печально известном фельетоне «Окололитературный трутень», опубликованном в ленинградской «вечерке», приведенные в качестве примеров стихи Бродского оказались стихотворениями Бобышева.

Всё словно благоволило Дмитрию Васильевичу Бобышеву, но ряд внешних обстоятельств в немалой степени привел к тому, что он сегодня — один из самых недооцененных значительных поэтов своего поколения. В том же квартете «ахматовских сирот» (ныне устоявшаяся крылема вышла из стихотворения Бобышева «Все четверо» 1971 года: «...заходят Ося, Толя, Женя, Дима / ахматовскими сиротами в ряд»), Ося стал Нобелевским лауреатом, Женя — лауреатом репутационной российской премии «Поэт» со значком почета «Учитель Бродского», который сам же Бродский и нацепил; а уязвленный и обойденный поэтическим триумфом Толя, побывав литературным секретарем Ахматовой, издал уйму замечательных поэтических и прозаических книг, включая единственную в своем роде «Роман с “Самоваром”» — о легендарном манхэттенском ресторане «Самовар», совладельцами которого, вместе с искусствоведом и переводчиком Романом Капланом, были Иосиф Бродский и Михаил Барышников.

С другой стороны, от Ахматовой досталось Бобышеву, Бродскому и Найману по «Розе» — «Пятой», «Последней» и «Запретной», а для Рейна даже рододендрона не нашлось.

Да, Найман еще произнес: «Я никогда не жил в Петербурге — я жил только в Ленинграде» [4], — тем самым сразу и со скоростью света удалившись от Димы, который себя называет «петербургский стихотворец, живущий в Америке» [5].

В книге Соломона Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским», Бродский проводит параллель между их четвёркой и четвёркой Золотого Века: «Каждый из нас повторял какую-то роль. Рейн был Пушкиным. Дельвигом, я думаю, скорее всего, был Бобышев. Найман, с его едким остроумием, был Вяземским. Я, со своей меланхолией, видимо играл роль Баратынского».

По сути, без малого полтора века спустя, «Баратынский» подмял под себя коллег-поэтов, равно как Пушкин в исторической ретроспективе — своих лицейских друзей плюс Вяземского. Понадобилось немногим больше ста лет после смерти князя, чтобы, перечтя его и заслонившись прошедшими эпохами от «солнца русской поэзии», увидеть Вяземского, как одного из самых значимых поэтов XIX столетия — благодаря, к примеру, эпохальному исследованию Владимира Перельмутера «Звезда разрозненной плеяды!..»

Последнему из нас, увидевшему осень,
достанется совсем не Бог весть что, а вовсе
лишь листья палые на подступе зимы.
Они и суть по сути дела мы.

Д. Бобышев, Последнему

Сколько эпох понадобится, чтобы Рейна, Наймана и Бобышева перестали рассматривать в связке с Бродским, по отношению к Бродскому, в зависимости от Бродского? Причем, самым уязвимым в этом списке оказался Бобышев: после известных событий внутри любовного треугольника (вот уж, поистине, «три Б» русской литературы: Бродский-Басманова-Бобышев), он был предан анафеме армией поклонников Нобелевского лауреата, а в иммигрантской творческой среде не замечать Бобышева или выступать против него стало выгодно, поскольку таким образом подчеркивалась лояльность и преданность всесильному в литературе и влиятельному Иосифу Александровичу. Многочисленные, разумно артикулированные разъяснения по этому поводу самого Бобышева воспринимались, в основном, как извинительные оправдания, и не в состоянии были исправить бестактно-обличительного по отношению к нему дискурса.

В цитируемом сравнении из книги С. Волкова нельзя не отметить ловкий иезуитский ход Бродского, лежащий на поверхности. Ведь известны слова Пушкина в письме Плетневу: «...никто на свете не был мне ближе Дельвига». Как бы ни мил был Баратынский, понятно, что среди ленинградских друзей-поэтов, тем более разоткровенничавшись в 1980-х перед Волковым, Бродский себя ощущал *par excellence* гораздо выше по сложившемуся масс-культовому рангу, то есть Пушкиным.

И если постороннему взгляду сравнение Бобышева с Дельвигом в этом контексте могло показаться едва ли не признанием в любви, то любой инсайдер, знакомый с реальным положением вещей, не мог не увидеть в проведенной параллели продуманного коварства, рассчитанного на понимающего читателя. «В багрец и золото одетая Лиса» — не без причины, видимо, называл Бродского соперник-визави его юности.

Бродский не мог простить ни измены, как он считал, Марины Басмановой, ни предательства, как он это видел, своего друга-дельвига-противника. Поэтому, очевидно, во время единственного телефонного разговора в годы проживания их обоих в Америке, на вопрос Бродского, может ли он Бобышеву помочь, последний благоразумно от помощи отказался — при таком помощнике никакой враг не нужен. Примеры Василия Аксенова и Саши Соколова были достаточно красноречивы и показательны.

...Вот и гляди в оба глаза на мокрые волглые глади:
чахлые сосны, коряга застряла как хряк,
да лесопилка сырая вся чиркает сзади;
в кучу слежались опилки, и будка на складе
в серых подтеках глядит — отвернись от меня, Бога ради!
Это ведь родина. Что же ты плачешь, дурак!

Д. Бобышев, «Любой предлог» (Венера в луже)

В 1979 году Дмитрий Бобышев женится на американской гражданке русского происхождения. Первые годы иммиграции он, закончивший Ленинградский технологический институт и трудившийся советским инженером по химическому оборудованию, работает чертёжником, а затем инженером в электронной фир-

ме. После чего начинает преподавательскую деятельность в Висконсинском университете (1982), а в 1985-м переезжает в город Урбана-Шампейн (штат Иллинойс), где читает лекции по русской литературе и русскому языку. С 1994 года Бобышев — профессор Иллинойсского университета.

Если посчитать, то первые сорок три года своей жизни он провел в СССР, а в 2019 году исполнится ровно сорок лет, дай Бог здоровья, пребывания Бобышева в США. Не Джеймс Джойс, который вне родного ирландского отечества провёл почти всю жизнь — скорее, Марина Цветаева, что вполне достаточно для развития темы «поэт в изгнании». И эту тему гораздо интересней разрабатывать, поскольку она уже связана с очевидной дихотомией «ахматовских сирот», а не с их хрестоматийной общностью; и до неё не дотягивается карающая рука бродсковедения (по-другому, естественно, поводу, но здесь к месту: «...С твоим голосом, телом, именем / Ничего уже больше не связано...»), поскольку годами оно пережевывало банальный сюжет измены-адюльтера, Бобышевым категорически отрицаемый, и никакой свежей подпитки не получало.

Именно в США Бобышев занял в русской поэзии то уникальное место, к которому ещё будут прицениваться — от «оценки» — литературоведы десятилетиями. Такое впечатление, что Бобышева, словно для передачи эстафеты, ждали в США ведущие поэты иммиграции — Игорь Чиннов, которого Г. Адамович считал первым поэтом после смерти Георгия Иванова, Юрий Иваск и Иван Елагин. Ведь то, что литературовед и критик Марк Слоним написал об одном из них: «Сила Чиннова в сочетании лирики и гротеска, в замысловатых языковых находках, в звучной меткости аллитераций, ассонансов и полных рифм, в неожиданности сравнений, в избыточности языка и метафор, и в остроумии пародий» [6] — оказалось естественно приложимо не только к Иваску и Елагину, но и к Бобышеву.

Как хорошо, что люди мы, а не
Бактерии в кишечнике шакала,
Не паразиты в пищеводе крысы —

И видим звезды крупные в окне,
Тосканский городок, огни вокзала
И темные ночные кипарисы.

И. Чиннов

Всё ещё трудно представить, что история современной русской словесности, практически, обошла вниманием этих поэтов: выходца из «Парижской ноты» (а, «Парижская нота», помним-помним!, оживится среднестатистический читатель) и полностью изменившего в США свой стиль Чиннова; интонационно близкого изначально к той же «ноте» друга Чиннова, одного из первых цветаяеведов Юрия Иваска, обозначившего в Америке свою творческую манеру, как «необарокко».

Эту традицию, собственно, и продолжает Дмитрий Бобышев, ставший инициатором нескольких посмертных публикаций Иваска, похороненного в Амхерсте, на родине Эмили Дикинсон; и Елагина, с ключевыми для его поэтики словами «во времени, а не в пространстве» (стихотворение «Наплыв»), с «гамбургским счетом» по отношению к своей эпохе. Елагин с убийственной невозмутимостью дал ей характеристику, равной которой не сразу найти в русской поэтике: «Ещё жив человек, / Расстрелявший отца моего / Летом в Киеве, в тридцать восьмом...» (И. Елагин, Амнистия).

И рядом, у того же Елагина — «Ваш дом — он весь в зеленых пасмах, / С лесной чащобой в родстве, / И подымает солнце на смех / Прореху каждую в листве», «Я блаженствую, я разомлел. / Моя очередь жить на земле», «Завязка баллады моей коротка: / В лифте злодей удушил старика» (по ОБЭРИУтски летально и четко), «Брошу в церковь динамит, / Стану сразу знаменит!» (актуально, современно звучит и в наши дни), «Сурово и важно / Ветки скрипят на весу. / Как деревьям не страшно / Ночью одним в лесу?»...

Юрий Иваск видел себя продолжателем традиции Державина, которая не сводится только к одической пышности и риторическому пафосу. В этой же традиции — известная рефлексия по древнескандинавскому стиху, характерной особенностью которо-

го является специфическая аллитерация, то есть подбор слов, начинающихся с одинаково звучащих согласных или гласных; и обилие поэтических маркетри в виде церковнославянской и народной речи, отчего поэт достигает удивительной пластики и лёгкости в одних стихотворениях, а в других — становится неузнаваемым в своей стилистической тяжести. И, конечно, анакреонтическое, витальное начало с эротическим драйвом — что в случае Державина особо проявилось в его творческом периоде времен царствования Павла I.

Все перечисленные выше характеристики применимы и к поэтике Дмитрия Бобышева.

Пока молчат разрытые глубины,
я дам слова, а ты, что прореку,
все повтори за мной: «Ты мой любимый.
Я — кровь твоя. Сквозь сердце я теку...
Я омываю дни твои и мысли.
И там, где недра дыбятся, как высь,
где в ядрах мрака ярый свет явился,
там жизни наши до смерти срослись».

Д. Бобышев, Держись меня

По приезду в Нью-Йорк в 1989 году, в русском отделе Публичной библиотеки на манхэттенской 53-й улице, я в первый свой поход выбрал среди прочих книг «Звери св. Антония» с шемякинскими суккубами и инкубами на блекло-синей глянцевой обложке.

Это было первое мое знакомство с текстами Бобышева, которого до этого не читал. «Библи-отеческое» — воспользуюсь его определением.

Уже много лет спустя я наткнулся на воспоминания Бобышева о том, как зарождалась эта книга: «...первое слово нашлось — искушение. Искушение — кого? — святого Антония, конечно, — и, конечно же, босховского, в первую очередь... Искушение — чем? — не эротическими же соблазнами (хотя ими тоже), но страхом, жаром массивной плоти и, наоборот, её исчезающей иллюзорностью, безумием абсурда и — равным образом — ло-

гического умствования, сюрсом, ужасом от чёрного колодца в самом себе, — то есть всем, что отвлекает святого от его молитвенного подвига.

Явилось и второе слово — бестиарий, галерея фантастических зверей, полумифических чудовищ, которые овладевали мозгом не только нильского аскета, но и умами его современников. А что, если соединить обе средневековые легенды в одно? Это и будет тот текст, от которого Шемякину не отвернуться, который и будет он сам!» [7].

В вечер первого моего прочтения «Искушения» мне явились существа из тех, которые, видимо, и беседовали с людьми две тысячи лет назад во дворце китайского императора Линг Ти династии Хан — не похожие на монстров из средневековых бестиариев, а скорее на невиданных зверей, чьи следы казались готической клинописью в тезаурусе, рулонно раскатывающимся неземным пейзажем. Как в «Пантере»: «Какая чуткость, мощь! / Курчав лобок, — / особенно когда он первым потом пышет... / Особенно когда не первая любовь, / но: опыт у любви любовью бывших...»

В «Змее»: «Не видящие неба, / невидимо / шуршащие в траве, / шипящие щавелево из ямы, / как их ни бей по плоской голове. / Мы все их жертвы: авели, адамы...»

В «Пожирании Мамонта»: «Смерть, конечно, строитель. / Но: / худо ли, бедно ли, — можно так жить... / Юшку сбраживать, пить, / в ритмы бабахать, / в — тазы, / в — челюстя, / в — черепахи, / в свои же, / свои черепа, / напролом, / наконец».

В «Грифонах и гибридах»: «В уме такое копошится (как бы робко), / во чреве черепа прозрачное растёт / настойчиво настолько, / что кость, картонная коробка, / хотела б вытряхнуть из подо лба / живой и жирный «торт».

Любопытно, что «черепа» — характерный мем, из высокочастотных в стихосложении Бобышева. Если «Звери св. Антония» — это книга 1989 года, то в раскрытом передо мной последнем бобышевском сборнике «Чувство огромности», явление «черепа» предсказуемо, как в обращении Гамлета к Горацио. Как и в случае с Йориком, черепа в стихотворениях Бобышева — символ смерти, осознание скоротечности человеческой жизни. Это сим-

вол горькой правды о времени, которое разрушает и умервщляет всё: «и мыслящие черепа размалывает на погибель» (Зияния), «Не вечер: череп дня...» (Ночь Иллинойская), «...а череп выпит, пуст...» (Затмение), «превращается с другим /головами в череп общий» (Небесные врата), «беспомощно забился в череп разум» (Обнажённая), «живые черепа и котелки для пищи» (Города)...

И всё же, если рассматривать лексему черепа в общем контексте поэзии Бобышева-эстета, нельзя не вспомнить выдающуюся композицию *In Voluptas Mors*, изваянную в 1951 году Сальвадором Дали совместно с Филиппом Хальсманом. Она оставлена вечности в виде фотографии: семь обнажённых гибких женских тел сплетены так, что пространства между ними образуют зияния черепа, а общий контур — сам артефакт черепа и есть. Здесь, кроме внятной эротической составляющей, прослеживается идея нескольких буддийских сект, которые используют человеческие черепа как амулет, постоянно напоминающий им о том, что жизнь священна; да, и древних кельтов — те считали, что череп хранит в себе бессмертную душу человека.

Череп, как хранилище бессмертия, хотя пугающая его пустота свидетельствует, якобы, о противоположном — оставленном, несущем. При чтении текстов Бобышева создаётся впечатление, что образ полого черепа необходим автору ещё и для баланса по отношению к его насыщенным барочным строкам, нередко избыточным своей витальностью, энергетической живописностью поэтического кода, жизненностью, истекающей любовным соком. Словно на одной чаше весов, как и положено, торжествующий Танатос, а на другой — кипящий страстями, возбужденный Эрос:

И в тот, ex machina, момент
выходит Вождь
(умри, заткнись, аплодисмент,
даёшь
лишь тишь, да бухи бубна,
да барабана дробь, нет — дрожь)
Не дух, не человек —
Иллайнавек.

Д. Бобышев, Тень Иллайнавек

Антоним («Антоний»?) к бытию и существованию — череп. При том, что старший кузен его — ноль: «А дальше — ты (как сами вы же и решили) / развоплотишься в ноль» (Небесные врата); «Много наших уже полегло там, / на подходах к Нулю» (Подметное письмо). Однако, и ноль у Бобышева — не точка заморозки жизни, а предвестие ряда нулей, тяга единственного числа к множеству и бесконечности (включая и «дурную бесконечность» Гегеля).

Здесь нетрудно уловить известную традицию: «Светлой болю и молю нулей» — об эфире «десятичноозначенном» в «Стихах о неизвестном солдате» Мандельштама, где под многими нулями подразумевается 300 000 км/с, скорость света; или «О безглазый, очкастый / Лакированный нуль!» у Цветаевой в «Оде пешего хода», когда нули, что понятно, это и пустые глазницы черепа, который пепельницей приспособился к жизни, либо лакированной вещицей на рабочем столе, комоде, а то и в виде скульптур керамиста Александра Нея, чьи орнаменты на камне и кости выглядят знаками инопланетной письменности. Кстати, есть ведь черепа и хрустальные, которые достались, по легенде, человечеству от инопланетян.

И туго целясь — за срединным лугом —
в дичь дисциплин, карьер, литератур,
герла чумная — бестетивным луком
пускает стрел отсутствие: ату!

Д. Бобышев, Университетская богиня

Футуристический жест сознательной бессмыслицы у реально-инопланетной «герлы чумной» превращается — чем не убещур, оживший столетие спустя, — ещё и в отсутствие физических перемещений, в ноль-движение или в движение при таких высоких скоростях с массой нулей, когда глаз отметить его уже не в состоянии. Культуролог Михаил Эпштейн в рассуждениях по поводу хрестоматийной строки «Дыр бул щыл убещур» Алексея Крученых, сообщает: «Слово «убещур» включает в себя две полуморфемы: убе(ждать) и (пра)щур. В этом втором слогe звучат также «ящер» и «ящур» — нечто древнее, звериное, ископаемое. Убещур — это хищное мыслечудовище, рыщущее среди нас, охотник за нашими головами. Убеждает, «убещает», увещевает. Возвращается в свою берлогу с добычей многих голов и вылизывает их мозг» [8].

Вылизывает, языком лакируя поверхности черепа. Со всеми соответствующими библейскими коннотациями. И если небарокко — это палимпсест, где под футуристической заузью скрывается «чудище обло» из «Телемакиды» Тредиаковского, а под ним — колоколами звучит «глагол времен и звон металла», чей «страшный глас» смущал Державина, то надо отметить, что с поэтической интонацией такого свойства не часто встречаешься. Мало того, мы попадаем в мир таких звуков, масштабов и количеств, что не всякий прищур-ящер-ящур способен его охватить, освоить, пережить.

Как в альпинистской связке, цепочка «Державин-Иваск-Бобышев» была бы неполной, не упомяни мы Алексея Парщикова. Кстати, Бобышев с Парщиковым сочетаются даже в названиях написанных ими этапных произведений — у метареалиста Парщикова — это поэма «Дирижабли»:

где галереи тихих дирижаблей, ещё не сшитых по краям,
и ткани
колышутся на поводу дыхания, они нас выронили на траву.
И планерная нега проникает виски, ландшафт на клеточной
мембране,
где в башне с отключённым телефоном я слушаю сквозь плющ
пустынную сову,

У Бобышева — сборник «Ода воздухоплаванию»:

То — над листвой орехов и платанов,
поверх читален, спален-дормитор,
и яр, и сюр, голубизну глотая,
плывет — на четверть неба помидор.
С куста ль сорвался, вдув охапкой воздух,
пузатый — так, что даже слышен хруст,
и хвост зелёный не забыв по сходстве
с пунцовым овощем? Каков же куст?

Неожиданна для меня эта переключка поэтов разных поколений (Парщиков почти на двадцать лет Бобышева моложе), рав-

но как и пересечение московско-питерских эстетик, обычно сопротивляющихся состыковке. Я никогда не слышал упоминания имени Бобышева в наших разговорах с Парщиковым, да и Бродского он определял, как обычного «европейского гения», не особо о нём распространяясь.

У Бобышева же в стихах можно найти только упоминание о Нине Искренко — «И словно строка из Искренко, / грозит разорваться» (Шахидка), так что, похоже, с московскими поэтами конца 1970–1980-х больше ничего у «петербургского стихотворца» не связано (можно в копилку добавить: приведенное выше «Вот и гляди в оба глаза...» просодически вполне соотносимо с ранним Сергеем Гандлевским). Но Парщиков, проводивший свою поэтическую родословную от Антиоха Кантемира и Григория Сковороды, од Симеона Полоцкого и силлабических виршей Феофана Прокоповича, фотограф-Парщиков с его оптикой в виде широкофокусного объектива и выставленной экспозицией, рассчитанной на световые годы, с четырехмерными городами-мегаполисами и мирами, которые он конструировал, соревнуясь с Творцом:

В доме снеди росли, и готовился пир, так распорядился Мазепа,
третий день во дворце блюда стояли, и уже менялся их запах,
мычали коты от обжорства и неподвижно пересекали залы; дичая,
псы задыхались от пищи, под лавками каменели, треща хрящами,
рыбы лежали — пока их усыпляли, они подметали хвостами двор,
зеркала намокали в пару говяжьих развалов, остывал узвар,
тысячи щековин солёных, мочёные губы, галушки из рыбных филе,
луфари и умбрины в грибной икре черствели в дворцовой мгле;

А. Парщиков, Я жил на поле Полтавской —

этот раблезианско-заболоцко-метаметафорический Парщиков удивительно совпадает с Дмитрием Бобышевым, чья поэтика — «причудливая», «странная», «склонная к излишества» [9] — без, казалось бы, особых усилий преодолевает дистанцию между доломоновской силлабикой, державинским классицизмом (с продолжающимся и по сей день спором между «арзамасовцами» и «беседовцами»), век спустя — «Серапионовыми братьями» и тем же Николаем Заболоцким:

Обрызган пырьсю льда, курчавится латук;
пучками рдятся бело-пыпочки редиски;
темнозелено-жгуч, и злющ, и связан: лук...
Не оду — ты, а сам: родился...

<...>

Не вини-kozyри, но кстати о вине...
Всё серебро в Шабли, а золотишко — в Рейне:
калифорнийская лоза, она вполне...
Сама ползет в стихотворенье.
Как с нею хороши: креветок нежный хрящ
и жирных устриц слизь, что спрыснута лимоном;
с кедровым ядрышком форель: пожар хрустящ,
а мякоть — с розовым изломом.
Там пальмовы сердца секутся на куски:
где спаржи пук — Шекспир, а Пруст — ростки фасоли;
и Джойсом артишок: то иглит лепестки,
то с маринадом расфасован.
Вот лазает в воде чудовищный омар,
а скинут с кипятка, зане прекрасен витязь,
что — красен, и в броне. Крушите, стар и мал,
с топленным маслом насладитесь!..

Д. Бобышев, Жизнь Урбанская

Это цитата из «Чувства огромности». Но есть в нём ещё один вектор, немаловажный, видимо, для автора-составителя. «Чувство огромности» — «американский сборник», поскольку основной корпус стихов — об Америке, о её глубинке, но не фермерско-фростовской, конечно, а профессорско-университетской; и о главном мегаполисе страны — Нью-Йорке. Здесь Бобышев явно вступает в полемику, что иногда в его поэзии случается, с Бродским, который считал, что писать о Нью-Йорке по силам, разве что, Су-пермену, если бы тот сочинял стихи.

Бобышев предлагает читателю диалог Города с поэтом — и это однозначно вписывается по эпическому размаху и лирическому переживанию в канонический список the City, начиная

от «Crossing the Brooklyn Ferry» Уитмена, «Моста» Крейна, «Поэта в Нью-Йорке» Лорки, городских стихов мастеров нью-йоркской школы, от Фрэнка О'Хары до Джона Эшбери, и до знакомого русскоязычному читателю «Бруклинского моста» Маяковского.

Рабство отхаркав, ору:
— Здравствуй, Манхаттн!
Дрын копченный, внушительный батька — Мохнатый,
принимай ко двору.
(Реет с нахрапом
яркий матрас на юру:
ночью — звезд, и румяных полос ввечеру
он от пуза нахапал.)
Крепкий подножный утес
выпер наружу.
Нерушимую стать мускулисто напряжив,
будь на месте, как врос,
каменный друже.
Твой чернореберный торс
встал на мусоре Мира в нешуточный рост.
То-то вымахал дюже...

Д. Бобышев, Звезды и полосы

В 1930 году основатель «Парижской ноты», поэт-акмеист, литературный критик и переводчик Георгий Адамович дал такое определение «истинной поэзии»: «Какие должны быть стихи? Чтобы, как аэроплан, тянулись, тянулись по земле и вдруг взлетали... если и не высоко, то со всей тяжестью груза. Чтобы всё было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а всё вместе слегка двоилось. Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти...» [10]. Темперамент в стилистике Маяковского, оправданный по отношению к Манхэттену, словно сам диктует горожанину Бобышеву строки:

Будь новоселом
и зарифмуй с парой джинс:
— Жри-ка яблоко по черенок, это — жизнь,
червячок ты веселый!

Д. Бобышев, Звезды и полосы

Город Большого Яблока, бесспорно, по силам русскому поэту описать — как, в равной степени, можно не только в нем счастливо жить, но и получать от него удовольствия, бесконечно впечатляться и раздражаться им. В пандан предлагается и тема пищи, даже обжорства, ведь Нью-Йорк — показательный пример общества потребления: «А ядуший да будет ядом до отвала!» Здесь «с топлёным маслом насладитесь!» — от хот-дога и уличных «претцелс» до шедевров кулинарии в лучших, мирового класса ресторанах. Город потребляет, переваривает, выделяет пищу, деньги, людей, их мечты, и, вполне вероятно, самое ему место среди «Зверей св. Антония» — литературных фантазмах Бобышева, его метафорах и призраках, получивших телесность просто по факту своего рождения в необарочной, из плоти и крови, строке.

Бобышев, собственно, и сам плоть от барочной плоти, от города Нью-Йорка и страны, которую он метит своими текстами, как зверь — свою территорию. В «Жизни Урбанской», что есть понятный оммаж к «Жизни Званской» Державина, Бобышев без колебаний признается, чем эта американская территория для него стала:

Хорошо: колесить, куда хочется,
словно геммы, глядеть города
(кроме бывшего хмурого Отчества)...
Поголял, и — до дому. Сюда.

Судьба «поэта в изгнании» сложилась удачно, вплоть до того, что изгнания-то поэт, фактически, не замечает. Другое дело, почему так не по поэтическим заслугам мало замечают в нынешнем литературном процессе самого поэта? Внешние обстоятельства, повторюсь. Нельзя сказать, чтобы совсем уже Бобышева забыли и пропустили, но есть ощущение, что, как и в печальном

стихотворении Чиннова, его не хватает. А если одного или двух поэтов такого уровня литература не «сосчитает», то без них картина актуальной современной поэзии XX–XXI веков останется недописанной.

Хотя, не критики и литературоведы, к счастью, определяют имена, которые в истории литературы останутся — это выбор, как известно, пытливых потомков. А в их поэтическое чувство вкуса верится всегда.

Примечания

1. Кто может сосчитать морской песок? Весной

Я шел по берегу, устало:

Я точно сосчитал песчинки — до одной.

Но двух песчинок не хватало.

И. Чиннов, Загадки бытия

2. Виктор Кривулин, Словесность — родина и ваша, и моя. Газета «Цирк Олимп», 1996, №11 URL https://dbobyshev.files.ordpress.com/016/07/krivulin_2_11_96.pdf

3. Дм. Бобышев, Я здесь, ж-л «Октябрь», 2002, №11

URL <http://magazines.russ.ru/october/2002/11/bob.html>

4. Анатолий Найман: жизнь без рецепта. Портал Colta. 2014, 8 июля. URL <http://www.colta.ru/articles/specials/3817>

5. Александр Анечкин, «Славой надо делиться». Интервью с Дм. Бобышевым. 18 апреля 2016 г. Коммерсант.ру.

URL <https://www.kommersant.ru/oc/961315>

6. М. Слоним. Поэзия Игоря Чиннова, «Новое русское слово», 1973, 6 мая.

7. Дм. Бобышев, Человекотекст, книга 3. Семь искусств. 2014, октябрь №10 (56) URL <http://7iskusstv.com/2014/Nomer10/byshev1.php>

8. М. Эпштейн, Убещур. Об одной телемаске. «Сноб».

URL <https://snob.ru/profile/27356/blog/108531?v=1464944405>

9. Вароссо — итал. «причудливый», «странный», «склонный к излишствам».

10. Г. дамович. Комментарии. 1967 год.

URL <https://7lafa.com/book.php?id=73332&page=1>

6. БАХ: ГЕНИЙ — ПАРАДОКСОВ ДРУГ К 80-летию Вагрича Бахчаняна

«— Нет ли лишнего партбилетика?»

В. Бахчанян, у входа в театр

«Какой Идиот сказал, что красота мир спасет?»

В. Бахчанян

«Но я понимал, что написать так, как Леонардо да Винчи или Рафаэль, не смогу, потому даже пытаться нет смысла. Каждый художник должен сделать то, что не сделано, неважно, в каком плане и чем нарисовано: ослиным хвостом или колонковой кистью № 1».

В. Бахчанян, 2008

Вагрич Акопович Бахчанян родился в 1938 году в Харькове. По паспорту — Владимир; себя называл «Владимир Траншеевич»; друзья разумно сократили длинную фамилию до скромной и понятной не только немцам — «Бах». Есть история о том, как некие случайные пионеры из Армении, познакомившись с Бахчаняном в московской гостинице, узнали его имя-фамилию и отреагировали мгновенно: «Ты не Володя, а Вагрич». Армянин Бах, который никогда не был в Армении, имя поменял, но отыгрался годы спустя на самом святом, предложив переименовать российский город Владимир во Владимир Ильич и поместив в 1975 году на одной из самых известных своих книжных обложек Ленина, поднявшего девочку на руки (кадр из фильма «Ленин в 1918 году»), с подписью: «Владимир Набоков. Лолита». Поскольку Ленин и Набоков — тезки, мы имеем здесь дело, видимо, с юмором в квадрате.

Вообще, с чем мы имеем дело, говоря о творчестве человека, чьи имя, отчество и фамилия вызывают сомнения, а место, которое занимает его искусство в истории современной культуры, невозможно определить? Например, философ, поэт и журналист Борис Парамонов теряется в догадках: «Очень трудно ответить на вопрос: а кем был Бахчанян?» [1]

Мой дядя по матери до мозга костей любил картофельное пюре и обзывать проходящих мимо блондинок солдатскими подстилками. В 1934 году он был зачислен в высшее учебное заведение, где и научился произносить слово «шедевр» на французский манер. Он считал себя человеком выдающегося ума, хотя голова его была значительно меньше спичечного коробка. Его восхищал дом лорд-мэра в Лондоне... [2]

Писатель Юрий Милославский, знавший Баха с юных лет, уходит от ответа, туманно рассуждая о том, что «...Вагрич Бахчанян <...> был создателем направлений в искусстве, т. е. главным конструктором. Он, таким образом, создавал эссенции <...> О главном конструкторе потребители либо толком не знают, либо — если им предложат хлебнуть эссенции — обжигают языки. И в этом состоит трагедия главных конструкторов» [3]. А писатель, эссеист и журналист Александр Генис, друживший и много общавшийся с Бахчаняном в Нью-Йорке, заметил, что «Вагрич <...> был самым принципиальным человеком в истории искусства. Он был его рабом и хозяином. <...> Вагрич умер. Как хотел» [4].

Соглашусь с Генисом — человек, по своей воле ушедший из жизни, умирает так, как посчитает нужным, и тогда, когда задумал.

12 ноября 2009 года.

Не уверен, что Милославский прав, говоря о «направлениях»: безусловно, Вагрич принадлежит соц-арту, и найдется немало тех, кто справедливо причислит его к создателям этого течения (Виталий Комар неоднократно в своих интервью рассказывал о том, как они с Меламидом в начале 1970-х придумали соц-арт), но с «направлением» во множественном числе не могу согласиться. И, наконец, не оспаривая сомнений Бориса Парамонова, попробую, приблизительно и, будучи ограничен рамками этих заметок, пояснить, кем и как видится мне Вагрич Бахчанян — прозаик, поэт, драматург, афорист, художник, акционист, концеп-

туалист, коллажист, фроттажист, скульптор, книжный дизайнер, «непосредственный наследник классического русского авангарда», как называли его кураторы одной из выставок, «художник слова» и «чемпион мира по войне», как он называл себя сам. «Чем я занимаюсь? — отвечал художник на вопрос о своей профессии. — Подменной занимаюсь, меняю мысли, понятия, иногда букву одну» [5].

Игорь Макаров, коллега Вагрича Бахчаняна по «Клубу 12 стульев», отмечал: «Исследовать его творчество — неблагодарное дело, равное по никчемности “туалетной бумаге для рисования”» [6]. Очевидно поэтому большая часть рассуждений о творческом наследии Баха неизбежно сводится к тому, что он был непосредственен, как ребенок; был, как ребенок, парадоксален в своих арт-действиях и писательских трудах; и, как ребенок, был полифоничен (только ни слова о фугах Баха!), полистилистичен и всеохватен. Расхожий для нашего времени взгляд на художника слова и дела, который Пабло Пикассо компактно переложил в сентенцию, как говорят, на 60-летию примитивиста Анри Руссо: «В 17 лет я рисовал, как Рафаэль, зато всю жизнь я хотел рисовать, как ребенок».

Если мы поймем значение определения «как ребенок», то, вероятно, сможем навести фокус на творчество Бахчаняна как на явление и культурный жест.

Понятно, что, говоря так о взрослом человеке, «художнике слова», пребывающем в обывательской суете и проживающем в реальном времени ежемесячных оплат за квартиру, походов в магазины, взаимоотношений с женой, начальством, окружающим миром, мы не имеем в виду инфантильного, впавшего в младенческую прострацию джентльмена, которому если чего-то и не хватает, так это памперсов. Мы подразумеваем под этим «как ребенок» нечто другое, обобщающее и одновременно внеположное по отношению к нам конкретно и, вероятно, ко всему, что вокруг нас.

Сверхтвердый сплав леса — тоже жизнь, в которой всякое бывало... (*Сочинение № 92*) [7]

У Жан-Франсуа Лиотара:

«...Позиция первобытного человека противопоставлялась современной, научной, структуралистской позиции — как то, что находится в соответствии с природой, противопоставляется тому, что от нее отделено, а сама природа понималась как совокупность призывов, на которые люди отвечают своей жизнью, своим мышлением. Утверждалось, что эти призывы перестали быть слышны современному человеку, что мышление и существование “дикаря” и цивилизованного человека, конечно, тождественны в своем функционировании, но сильно отличаются своими позициями, что между ними имеет место недоразумение...» [8].

Если ранняя пора человечества — это «детство», то сегодняшний «ребенок» — сродни медиуму на спиритическом сеансе, то есть тому, кто не потерял связи с «детством», с естественной природой и естественным знанием, кто способен услышать «призывы». Нередко такой медиум выглядит дикарем в урбанистическом пейзаже, неадекватным современником, недоразумением, но таков побочный эффект непростой его участи и призвания.

Главное — восстановить силы и стать похожим на небольшую скалу в кресле-качалке, чтоб не гнить и не отпадать, и не сгорать в огне, умея при этом определять время по собственной тени, и чтобы окружал меня усиленный проволочный забор каштанового цвета, помогая освободиться от обязательств восседать на лошади, крепкой, как немецкое темное пиво. Не желаю добираться до сути, искать причину, вникать, понимать... (*Сочинение № 89*) [9]

Такие люди не могут обойтись без помощи и поддержки, и в случае с Бахчаняном его помощником, собеседником, другом была жена Ирина, которая после смерти мужа прилагает все усилия для того, чтобы его артефакты не пропали и в истории куль-

туры не потерялся его след. Так же, как с не меньшей степенью заботы, к примеру, удивительная Эмми Хеннингс в судьбе Хуго Балля — одного из основателей дадаизма, автора парадоксальных сочинений, брюистской (шумовой) музыки и симультанных поэм, вроде «Когда мысль рождается во рту» — видимо, по мотивам знаменитого афоризма Тристана Тцара. Хэннингс сохранила и издала дневники Балля, в которых был отражен процесс создания Dada и велась летопись скандальных вечеров в цюрихском «Cabaret Voltaire».

Дада не случайно возник в этом месте заметок и в это время. Вспомнить о легендарном модернистском течении имеет смысл не только потому, что одна из популярных буффонадных находок Бахчаняна — «ПРАВ ДАДА!», и Курт Швиттерс, еще один отец-основатель Дада, часто вспоминаем Бахом в разных с ним интервью, из чего легко сделать вывод, что он — один из любимых его художников. Если «есть особое мнение», что Бахчанян — футурист, то мне фигура Бахчаняна-дадаиста представляется очевидней. Синявский называл его «последним футуристом», — но тогда, скорее, в направлении не столько Маяковского, сколько Бурлюко-Хлебникова, то есть еще и будетлянин.

Иже еси на Би-би-си. Мысль Дежнёва. Сергей Декамеронович Киров. Декарточный домик. Державная морда. Дерсу узяла. Детдом в Детройте. Джакарта бита. Джером-баба. Джиокондовый художник. Джордано Бруно Ясенский. Уолт Ди с ней. Добрыня Никитич Хрущев. Альфонс до «Д». Внуково-Домодедово. Авиарейс в Досталь и шлак. Клад в Закопане. Сноповязалка «Мате Залка». Зам. Бези. Иудушка Искарיות. Приключения Казановы в районе Аскания-Нова. Кара-Богаз-Гол как сокол... (Сочинение № 55) [10]

И футурист, и дадаист — исследователи возможностей языка, пределов своих инсталляций, акций, знака как такового, его степеней свободы. Наверняка, Бахчанян видел всё окружающее своей лабораторией, в которой ему, главному лаборанту, дано заговаривать и менять/переставлять колбы звуков, выплескивать

их в новые слова, составлять/разъединять цвета и объемы, в которые можно, как одежду в платяной шкаф, загрузить и вселенную разом, и все любопытные ее детали, включая прежде всего самого себя. А если вы попали в сферу его авангардистской деятельности, вы становились таким же лабораторным образцом, как и стул, на котором сидели. Как стол, за которым едят.

Лет двадцать назад я провел с Вагричем часов пять-шесть в его манхэттенской квартире, готовя материал для одного журнала, в котором, будучи главредом, отвел журнальный разворот под фразы и художества Баха. Первое, что предложил Бахчанян, едва я вошел, — нарисовать картинку в его альбоме. Не вспомню, было ли задание тематическим, или мне предлагалось сочинять от вольного. Однако, как только я признался Бахчаняну, что рисовать не умею, он замурлыкал довольно под нос, мол, не все рождены быть художниками, и тем интересней, что же я, лапоть в изобразительном деле, придумаю. Я был поставлен в неудобное положение и ему, как естествоиспытателю, оказался тем более интересен. Кстати, толстый блокнот для рисования был наполовину пуст, так что можно было догадаться, что я не первая жертва.

Окровенный от обжорства изменник родины — породистый интеллигент с большим пятном на голове, привыкший к роскошному столу, неумышленно изучал язык хиндустани в судовом лазарете, покрытом листьями, переходящими из одной тональности в другую.

Всякий читатель/зритель в лаборатории Вагрича Бахчаняна оказывается в неловкой, если не сказать — незнакомой для себя ситуации. С одной стороны, привлекают его странные книжные обложки, описания и забавные фотоакции, краткие запоминающиеся словесные формулы, в которые мутируют после бахчаняновской инъекции крылатые фразы и расхожие афоризмы; с другой, на ином уровне, при чтении массива текстов начинаешь понимать, что тебя, читателя, вовлекают в игру, правила которой постоянно меняются, о чем тебя не только не предупредили, но и предупреждать некому. Не покидает ощущение, что внутри сло-

весных коллажей тот, кто их писал, переходил от буквы к букве вслепую, не по шрифту Брайля, а по наитию, и правила этого письма он выверял исключительно шестым чувством. Интуитивно доходил до какого-то предела, его не переступая. Ведь дальше всё длится в полном молчании, после «дыр бул щыл» Кручёных, полотен Поллока и фри-джаза Колтрейна — «Поэма конца» Василиска Гнедого, «0.00» и «4.33» Кейджа, уже написанные «Сто тысяч миллиардов стихотворений» Раймона Кено, мобили Колдера, в конце концов — бесконечная цепочка интекстов в движении по нисходящей: «У попа была собака...»

Мудрый не по летам Агасфер происходит из старинного рода начальников императорских коров, людей, подверженных галлюцинациям. Он — само предательство, говорили об Агасфере представители народности гумус, беспощадные свиноводы и литературные поденщики с крепкими мускулами, жадные поедатели мяса с горчицей. Скверно одетый Агасфер, ворчливый, брюзгливый и вечно недовольный, с бурдюком вина из искусственной кожи на спине и в лошадиной маске на лице, стоя на коленях перед английским монархом, обрушил поток красноречия на красные тюльпаны, разбросанные среди желтых... (*Сочинение № 90*) [11]

Нужно ощущать себя не иначе, как демиургом, чтобы координировать, изобретая и ёрничая, этот безостановочно формирующийся, макаберный, воскрешающийся, стихийный словесный поток (сознания?), при этом периодически выходя из него, то есть удерживая себя в границах реального времени. И понимая, что в каком бы месте в этот поток ни войти, главное — проплыть его до конца, а если поперек, то до другого берега. И там — встретить Слово, распавшееся у истока, и спустя долгий, высланный черно-белыми текстами путь, собранное в широко раскинувшемся устье единым пазлом.

«Где больше ценят русского человека, по ту или по эту сторону Пиренеев?» Предполагаю, что вопрос самоидентификации для Бахчаняна, в силу его абсолютных претензий, стоял едва ли

не на первом месте. В разговоре с ним я узнал, что соц-арт — его изобретение, да и в эволюции поп-арта во вселенной — немалая его заслуга.

А. Генис: «Я ведь помню, что проблема приоритета была для него весьма болезненной. “Постмодернизм, — говорил Вагрич, — это когда все у меня воруют”. У него даже была такая шутка: “Приговор: Пригов — вор”. Пригов, надо сказать, фразу оценил и включил в свою книгу» [12].

По воспоминаниям знакомых с юности, у Вагрича всегда было представление о собственной исключительности, что характерно для большинства творческих людей, но здесь — с нажимом на универсальность Творца ренессансного масштаба: «А Бах был довольно самоуверенный. Однажды сделал удачную фигуру углем. Щеглов посмотрел, сказал: “Хорошо!” Бах в ответ: “Я сам знаю!”» [13].

Интересно, что тому же Баллю, как и множеству дадаистов да авангардистов, тяга к осмыслению собственного величия была свойственна в высшей мере: «...мой голос, у которого не было другого выхода, избрал каденцию церковного песнопения <...> Я начал распевать свои ряды гласных речитативом в церковном стиле <...> Тут погас, как я и велел, электрический свет, и меня, вспотевшего “магического епископа”, снесли с подиума вниз» [14].

В
ЭТОМ
ПРЕДЛОЖЕНИИ
ТРИДЦАТЬ
ДВЕ
БУКВЫ

Самооценка творческих, акцентуированных личностей в подавляющем количестве судеб невероятно высока. После «Лингвистического поворота» (выход в 1967 году книги с одноименным названием под редакцией Ричарда Рорти), объявившего, что не мы говорим, а язык говорит нами, тот, кто исследовал язык на практике, препарировал его, хирургически вмешивался на мор-

фологическом уровне, мог по праву ощущать себя Творцом. Причем как в деле создания языка, так и в работе над созданием человека (лингвопроводником языка в мир). Бог вылепил человека из глины, но и скульптор работает с массой глины или мрамора, а литератор и музыкант — с массой букв и звуков.

...Я живу в волшебной стране и чувствую себя ребенком, Оставленным эльфами взамен похищенного с клеймом на ухе, истекающем кровью — промежуточным продуктом в антисанитарном состоянии. Тревожные мысли покрываются тонкой пленкой, заставляя забыть о непорочном зачатии в период жары и упасть на спину, не разбирая доророги, и в эксцентрическом танце запачкать крахмальный воротничок, имеющий форму петли. Дорогой мой мальчик, сын мой неродившийся, прости меня! Ты был бы славный парень и наверняка получил бы «Оскара» за исполнение роли своего отца, и в светлолиловой мантии твоя порода древнего типа завладела бы тронном рисовальщиков серебряным карандашом (эта — сцена запечатлелась у меня в памяти), но увы, твой отец жил в стандартное декретное время и был флегматичный мистик, а не биржевой маклер. Ужалить бы всевидящее око, и пусть смерть остановит полет шмеля... (*Сочинение № 89*) [15]

Dada — по-французски «деревянная лошадка», а в переносном смысле — бессвязная речь, подражание детскому лепету. Современный философ и социолог, один из ведущих представителей Люблянской школы теоретического психоанализа Рената Салецл отмечает, что «в языке всегда действует некий непредсказуемый элемент, который неожиданно появляется и уничтожает то, что мы хотим сказать. Лакан назвал этот элемент лялязыком <...> В качестве примера лялязыка можно взять детский лепет или неправильное употребление слов, неправильно построенное предложение».

Достаточно поверхностного взгляда на созданные Бахчаняном неологизмы, каламбуры, поливы [16], игры с мемами (крылатые слова и фразы, лозунги, известные литсюжеты, расхожие

визуальные образы, мелодии шлягеров, даже кулинарные рецепты...), чтобы ощутить его родство с дадаистами 1915 года разлива. Да и с нынешним неодадаизмом — только с характерным для Бахчаняна переносом акцента в сторону политики и социальности, в сторону соц-арта.

Вначале была слава. КПСС появилась после. Дождик был в четверг. У Робинзона был Пятница. У Пятницкого был хор по пению. Ваша песенка спета, сказал Маяковский, наступая на горло собственной песне уже без слов. (*Сочинение № 88*) [17]

Любопытно, что дадаисты тоже приценивались к лениниане, естественно, в том ее состоянии, когда Ленин еще не стал дедушкой с октябрятского значка и вождем-учителем с Ордена Ленина. 7 июня 1916 года Балль записал в дневнике: «Странная штука: когда у нас в Цюрихе, на Шпигельгассе, 1, было свое кабаре, напротив, на той же Шпигельгассе, в доме № 6, если я не ошибаюсь, жил господин Ульянов-Ленин. Вероятно, он каждый вечер слушал нашу музыку и наши тирады, не знаю, с удовольствием ли и с пользой ли для себя. А когда мы на Бангофштрассе открыли галерею, русские уехали в Петербург, чтобы готовить революцию. Является ли дадаизм как символ и жест противоположностью большевизма? Противопоставляет ли он разрушению и доведенной до совершенства расчетливости абсолютно донкихотскую, не признающую какую бы то ни было целесообразность, непостижимую сторону мира? Будет интересно понаблюдать, что произойдет там и что тут» [18].

Понаблюдали — и теперь полны знаний. Для энциклопедий и учебников, дадаизм — детский лепет, лошадка и прочие блабла, то есть ля-ля. На деле же, *da da* на французском сленге — смесь кокаина с героином, и реальная возможность для дадаиста выйти в непостижимое, в обещанное белым порошком безмолвие, в отсутствие любых признаков цивилизации, к тем самым дикарям, которые общаются по всем правилам глоссолалии, о которых знают лишь посвященные.

У писателя есть только один шанс туда попасть — словарь, весь его тезаурус, используемый в данном случае как средство передвижения. Художник добавляет к этому бумагу-холст-картон, краски, товары из канцелярского отдела в виде клея, ножниц и прочего, а перформансист — себя анфас и в профиль. Так получается произведение под названием «художник слова».

Новинки: Нерастрескивающийся химический карандаш Шоколадный суп Вредная вата Копченое вино Холодное лекало Многонаселенное окно Грязный пирог с бараниной Супруга без единого пятнышка Прыщеватый квартет Болотистый новобранец Рисунок на мясе Вдова бессмертного писателя Игривый покойник Изобилие плеврита Потная бабочка Электрическая паутина.

На известной картине Магритта изображена курительная трубка с подписью: «Это не трубка». К сообщению не подкопаться: никакой трубки в действительности нет — на холсте ее более-менее реалистическое изображение, даже не в натуральную величину. Образ трубки. Задача же современного художника слова — поместить фон, на котором нарисована трубка, или саму картину, с рамой или без, так, чтобы можно было сказать, что это — не картина, не фон, не задник. Ничего сейчас там нет. Внушить исподволь, убедить в отсутствии холста («белое безмолвие», безразличие), или в том, что перед нами не картина вовсе, а, к примеру, объект № 49-M'W, или аппарат машинного доения, — и тогда трубка может остаться трубкой, а может стать и ручкой к этому аппарату или каким-нибудь выпускающим клапаном.

Юсуп ест суп. Над ним Буше. Бушуют страсти. Амур бросается в омут. Мутно. Утро стрелецкой казни. Козни. Казна без дна. Колесо без покрышки. Покрашено яйцо, осторожно! Сторож-старожил сторожит 100 рож (черная сотня). Черновик Саши Черного (Пушкина). Болдинская

осень. Пир во время чумы. Чумаки в Крыму, все в дыму, ничего не видно. Видно дно. Сухаревская башня смерти. Нашла коса на камень за пазухой. На груди пригрел змеевик. Самогонка за лидером. Пятнадцатисуточные щи хлебает лаптем Хлебников. Смехачи: Бим, Бом и Олег Попов, изобретатель лампочки Ильича. Лапочка Ильича (Крупская) Надежда фабрики «Большевичка». Из двух зол выбираю Меньшикова в березовой роще. 3-я ковская галерея. (*Сочинение 104*) [19]

Кстати, у Бахчаняна есть рисунок: воблами выложено слово РАКИ. Вполне концептуальная работа, когда стирается грань между обозначаемым и обозначающим, то есть здесь подвергается сомнению сам знак, который «является неразрывным единством того и другого» (Соссюр. «Курс общего языкознания», I, глава 1). Этим и занимается в большинстве своих текстов Вагрич Бахчанян: перелицовкой самой ткани речи, сращиванием ее фактуры — фонем, соединением противоположностей в языке, которые либо уничтожают друг друга, множа лингвистический фон, шум, интонации и развивая основные представления фонологии Бодуэна де Куртенэ, либо, как при трении кремня о камень, высекается искра, способная разжечь какие-то невероятные «глаголы в сердцах людей».

Всё может быть всем на этом фоне, и каждый из нас способен повторить таким образом рожденный шедевр. Было бы желание играть в слова, в звуки, в краски, в бисер. Лучизм Ларионова и абстракция Поповой, «Мы в 40 лет — / тра-та — / Живем, как дети: / Фантазии и кружева / У нас в глазах. / Мы все еще — / тра-та / та-та...» Василия Каменского, «Мотма борма смений / Выборма вылисма вымотма / Выбормотался гений / Вот как» Игоря Терентьева и «Жарбог! Жарбог! / Я в тебя грезитвой мечу, / Дола славный стаедей, / О, взметни ты мне навстречу / Стаю вольных жарирей...» Хлебникова не кажутся настолько сложными или герметичными, чтобы этого нельзя было воспроизвести, пусть не буквально, но близко к оригиналу. И эту эстафетную палочку авангардизм протянул дадаизму.

Дада — это совсем не модерн. Дада — это скорее возвращение к буддистской религии всеобщего безразличия. Основания Дада лежали не в искусстве, но в отвращении. Все, что человек видит, ложно. ДАДА против высоких цен на жилье. ДАДА — общество с ограниченной ответственностью для эксплуатации идей. У ДАДА есть 391 точка зрения и цветов в соответствии с полом экспрезидента. Дада меняется — утверждается — говорит противоположностями — неважно — кричит — идет рыбачить. Дада — это хамелеон непрерывной эгоистичной смены цвета. Дада против будущего. Дада умер. Дада абсурден. Да здравствует Дада. Дада это не литературная школа (вой) [20].

С появлением в конце 1840-х фотографии, ослабевает господствовавший в визуальных искусствах с древнейших времен миметический принцип (подражания природе — создания копии, подобия, визуального двойника, отображения скоропременно материальных предметов и явлений, увековечивания их облика в более прочных материалах искусства: стена, холст, глина, мрамор, гранит, медь-бронза), и большинство направлений авангарда и модернизма сознательно от него отказываются. Он сохраняется только в массовой культуре и консервативно-коммерческой продукции.

Элитарные визуальные «-измы» все дальше уходят от действительности: в последней трети XIX века художник уже рисовал так, как чувствовал (импрессио- и постимпрессионизм), затем так, как мыслил (кубизм, супрематизм, абстракция) или воображал (дадаизм, фовизм, сюрреализм, постмодерн). Понятно, что искусство — всегда вещь условная, но есть огромная разница между дверью винного погреба, которую расписал Нико Пирросмани (луна, звезды и фраза прописью), и ветхой дверью со щелью в работе Марселя Дюшана «Дано: 1. Водопад. 2. Газовый светильник».

Актуальное искусство, оперируя приемами деконструкции языка, не только формирует новую реальность, но и приучает зрителя-читателя к тому, что созданные миры — безошибочней, вер-

ней, даже единственно возможны. Я говорю не о фантастике, а об изменении самой структуры мышления, которое в первую очередь есть язык: «Орудием мышления является язык, а также другие системы знаков (как абстрактных, например математических, так и конкретно-образных, например «язык искусства»)» [21]

НАТЮРМОРТ С ПРЕДАТЕЛЕМ: Клетка для домашних кроликов, слоеное тесто, возбуждающее средство, ночной морской бинокль, носогрейка, молодое растение, предатель.

НАТЮРМОРТ С ЧЕЛОВЕКОМ, ЛЮБЯЩИМ ЛЕЗТЬ НЕ В СВОЕ ДЕЛО: Каблограмма, толстый конец чего-либо, халцедон, кольд-крем, человек, любящий лезть не в свое дело.

Балль критически видит современное ему искусство как набор предписанных реакций и приемов. Искусство же, по мнению дадаистов, должно быть иррациональным, оно должно оставлять после себя слова не объяснения, но парадокса. Как, к примеру, дзэнские коаны. Парадоксом же старый мир до основания разрушим, поскольку это в наших, художников слова, силах. Здесь сказывается влияние демиургических личностей творцов, которые приобретают статус легенд, получают всемирное признание; их обожествляют сегодня при жизни, а созданное ими, их достижения в наше время оцениваются астрономическими суммами.

Их, творцов, можно понять: Хлебников, представляя свою историческую роль в деле изменения всенародного сознания, называл себя Председателем Земного шара; футуристы расплевались с мировой культурой, сбрасывая классиков с корабля современности; а тот же Дюшан в дадаистской работе «L.H.O.O.Q.» пририсовал усы и бороду к портрету Джоконды, объявив, что его произведение гораздо лучше. После чего долгое время Мона Лиза Дюшана находилась в офисе Французской компартии в Париже.

«Чтобы жить в Мире, необходимо его сотворить», — нарративно обозначил Мирча Элиаде. Мир Бахчаняна сотворен из странных текстовых — и изообъектов, а также хэппенингов в дадаистско-обэриутской традиции с уклоном, как уже здесь отме-

чалось, в социум, в пародийное воспроизведение эстетики соцреализма, с синхронизацией своей частной жизни с общественно-политическими событиями. В статье «Искусство как прием» Виктор Шкловский говорит о том, что цель искусства — вывести наше восприятие из автоматизма, прервать инерцию существования, обнаружить странность того, что кажется привычным. Если этот завет Бахчаняна реализовывал на практике, то справился он со своей работой блестяще.

Море. Прилив жалости. Импульс нормальный. Колебание атмосферного давления в лодке. Горизонтальная качка. Кровь прилила к ее щекам. У Кутузова верный глаз. Укутался Кутаиси аистами и астмами пап. Папоротник попал попу под попону. Тревожно треноге на двух ногах без правды. Газета известила: подорожала известь и пастила в великий пост (скриптум Страдивариуса). Вариации на тему акации (долго не прекращающиеся). Все встают по стойке «смирно». Я бы ябедам без дам шашни шашкой запретил. (*Сочинение № 10*) [22]

Бахчаняна стал заслуженным мастером «языковой игры». В точности, как в терминологии Людвиг Витгенштейна, который считал, что весь процесс употребления слов в языке можно представить «в качестве одной из тех игр, с помощью которых дети овладевают родным языком» [23]. Таким образом, Л. Витгенштейн видел язык в общем, как совокупность языковых игр, лингвистических явлений, благодаря которым языковая игра приводит к плюрализму смыслов. Что же это за явления — пафосно говоря — в творческой лаборатории Вагрича Бахчаняна, превращающие экспериментальные образцы в коллекционные экземпляры?

«Как повяжешь галстук, береги его,
он ведь с красной рыбою цвета одного!»

Наиболее известны его игры с мемами: деконструкция популярного высказывания с одновременным внесением в него ново-

го значения. Чаще всего, эти свежие конструкты созданы благодаря звуковому подобию — омонимы, омофоны, омографы. Особо мастерски Бахчанян работает с паронимазией, что, как стилистическая фигура речи, есть образное сближение схожих по звучанию слов при частичном совпадении морфемного состава. Такие слова являются паронимами (созвучные разнокоренные слова, разные по значению).

«Мы рождены, чтоб Кафку сделать блядью», «Вся власть — сонетам», «Бумажник — оружие пролетариата!», «Агония, пли!», «Перекуем мячи на орала!», «SOSреализм», «Древко поэзии», «Высшая мера поощрения», «Еврейка! — воскликнул Архимед»...

Смешение паронимов кажется, на первый взгляд, грубой лексической ошибкой, после чего мгновенно возникает подозрение в преднамеренности автора, что вызывает к чувству юмора и вызывает смех.

Паронимы пребывают, как жемчужина в раковине или насекомое в янтаре, внутри речевых штампов, культурных, пропагандистских форм и формул, которые меняют, благодаря этой экспансии, свои ценностные и смысловые качества. Такие метаморфозы рассчитаны, как и всякий анекдот или каламбур, на посвященного, «своего» читателя, и это ощущение доверительности, взаимопонимания глубины подтекста также несет в себе смеховой, карнавальный эффект. Как не вспомнить бартовскую «вертушку» (tourniquet) коннотативного знака, где постоянно происходит «...чередование смысла означающего и его формы, языка-объекта и метаязыка, чистого означивания и чистой образности» [24].

Магазины: Живые ткани
Хлеб с маслом
Инструменты мужские
Вино любви.

Еще один распространенный прием: добавление буквы к слову, изменение букв или их порядка в слове (из разряда чеховских «хохороны»), либо размещение с существительным

некоего «постороннего», из иного контекста, прилагательного, что в корне меняет не только коннотацию слова, но и суть всей фразы.

«Враги сожгли родную МХАТу», «бутербРодина», «Но Мопассан!», «Инфракрасное знамя», «Знак злокачества», «Друг товарищу брат!», «Мертворожденный ползать не может!», «Молочные реки повернем вспять», «Всеми правдами и неправдами — жить не по лжи!», «Бей баклуши — спасай Россию!», «Искусство принадлежит народу и требует жертв», «Дурная слава КПСС», «Язык мой — враг мой руки перед едой!», «Пусть крепнет дружба между нар... (не окончено)», «Дышите на ладан как можно глубже!», «Лучше умереть стоя, чем жить с кем-нибудь на коленях!», «Лестничный марш Дунаевского», «Жилплощадь Восстания», «Передовики перепроизводства, выше знамя капитализма!», «Наставлять рога на путь истинный», «Могильная электрическая плитка шоколада».

Причем, это может происходить не только на уровне слов, но и текста целиком (рассказы по Хармсу, где вместо хармсовских персонажей введены имена современников Бахчаняна):

Как известно, у Бродского никогда не росла борода. Бродский очень этим мучился и всегда завидовал Солженицыну, у которого, наоборот, борода росла вполне прилично. «У него растет, а у меня не растет», — частенько говорил Бродский, показывая ногтями на Солженицына. И всегда был прав.

Особое внимание вызывают книжные обложки, поскольку, кроме всего прочего, благодаря ним языковая игра выходит из плоскости в объем: «Женитьба бальзамированного», «Отцы и дети капитана Гранта», «Пиковая дама с собачкой», «Сорочинская ярмарка тщеславия», «Витязь в тигровой шкуре неубитого медведя», «Трое в лодке, не считая собаки Баскервилей», «Синьяк под глазом или пуантель-авивская поэма»...

«Полив», как беспроектный прием деконструкции и фразы, и рассказа, используется Бахчаняном сплошь и рядом. Читателю только и остается, что улавливать родственные связи между разнокоренными словами. Короче, наличествует интрига:

Была ни была думаю если что так тому и надобно жить как-то без всяких винегретов с колбасами овощными помидорными с огурцами и крепкими яблоками народной мудрости и идиотизма чтобы другим неповадно было делить шкуры в зоопарках всех стран и противоречий плечей шей и ушей ходячих по земле двуногих особей по обе стороны железного занавеса... (*Сочинение № 68*) [25]

Мастерски Бахчанян работает в жанре экфрасиса, сводя слово с изображением. Это различные коллажи и декупажи, фотографии с перформансов и хэппенингов, вроде «30 выставок в один день» (в 30 нью-йоркских галереях костюм художника был обвешен различными лозунгами). В 1980-х в Москве мы передавали друг другу смешной — и антисоветский, безусловно, — сюжет: можно к любому заголовку из советских газет приложить фото полового акта — и это будет стопроцентное попадание.

Только в США я узнал о серии работ Бахчаняна «Голая “Правда”», которую он создал, едва оказавшись в Нью-Йорке в 1974 году: вырезки из газеты «Правда» он вручную приклеил к непристойным сценам, срисованным с эротических журналов. Теперь представьте: софт-порно как иллюстрация к идейно выдержанным и асексуальным «Пока клюшки отдыхают», «Солидарность с патриотами Чили», «Когда соседи соревнуются», «Правые не унимаются», «Прямо с грядки», «Один хозяин лучше»...

Изобразительные работы, в основном графические, не менее пародийны, при этом его талант пересмешника и интерпретатора был направлен практически всегда в сторону СССР и России. С английским Вагрич так и не подружился, и американский антураж его мало интересовал, за исключением, возможно, тех часов, которые он проводил с удочкой в Централ-парке, ловя окуньков и карпов в мелких его водоемах.

Америка как фигура умолчания. Если в формате текста, то почти ничего, кроме «Американской Таблицы Умножения»: $2x0=\$0$, $2x1=\$2$, $2x2=\$4$, $2x3=\$6...$, или «Американские слова»: СШАБАШ СШАВКА СШАЙБА СШАЛАШ СШАЛЬ СШАМАН СШАМ-ПАНСКОЕ СШАМПИНЬОН СШАМПУНЬ СШАНКР...; а в изобразительном ряду — не более, чем соединение, с иронией и сарказмом, советской и американской символик, словно Бахчанян — не земляк Лимонова, которому, как считается, этот псевдоним и придумал, а потомок переселенцев из набоковской Америкосии. «В Америке Вагричу, — написал А. Генис, — не хватает России». [26]

Сегодня его графика смотрится, как ретрознак исторической эпохи, по существу, и визуальный вариант политического анекдота по жанру. Безусловно, читатель/зритель, имея с этим дело, должен представлять контекст и быть, что называется, «в теме». Но и для непосвященных не могут остаться незамеченными ювелирная техника, использование дадаистско-дюшановской практики ready made, мудрый прищур философа в каждой его работе, неистощимая способность смешить, не скоморошествуя, а на уровне основных проблематик современного искусства.

Большинство его работ не устаревают со временем, как, к примеру, серия из 80 графических листов «Американцы глазами русских» 1983 года. В духе шаржей Кукрыниксов, Бахчанян маркером и тушью создал галерею портретов «проклятых капиталистов» и «американской военщины».

Вроде бы, стиль советской карикатуры, но, занимавшая на выставке в Фонде Stella Art Foundation (2010 год) длинную стену, эта серия — не только наглядное пособие по истории антиамериканских настроений времен СССР, но и ныне здравствующих в государстве российском. Как классический концептуалист, художник слова не оставлял в покое смыслообразующую форму: замечательна компиляция «Джамбул-коллаж» [27] из текстов казахского советского поэта-акына, лауреата Сталинской премии 2-й степени (1941) Джамбула, — в результате перестановки строк смысл песен акына ничуть не меняется. Попробуйте сами:

Пусть солнечный Сталин, избранник всех стран,
И дальше ведет наш большой караван,
Туда, где мечты поколений слились —
В джайляу веков — коммунизм!

Еще пример — поэтический сборник «Стихи разных лет» [28]. В подобных сборниках автор обычно предлагает читателю избранное из созданного за многие годы — от юношеских эскерсисов до произведений зрелых и получивших признание. В сборнике Бахчаняна стихотворения признанные, из хрестоматии: от Лермонтова и Крылова до Маяковского и «Широка страна моя родная...» Получился изящный концептуальный продукт, когда содержание точно отражает смысл названия. Ни больше и ни меньше. При этом, поскольку даны только названия стихотворений под одним именем Вагрича Бахчаняна на обложке, создается эйфорическое ощущение, что все эти тексты, да чего там — вся русская поэзия, написаны одним автором.

Можно долго перечислять, классифицируя, техники монтажа, методы и направления (проза, стихотворения, пьесы, арт, хэппенинг, перформанс, акционизм) творческой, фонтанировавшей деятельности Вагрича Бахчаняна, но если вернуться к изначальному «как ребенок», то стоит напомнить, что ребенок всё, попавшееся под руку, ломает, крушит и препарирует не столько из желания уничтожить, сколько надеясь понять, что же там внутри, как оно устроено и почему работает? Отвечая на эти вопросы, ребенок взрослеет, человечество выходит из «детства», а писатель, распахивая по карманам «лишние детали», с удивлением обнаруживает, что изобрел машину времени, потому что язык — древнее писателя, моложе писателя и принадлежит всем писателям и читателям сразу.

С таким художником слова, как Вагрич Бахчанян, литература начинает представлять свое будущее, а читатель осознаёт себя ребенком. Большим, смеющимся над бесконечно разнообразными недоразумениями и парадоксальными строчками, распадающимися на буквы, которые теперь можно складывать как угодно — как будто еще не существует сотен языков и не написан

ни Вертер, ни Твиттер. Как будто уже указан метод, по которому эти буквы в перспективе удастся собрать. И если вы забыли или сомневаетесь в схеме сборки, раскройте книгу Вагрича Бахчаняна — люблю, и вам повезет.

Примечания

1. Радио «Свобода»/ Поверх барьеров с Иваном Толстым. 10 ноября 2010 г.

2. Бахчанян В. Мух уйма: Художества. — Екатеринбург: «У-Фактория». — 2003. С. 36. Далее к этой книге относятся все не отмеченные сносками цитаты из В. Бахчаняна.

3. Журнал «Новая кожа» / Koja Press. № 3, 2010.

4. Там же.

5. Горькова А. Бахчанян, «художник слова». — «Октябрь». № 5, 2010.

6. Коркунов Владимир. Вагрич Бахчанян. Записные книжки. — «Знамя». № 9, 2012.

7. Бахчанян В. Сочинения. Библиотека московского концептуализма Германа Титова. — Вологда. — 2010. С. 247. URL: http://www.conceptualism-moscow.org/files/Vagrigh_Bakhachan.pdf

8. Лиотар Жан-Франсуа. Индейцы не рвут цветы. Комментарий к собранию избранных трудов К. Леви-Стросса. — Эстетический логос: Сб. статей. / Институт философии РАН. — М., 1990. Сс. 127–129. Перевод Михаила Рыклина.

9. Бахчанян В. Сочинения. С. 236.

10. Там же. С. 155.

11. Там же. С. 241.

12. Радио «Свобода»/Художник слова. К годовщине со дня смерти Вагрича Бахчаняна. 9 ноября 2010 года.

13. Бахмет Татьяна. Бахчанян как миф. — Журнал «Новая кожа» / Koja Press. № 3, 2010.

14. Балль Хуго. Бегство из времени. / Вступительная статья, составление, перевод и примечания В. Седельника. — «Вопросы литературы». — 2007, № 4.

15. Бахчанян В. Сочинения. С. 237.

16. Салецл Рената. (Из)вращения любви и ненависти. / Перевод с английского Виктора Мазина. — М.: «Художественный журнал». 1999. С. 122.
17. Бахчанян В. Сочинения. С. 234.
18. Балль Хуго. Бегство из времени.
19. Бахчанян В. Сочинения. С. 237.
20. Тцара Тристан. Семь манифестов дада. / Глава: Манифест дада 1918. — Изд-во «Государственный музей В. В. Маяковского». — 2016. С. 51.
21. Философский энциклопедический словарь. — М.: Изд-во «Советская энциклопедия». — 1983. С. 391.
22. Бахчанян В. Сочинения. С. 24.
23. Витгенштейн Л. Философские исследования. Языки как образ мира. / Перевод с немецкого М. С. Козловой. — М.: АСТ; СПб. — 2003. С. 227.
24. Ролан Барт. Избранные работы. Мифологии. / Глава «Значение». — М.: Из-во «Прогресс». — 1989. С. 88.
25. Бахчанян В. Сочинения. С. 188.
26. Генис А. Предисловие к книге «Мух уйма: Художества».
27. Бахчанян В. Джамбул-коллаж. — Журнал «Новая кожа»/Koja Press. № 1. 2007. С. 75.
28. Бахчанян В. Стихи разных лет. — Париж: Изд-во «Синтаксис». 1986. Нью-Йорк.

* «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский полив!» — Вайль П., Генис А. Страсти по Ерофееву (Вайль П., Генис А. Современная русская проза. — Ann Arbor, «Hermitage», 1982. С. 41).

7. ИЗ «ГРЯЗИ» ЮРОДСТВА — В КНЯЗИ

О ранней поэтике писателя Эдуарда Лимонова

Боже мой! Куда ни убегай
Пули получать. Стрелять. Бороться.
Свой внутри нас мучает Китай
И глазами желтыми смеется...

Э. Лимонов, Кто-то вроде Лимонова...

Когда в земельной жизни этой
Уж надоел себе совсем
Тогда же заодно с собою
Тебе я грустно надоел...

Э. Лимонов, Послание

Э. Лимонов — поэт, который лучше многих осознал, что путь к философическим прозрениям лежит не столько через тезис и антитезис, сколько через самый язык, из которого удалено все лишнее.

И. Бродский

Как-то я наткнулся на статью о суперагенте 007 Джеймсе Бонде. В ней речь шла о его родителях — Эндрю Бонде, шотландце из Аргайла, и Моник Делакура из швейцарского кантона Во. О его службе командером в Королевском военном флоте и работе на британскую спецслужбу MI6; о его интересах, хобби, любви к «Мартини» и пистолету Walther PPK калибра 7,65 мм. В статье Бонд оказался абсолютно реальным, заслуженным красавцем-мужчиной, так что необходимости указывать Яна Флеминга, как создателя этого литературного персонажа, не было никакой.

Мало того, речь шла о том, что герой «бондианы» и есть романтизированный образ самого автора-ловеласа. И Флеминг, и Бонд посещали одни и те же школы, предпочитали одну и ту же еду (яичницу и кофе), имели сходные привычки, им нравились одни и те же женщины, и, наконец, оба сделали похожую военную карьеру. Без сомнения, Бонд на фоне своего криэйтора выглядел гораздо живее и человечней.

В доме царили мерзость и запустение. Королева была голой. Кровать была двустворчатой. Королева перевернулась на другой бок.

Виталий стоял тихо. Глаза Маши остановились на церкви. Ах! — сказал князь. Нет что вы. Сереженька! — говорила кудрявая женщина... (Э.Лимонов, *Русское. Текст*)

Списав из Википедии: «Эдуард Лимонов родился 22 февраля 1943 года в городе Дзержинске Горьковской области. Отец, Вениамин Иванович Савенко, родом из Воронежской области, рядовой внутренних войск МВД (позже окончил училище и стал офицером). Мать, Раиса Фёдоровна Зыбина, родом из Горьковской области...» — я подумал, а о ком, собственно, пойдет речь? О провинциальном мальчишке Эдике Савенко из реальных послевоенных харьковских окраин, или о подростке Савенко из одноименного романа писателя Лимонова? О «молодом негодяе» Эдуарде, крепко прилепившем к своей биографии псевдоним Лимонов, придуманный в Харькове художником-приятелем Вагричем Бахчаняном, или об Эдичке Лимонове — персонаже романов, от первого и самого нашумевшего «Это я, Эдичка!» до любого из более пяти десятков, им написанных?

...Жизни бешеный вьющийся дым
Мало пили. Некрепко вдыхали
Хорошо умереть молодым
Чтобы женщины плакать бы стали

Хорошо чтоб меня застрелил
Полицейский у края ограды
И апрель понимаете был
Или май — понимаете гады!

Э.Лимонов, Эти пары ликующих дней...

В современной русской литературе, то есть в созданном за последние лет шестьдесят корпусе художественных текстов на русском языке, Эдуард Лимонов, видимо, единственный крупный

русский писатель, биографию которого можно поэтапно и в подробностях найти как в его поэзии, так и в прозе. То есть, перипетии «жизненного пути» лирического героя и его эпатирующего автора совпадают.

Это касается и трилогии о детстве и отрочестве («У нас была Великая Эпоха», «Подросток Савенко», «Молодой негодяй»), и написанных в иммиграции (США с 1974, Франция с 1980) стихотворений, романов и рассказов. И художественно-биографической хроники большевистских событий и будней сразу по возвращению в 1991 в Россию, после того как Лимонов создает и возглавляет партию «нацболов» — российских национал-большевиков.

Ахматова после ареста Бродского заметила: «Какую биографию делают нашему рыжему». Лимонов не ждал милостей от природы, а «делал» биографию собственными руками, при этом фиксируя в художественной форме все ее фабулы. Другое дело, что Бродский в дальнейшем от роли диссидента отказывался, да он им и не был, и о судебном процессе старался втуне не упоминать, занимаясь литературой плюс утверждением определенного имиджа и статуса — тем самым создавая собственный мраморный бюст в масштабе, соразмерном им написанному и своему мифу. Лимонов же, трудясь над созданием героической биографии, настолько стал выдающимся революционером и партийным лидером, что литературные его достижения на этом фоне отошли в тень.

Я просмотрел видеозаписи самых разных публичных встреч Лимонова за последние лет десять, и ни на одной, практически, ему не задают вопросов о литературе. Он показывает собственные книжки аудитории, рассказывает о них, но вопросы вдогонку — о Дугине и Егоре Летове, то есть товарищах по национально-большевистской борьбе, о тюремных отсидах за революционные деяния и боевом пути, о гибели проклятого капитализма и торжестве мирового пролетариата. Такую нынче биографию сделал сам себе «наш» поседевший брюнет, и это невероятно жаль: Лимонов — большой писатель, уникальный в русской литературе поэт, что, верится, в будущем станет главным, самым важным в статьях о нем в справочниках и энциклопедиях.

Память — странный суфлер. Почему-то всегда, когда я о нем вспоминаю, первым всплывает похмельное нью-йоркское утро, мы сидим на скамейке где-то на Юнион-сквер и курим джойнт. Подходит черный человек и просит затануться, спрашивает: «А сами кто будете?» «Поэты», — отвечает ему Лимонов. «Понимаю. У нас тоже был великий поэт». «Кто?» — «Пушкин».

Алексей Цветков, «Прощай, Эдичка» [1]

На протяжении десятилетий биография Лимонова складывалась в литературные тексты, которые одновременно становились авто(само)биографией. Понятно, здесь сразу убиваются два зайца: создание собственного автобиографического мифа и установка на подлинность авторского письма, на его искренность. Нечто подобное произошло и с Веничкой Ерофеевым после выхода в свет легендарной «Москва-Петушки»: автор и его литгерой стали неотличимы друг от друга.

Текст в «поэме» выступал в таком откровенном, беззастенчивом нарративе по отношению к читателю, что у последнего не возникало никаких сомнений в алкоголизме и Венички, и его автора Венедикта. То есть, развивай (не развил!) Ерофеев эту тему подобию в разных направлениях, создавая не только новых героев, но стили письма и биографии, придумывая себе гетеронимы, русская литература получила бы своего Фердинандо Пессоа.

Нарцисс Лимонов — живая иллюстрация к классической фрейдовской работе «Введение в нарциссизм» — настаивает на собственной идентичности в любом созданном им литературном труде. Ерофеев же любит себя по-разному, в разных стилях и с разной степенью литературной индивидуальности, от «Записок психопата» до «Вальпургиевой ночи...» Но оба писателя в читательском сознании добились того, что они слились с теми же созданными литературными персонажами.

Кухарка любит развлечения
Так например под воскресенья
Она на кухне наведет порядок
И в комнату свою уйдет на свой порядок

Она в обрезаю зеркала заколет
Свою очень предлинную косу
Тремя ее железками заколет
Потом еще пятью

А прыщик на губе она замажет
И пудрою растительной затрет
В глаза немного вазелину пустит
Наденет длинно платье и уйдет

Но с лестницы вернется платье снимет
Наденет длинно платье поновей
И тупая своими башмаками
Пойдет с собою в качестве гостей

Она с собою придет к другой кухарке
Где дворник и садовник за столом
Где несколько количеств светлой водки
И старый царскосельский граммофон

«А-ха-ха-ха» она смеется холкой
«У-хи-хи-хи» другая ей в ответ
А дворник и садовник улыбнутся
И хлопают руками по ногам

Сидящие все встанут закрутятся
И юбки будут биться о штаны
О праздник у садовника в меху
И праздник у дворника в руках!

Э. Лимонов, Кухарка

Допускаю, не стоило ставить рядом Лимонова и Ерофеева — не только потому, что сравнение, в рассматриваемом мною ключе, напрашивается само собой. Есть еще одна причина: не знаю как Лимонов, но Ерофеев, похоже, был бы против такого соседства: «Мы придерживались правила: не обижать живых людей, — рассказывает Олег Лекманов, один из троих авторов недавно вышедшей биографии «Венедикт Ерофеев: посторонний», — по-

нятно, что в связи с этим ограничением кое-что из рассказанного, прямо не использовали. Единственное исключение из живых — это Эдуард Лимонов, которого Ерофеев ненавидел, спустил однажды с лестницы, а, уже будучи при смерти, после онкологической операции, говорил: не могу читать Лимонова, потому что мне нельзя блевать. Вот это мы оставили, потому что Лимонов, если захочет, может за себя прекрасно постоять». [2]

В немалой степени они в писательских скандальных своих ипостасях похожи, отсюда естественно и отталкивание, как у частиц с одинаковыми зарядами. И даже то, что лирические герои и их создатели называют себя уменьшительными именами — Эдичка и Веничка — совпадение не случайное. Ибо (оставим Ерофеева в покое, о нем только что написана замечательная биография и в этих заметках не о нем речь) в случае с Лимоновым русская литература имеет дело с юродивым — и автором, и литературным персонажем — в том самом значимом, высоком смысле слова, имеющем свою историю и свои коннотации.

...Вспоминаю я безбрежные
Девятнадцатого августа
Все поля с травой пахучею
С травой слишком разнообразною

Так же этого же августа
Девятнадцатого но к концу
Вспоминаю как ходила
Нахмурённая река
И погибельно бурлила
Отрешенная вода

Я сидел тогда с какой-то
Неизвестной мне душою
Ели мы колбасы с хлебом
Помидоры. Молоко
Ой как это дорого!..

*Э. Лимонов, «Криком рот
растворен старый...»*

То, что Эдуард Лимонов на протяжении нескольких последних десятилетий реально присутствует в русской литературе — данность, которую оспорить невозможно. Больше всего он известен как романист, и престижная премия им. Андрея Белого была вручена ему как прозаику (2002 год, за «Книгу воды»). Хотя первую известность, что бывает с романистами, Лимонов snискал как уникальный поэт (писать стихи начал с 1958 года), приобретая в числе своих почитателей, к примеру, Алексея Цветкова и Сашу Соколова.

«Я не только чувствую, что пишу пророческие фразы, я знаю: судьба избрала меня объявить будущее. Будет Вторая Россия: прибежище новой цивилизации, свободная земля обетованная». (Э. Лимонов, *Другая Россия. Лекция 22, Очертания новой цивилизации*)

При этом какие-то художественные тексты Лимонова вызывают омерзение, какие-то статьи, написанные в полемическом революционном задоре — недоумение, какие-то поступки — от жалости до сожаления. Запад, конечно, всем этим не удивить — после антиэстетизма романов, типа «Пидор» (Queer, 1951) Уильяма Бэрроуза, или фашиствующего «Безделицы для погрома» (*Bagatelles pour un massacre*, 1934) Луи-Фердинанда Селина, тот же «Это я, Эдичка!» выглядел не более, чем этнографической редкостью, поскольку написан был в Нью-Йорке одним из «этих странных русских».

Такое впечатление, что грязь окружающего мира, накопившуюся идеологическую вонь Лимонов впитывал, пропускал через себя с мазохистским наслаждением. При одном небольшом, но знаковом «но»: униженный, маленький человек с миссией нести правду и открывать-знать истину — через страдания, отчаяние, понимание бестолковости и мерзости бытия, через познание зла в себе и в окружающем.

В вечном протесте в жизни и в художественном мире: не-приметный портье в доме нью-йоркского миллионера, измождённый грузчик, расторопный книгоноша, портной с замашками дворового хулигана, горделивый паж и придворный шут,

который лихо и без боязни раскрывает власть имущим их истинные лица, мечтая стать первым. Главным. Главкомандующим. Фюрером, добравшимся от сморчка-ефрейтора до вершин власти.

«Предсказания, предвидения, озарения щедро рассыпаны в «Дневнике неудачника». Многие осуществились, но не все. Я знаю, что вышел на последнюю финишную прямую жизни. Осталось выполнить несколько предсказаний программы: “...выстрелить в выпуклый, дряблый живот президента” или “...покушением на жизнь премьер-министра” посетить японский ресторан, где “...горячие салфетки, подогретое сакэ...”. В том, что я ЗНАЮ свою судьбу, нет сомнений... Мне уготована смерть героя, а не случайной жертвы или обманувшегося любовника...» (Э. Лимонов, *Анатомия героя*)

Михаил Барышников на вопрос своего приятеля о поселившемся в Нью-Йорке Лимонове, мол, кто такой, ответил пренебрежительно: «Так. Еще один русский». Не менее безжалостен и Сергей Довлатов: «Снова о Лимонове. Он действительно забитый и несчастный человек. Бледный, трезвый, худенький, в мятом галстучке. Фигура комическая...» [3]

Таким его запомнили и поэты-лианозовцы Холин и Сапгир, таким он остался в памяти тех, кому шил брюки, тем самым зарабатывая себе на жизнь в Харькове, Москве, Нью-Йорке, Париже... «Несчастный человек», с гортанью, набитой инверсиями, глоссолалиями, заборматываниями (заумь прозрений в духе Хлебникова), анафорами-причитаниями, парадоксальными, алогичными, искусственно и коряво выстроенными фразами, — но со своей неумной гордыней, с претензиями на роль ненасытного любовника и нецененного романтика, с диатрибами по поводу осточертевших, гадких буржуа, и желчной, деструктивной критикой города и мира:

Я был веселая фигура
А стал молчальник и бедняк
Работы я давно лишился
живу на свете кое-как

Лишь хлеб имелся б да картошка
соличка и вода и чай
питаюсь я малой ложкой
худой я даже через край

Зато я никому не должен
никто поутру не кричит
и в два часа и в полдругого
зайдет ли кто — а я лежит

Э.Лимонов, Я был веселая фигура...

И. Бродский писал в рецензии к стихотворной подборке Лимонова («Континент», №15, 1978 год): «Обстоятельством же, отличающим Э. Лимонова от обэриутов и вообще от всех остальных существующих или существовавших поэтов, является то, что стилистический прием, сколь бы смел он ни был (следует отметить чрезвычайную перенасыщенность лимоновского стиха инверсиями), никогда не самоцель, но сам как бы дополнительная иллюстрация высокой степени эмоционального неблагополучия — то есть того материала, который, как правило, и есть единый хлеб поэзии...»

Бродский писал это еще до того, как назвать Лимонова «Свидригайловым от литературы». Лимонов в долгу не остался, обзвав нобелевского лауреата «поэтом-бухгалтером», на что Бродский бросил в ответ: «Взбесившийся официант!», и в дальнейшем иначе, как Лимошкой, не называл. Уже после смерти Бродского, Лимошка в мемуарной прозе «Книга мертвых» разделал бывшего своего рецензента *post mortem* так, чтобы мало не показалось: «непревзойденный торговец собственным талантом», «сушёная мумия», «ветхий Бродский» и т.д., и т.п. Короче, оксюмороном это можно было бы охарактеризовать, как «не оставил на покойнике живого места».

Подходящая личность для сценария к байопику о террористе, бунтаре, радикальном поэте и революционере. Оставалось только определить, кого в нем больше: Че Гевары, Рахметова или Раскольников? В любом случае, его биография может стать ос-

новой для написания развернутой притчи о том, как юродивый Эдичка-Лимошка, по стечению обстоятельств становится вершителем судеб; не проходным персонажем на задворках истории, а одним из действующих лиц на ее авансцене.

В месте Дэ на острове Зэт
Растет купоросовая пальма
В месте Цэ на перешейке Ка
Произрастает хинное растение

В парикмахерской города эн
Стрижен гражданин Перукаров
И гражданке Перманентовой
Делают хитрые волосы

Брадобрей Милоглазов
Глядит в окно недоверчиво
Примус греет бритву
И воспевает печаль
Холодная щека плачет в мыле
Милоглазов делает оскорбленные глаза

Военный часовой убивает командира
Командир падает
Недобрым сердцем вспоминая мать

Э.Лимонов, Каждому своё

В текстах агиографов юродивые XIV–XVII веков предстают и морально, и разумом разложившимися личностями. Понятно, что такое их поведение — не что иное, как христианская святость, сокрытая под личиной безумия и безнравственности. Однако, стереотипная фраза «похаб ся творя» в агиографических описаниях дает немало пищи для разгула читательской фантазии.

Юродивый бесчинствует в храме, ходит нагой, бесится на рынке, уничтожая в пух и прах товар торговцев, «жрёт колбасу» — в страстную пятницу, как поэт-классик и описывает — «блядям по-

дает ананасную воду», то есть служит миру в такой вот своеобразной проповеди. К тому же вводит ближнего в соблазн и грех осуждения, а нередко и жестокости.

Так св. Андрей Цареградский влезал в душу ближним и настолько третировал их своими выходками, что несчастные готовы были повесить его, зарезать, четвертовать и утопить одновременно. Нередко юродивого избивали до полусмерти, устраивали самосуды в духе известных в наше время судов Линча. И что же наш св. Андрей? Продолжал, как ни в чем не бывало, юродствовать, моля Господа о прощении людей, которых сам же искушал и подбивал на мерзость.

— Здоров ли ты мой друг?
Да ты здоров ли друг мой?
Случайно я тебя встречаю
Здоров ли друг мой. Что ты бледен?

— А я здоров и ты напрасно
Меня в болезни обвиняешь
Здоров ли ты в своей компанье
Тужурки табака и волоса?
Здоров ли в компании многих лет твоих
Не смущают ли твои воспоминания
Вишня на которой ты признайся
Хотел висеть
Да не смог сметь
Не смущает ли
Висел почти ведь?

— Я здоров мой друг
Я здоров
Что мне вишня
Ничто мне эта вишня...

Э.Лимонов, Здоров ли ты мой друг?...

Посетивший Россию в XVI веке Сигизмунд Герберштейн пишет: «Юродивые ходили нагими, середина тела у них закрыта тряпкой, с дико распущенными волосами, железной цепью на

шее. Их почитали и пророками. Явно обличаемые ими говорили: это по грехам моим. Если они что брали в лавке, торговцы еще благодарили». [4]

По наблюдению Г. Федотова («Святые древней Руси»), «...появление святого юродивого по времени совпадает с угасанием княжеской святости... Юродивый стал преемником святого князя в социальном служении... Юродивые восстанавливают нарушенное духовное равновесие».

Белый домик голубки
Хитрые маски судеб
Сплетенными вторые сутки
я оставлял пальцы свои!

А земля всегда цвела в мае!
Всегда до грехопадения цвела земля!
Земля всегда побуждала к греху
Большому и малому

Возбуждала к пролитию сладкой крови
Ибо что и за жизнь без греха
Что за жизнь
без печали по невинно убиенному
царевичу Димитрию
на песчаных дорожках
в майском саду

Что за ночь
если не убивают Андрея Боголюбского
Если не находят его под крыльцом
что это за ночь тогда

И разве жаркий летний полдень
это полдень
если он не нагревает
черных траурных одежд матерей
и белотелых дочек

Ах это не полдень тогда!

Э. Лимонов, Белый домик голубки...

Здесь речь идет о святых князьях, почитание которых ведется с первых лет христианства на Руси (Борис и Глеб). Князь воплощает в себе «не столько начало власти, сколько начало служения, являясь политическим... вождем мира». Святые князья чтимы личной праведностью (Михаил Черниговский), доблестью (Александр Невский), великомученичеством (Георгий Всеволодович, князь Владимирский). Они служат государству геройски и беззаветно. Уже после них приходят князья московские, которые государство строят, создав необходимые законодательные, исполнительные и полицейские институты.

Бревна
Светлый день
Сидит Петр Первый
Узкие его усы
Ругает ртом моряка
Поднимается — бьет моряка в лицо
Важный моряк падает
Подходит конь
Петр сел на коня
Петр поехал
Пыль
Петр едет по траве
Вдоль дороги поле
На поле девушка
Петр сходит с коня
Идет Петр к девушке
Хватает Петр девушку
Девушка плачет но уступает Петру
Они лежат на соломе
Петр встает и уходит
Девушка плачет. Она некрасива
У нее нарост на щеке мясной
Петр скрылся из ее вида
Ключья моря бьют о берег
Тьма все сильнее
Тьма совсем. Темно-синяя тьма
Ярко выражен темно-синий цвет
Э. Лимонов, Петр I

С появлением в современной русской литературе писателей, призванных на роль святых князей, логично было ожидать явления в литературе святых юродивых. Пример служения Отечеству — удел шестидесятников. На первом месте, само собой, Солженицын. Здесь и мученичество (ГУЛАГ, затем годы в изгнании, заговор молчания на Родине), и доблесть, и святость. И готовность помочь в обустройстве России тем современникам-князьям, которые хоть не святые, но демократы.

Практически все писатели, покинувшие СССР в 70–80-х годах, окружены ореолом великомученичества. СЛОВО Бродского, Аксенова, Синявского, Максимова, Войновича, Довлатова (до чего разных писателей можно объединить под одним этим флагом) — это СЛОВО было и пророчеством, и откровением, и истинной правдой. Лишь несколько героев, оставшихся на родине, можно было бы зачислить в сей список: Высоцкий, Битов, Веничка Ерофеев, Искандер.

И зарождение (апокатастасис, возрождение) писателей-юродивых не заставило себя ждать: Юз Алешковский, Владимир Сорокин, поэт Константин Кузьминский — автор гигантской поэтической многотомной энциклопедии «У Голубой лагуны», который внешним своим видом был способен впечатлять блаженных, Игорь Яркевич, Дмитрий Александрович Пригов со своей «новой искренностью» («Граждане! Подметим с утра квартиру, откроем дверь на лестничную площадку и ветер свежих перемен ворвется в жилище наше! Дмитрий Алексаныч») ...

В один и тот же день двенадцатого декабря
На тюлево-набивную фабрику в переулке
Пришли и начали там работать
Бухгалтер. кассир. машинистка

Фамилия кассира была Чугунов
Фамилия машинистки была Черепкова
Фамилия бухгалтера была Галтер

Они стали меж собой находиться в сложных отношениях
Черепкову плотски любил Чугунов

Галтер тайно любил Черепкову
Был замешан еще ряд лиц
С той же фабрики тюлево-набивной

Были споры и тайные страхи
Об их тройной судьбе
А кончилось это уходом
Галтера с поста бухгалтера

И он бросился прочь
С фабрики тюлево-набивной
*Э.Лимонов, В один и тот же день
двенадцатого декабря...*

Если к перечню «писателей-юродивых» добавить Лимошку, то с одним обязательным дополнением: Эдичка, в ранних своих стихотворениях и романах ставший объектом саморефлексии, собственной темой (как было отмечено выше, литературные произведения и биография писателя в высочайшей степени тавтологичны), по переезде в Россию отрекается от ипостаси юродства, заменив ее на роль святого князя Эдуарда, доблестного мученика за народные права и идеалы. По отношению к известной исторической парадигме — вначале князья, затем юродивые, становление Эдички развивается в обратной перспективе, то есть из юродивого — в князи.

Я обедал супом... солнце колыхалось
Я обедал летом... летом потогонным
Кончил я обедать... кончил я обедать
Осень сразу стала... сразу же началась

Дóжди засвистели... Темень загустела
Птицы стали улетать...
Звери стали засыпать...
Ноги подмерзать...

Сидя в трех рубашках и одном пальто
Пусто вспоминаю как я пообедал
Как я суп покушал еще в жарком лете
Огнемилом лете... цветолицем лете...

Э.Лимонов, Элегия № 69

И сразу меняется его этикетное поведение (вместе с литературным стилем), которое призвано Служением — в том партийном ракурсе, в каком видит его бывший юридивый. В России Лимонов вещает, призывает, пророчествует. Читать это порой невыносимо:

«...России от Революции не отвертеться. Инстинкт самосохранения должен толкнуть её на Революцию. Революция должна быть очищением для одних, актом возмездия для других. Она должна быть несправедлива, когда отнимают, пинают, обижают, изгоняют. Тогда будет достигнута нужная эмоциональная температура в обществе. Эта атмосфера насаждения насильственной справедливости возбудит таланты, придут гениальные идеи переустройства общества. Это именно то, что нужно. Нужна конфликтность. Покой же, его нам проповедуют в качестве стабильности, безопасность на улицах, тихое счастье в четырех стенах нужен лишь больным, старикам и инвалидам на самом деле. Для здоровых и молодых — конфликт Революции — манна небесная. Для 2,8 миллиона беспризорных — манна небесная».

Э. Лимонов, Другая Россия. Лекция 20. «Реставрация»

По Лимонову получается, что кровавого опыта пролетарской революции 1917 года России недостаточно. Ей сегодня необходимы именно такие тезисы: «Нам нужна Новая Россия. Так как мы — партия обездоленных людей, то нам нужна такая Россия, — в которой кто был ничем, тот станет всем...» Разве такой России еще не было? По отношению к написанному им ранее, писатель-

Лимонов сегодня сродни Юнне Мориц, из талантливой поэтессы переродившейся в агитатора, обличителя и образцового квасного патриота, пишущего все так же в рифму, но местами совсем неумело. Известный вопрос (правда, секрет Полишинеля): «Куда девается мастерство после того, как писатель становится партийным идеологом?»

Логично на этом фоне выступает и постановка ребром вопроса о друзьях и врагах, о том, кто виноват? В 1995 году Эдуард Лимонов опубликовал в своей газете «Лимонке» две статьи — «Лимонка в хорватов» и «Черный список народов», за которые против «святого князя» было возбуждено уголовное дело. В статьях говорилось о существовании «плохих народов» и их «коллективной вине» перед Россией. К «плохим» народам были причислены чеченцы, хорваты, латыши, чехи, а также ингуши и словаки. Лимонов выражал сожаление, что Иосиф Сталин не довел до конца депортацию кавказских народов, и заявлял об оправданности военных действий против представителей названных национальностей: «Убивать их можно».

Ветер распластал любимую простынь
Этой весной ты поедешь назад
Фока и Фима — друзья твоей юности
Пивом и мясом встретят тебя

Этой весной соскочишь ты на вокзале
Фока и Фима стоят каблуками
на тощей весенней траве
Фока и Фима! Я больше от вас не уеду!
(плачь обоюдный в мягкие руки судьбы —)

Ты никогда не уедешь от Фоки и Фимы
От красивого стройного Фоки
И от обезьяньего друга Фимы
Всегда вместо большого огромного моря
Вам будет целью небольшая река

На твоих глазах постареет сгорбится Фока
И как-то незаметно умрет смешной друг Фима
Ты их переживешь на несколько весен
Этой весной ты поедешь назад...

*Э. Лимонов, Ветер распластал
любимую простынь...*

Безусловно, это — дежавю к печальной истории о великом поэте Эзре Паунде, фашиствующем антисемите (Лимонов в антисемитизме, похоже, не замечен), закончившем свои дни затворником, а до этого проведен лет десять в сумасшедшем доме. Его «Кантос» — вершины мировой поэзии; его коллаборационизм с нацистами — варварство по отношению к современным представлениям о гуманизме.

История повторяется, и вовсе не хочется дальше уделять здесь место Лимонову-трибуну, современному Лимонову-поэту, выступающему в рифмованных строчках против отвратительного Запада (как заметил А. Чехов, «в стихах можно писать о чем угодно, только не надо обличать дурных городовых»), Лимонову-прозаику, политические тезисы которого в последних повестях и романах заменяют литературных героев.

Святой князь Эдуард — не наша сегодняшняя тема. Любопытно, что француз Э. Каррер в биографической монографии «Лимонов» сравнивает писателя с политическим деятелем Владимиром Путиным: оба — с рабочих окраин, росли в дворовой среде, оба стремились в столицу, как Д'Артаньян завоевывал Париж. Оба — авантюристы, не устающие пришпоривать жизнь и испытывающие судьбу нередко вопреки правилам безопасности и рефлексу самосохранения. Один оседлал Пегаса, но этого ему показалось мало, и последние четверть века он примеряет на себя шапку Мономаха. А другой никому ее не отдаст и старцем в этой шапке помрет. Вот и весь сюжет, почти о двух капитанах. Вот и вся переводная цветная картинка — с поэтики на политику.

...Он живет в незавидной квартирке со страдающей запоями певицей, шарит по собственным карманам, чтобы наскрести на кусок ветчины, и тоскливо размышляет, из ка-

ких еще воспоминаний можно слепить сюжет будущей книги. Потому что истина заключается в том, что он выдыхается, он распродал почти все свое прошлое и осталось только настоящее, а это настоящее — вот оно: радоваться нечему, особенно когда узнаешь, что этот ублюдок Бродский только что отхватил Нобелевку.

Э. Каррер, «Лимонов», часть IV, «Париж 1980–89»

Юродство Лимонова имеет отчетливые традиционно-национальные черты. Это и уменьшительно-ласкательное, уничижительное имя — Эдичка; и рассказы о себе в третьем лице, в стиле известной по «Борису Годунову» реплики из арии: «Обидели юродивого, отняли копеечку». Обидели Эдичку, когда он приехал в Нью-Йорк, равно, как обижали до этого в Харькове и Москве, и будут обижать, после отъезда из Нью-Йорка, в Париже:

«Русский читатель-эмигрант в большинстве своем не понял, что среди воплей Эдички самый сильный — вопль индивидуума против засилия коллективов. Переехав в американский или французский или израильский коллектив из советского, эмигрант инстинктивно пристроился к новому улью “Мы” и радостно присоединяется к толпе погромщиков всякий раз, когда линчуют “Я”. Но потому-то, мои глупые экс-соотечественники, и стоит, гордо красуясь в названии книги ЭТО Я, Я, Я, Я..., а последней фразой её автор избрал Я ЕБАЛ ВАС ВСЕХ..., ИДИТЕ ВЫ ВСЕ..., что его намерением было заявить о приоритете индивидуума, об опасности порабощения индивидуума коллективами...» [5]

Как ни странно, но если перевести эту цитату (обценная лексика — неприменный атрибут в проклятиях и прозрениях юродивых) в хрестоматийную мольбу блаженного о спасении, о понимании, об эмпатии и сочувствии, о проклятии некрасивости, никчемности бытия с речитативом «пошто покинул» — проклятии всем, включая главного начальника на небесах, позволившего сотворить бестиарий на земле, то прозвучать это может, с известной поправкой на вовлеченный в монолог советский тезаурус, так:

И белый вечер
и золотые городские трехдольные фонари...

Господи! отведи руки твои...

Отведи в стороны. отведи ввысь
и будто путешествуя
забуди меня

Он так и сделал
Он будто путешествуя забыл меня...

и сколько оказалось сараев
школ. пивных
сколько мерзких построек
сколько выявилось жутких людей
А ведь раньше не было

Эх забыл ты меня

Эх забыл...

Э. Лимонов, И белый вечер...

Речь юродивого всегда корява, странно артикулирована, полна неясностей и недомолвок. В литературе (нередко Лимонов вспоминает о том, что ряд критиков относят его к «школе “грязного реализма”», и называет себя постмодернистом) это выражается в неопределенности высказывания, в обилии разнообразных повторов и плеоназмов, множестве ненужных пояснений, которые никак текст не проясняют. В этом, техническом, плане Эдичка однозначно постмодернист (деструкция на разных уровнях — орфографии и пунктуации, синтаксиса, логики образа, поэтической традиции, семантики, метра и ритма), и здесь понятен взаимный литературный, да и личностный интерес между Лимоновым и Сашей Соколовым: приемы постмодернизма были тщательно разработаны последним еще в раннем его романе «Школа для дураков» и стали основой позднего поэтического «Триптиха», опубликованного книгой в 2011 году в издательстве. [6]

В этом плане любопытен текст Эдички, в котором повторяется одна и та же ситуация, с введением сюрреалистических элементов, по замыслу похожая на кошмарный сон, а по сути ставшая дурной бесконечностью — в той самой гегелевской терминологии, когда происходит неограниченный процесс однообразных, однотипных изменений, ничем не разрешающихся. Но они имеют смысл в литературно необработанной, казалось бы, речи юродивого, который намерен повторами донести до слушателей/читателей не столько конкретную мысль, сколько свое видение предстоящего:

Жара и лето... едут в гости
Антон и дядя мой Иван
А с ними еду я
В сплошь разлинованном халате

Жара и лето... едут в гости
Антон и дядя мой Иван
А с ними направляюсь я
Заснув почти что от жары

И снится мне что едут в гости
Какой-то Павел и какое-то Ребро
А с ними их племянник Краска
Да еще желтая собака

Встречают в поле три могилы
Подходят близко и читают:
«Антон здесь похоронен — рядом
Иван с племянником лежат»

Они читают и уходят
И всю дорогу говорят...
Но дальше дальше снится мне
Что едут в гости снова трое
Один названьем Епифан
Другой же называется Егором
Захвачен и племянник Барбарис

От скуки едя местность изучают
И видят шесть могил шесть небольших
Подходят и читают осторожно:
«Антон лежит. Иван лежит
Ивановый племянник
Какой-то Павел и какое-то Ребро
А рядом их племянник Краска...»

И едут дальше дальше дальше...

Э. Лимонов, «Жара и лето... едут в гости...»

Юродство в литературе — такой же сакральный, скрытый жест, как и поведение святых юродивых в быту. К примеру, Василий Блаженный выливает в окно поданный царем напиток. Естественно, это вызывает недоумение и логичное желание государя наказать своего хамовитого шута. В дальнейшем символический поступок объясняется, и вскрывается его историческая, провидческая значимость: тем самым юродивый потушил в далеком Новгороде пожар.

Если вернуться к биографии Лимонова и его стихам до начала 1990-х, то создается впечатление, что Эдичка, соглашаясь на самые низкооплачиваемые работы, позволяя себя унижать, вынося эту униженность и потерянность в стихотворные строки, словно хочет, пропустив через себя боль и ущемив гордость, предупредить о чем-то читателя; на своем примере, растоптав и себя, практически, уничтожив, показать, как можно дойти до дна и выжить, подняться, стать.

Конечно, для этого необходим ряд личностных комплексов, равно как полноценности, так и неполноценности, и другая структура подачи текста по отношению к проживаемому, переживаемому и, нередко, эту личность калечащему. В случае Лимонова — редкий пример, когда эстетика письма настолько совпадает с этикой самого писателя.

Желтая извилистая собака бежит по дорожке сада
За ней наблюдает Артистов — юноша средних лет
Подле него в окне стоит его дама Григорьева
Веселая и вколовшая два голубых цветка

Розовым платьем нежным мелькая ныряя
Девочка Фогельсон пересекает сад
На ее полноту молодую спрятавшись тихо смотрит
Старик Голубков из кустов
и чмокает вслед и плачет беззвучно...

*Э. Лимонов, «Желтая извилистая собака
бежит по дорожке сада...»*

В ранних стихотворениях Лимонова герои часто едят и умирают, они окружены животными и людьми с именами собственными, которые ничего не говорят читателю. Само собой, здесь напрашивается тема влияния обэриутов на раннюю поэзию Эдуарда Лимонова, но эта линия — скорее о гротеске, о философии абсурда и зашифрованных в стихах алхимических символах, о материально-телесном низе и иллюзорных реалиях мира — уведет нас от изначально заявленной темы святого юродства Эдички, как исключительно самобытного явления в современной русской литературе. Вероятно, не стоит сетовать на то, что, взяв на себя иную роль после 1991 года, Лимонов закрыл, практически, тему, хотя и продолжает писать стихи — иначе, по-другому, о другом.

Обойдемся без сослагательного наклонения: Эдичкой написаны стихи, только частично имеющие аналоги в русской поэзии, и как можно было бы развить эту линию — можно только гадать. Здесь нет масок, к примеру, как в случае с Козьмой Прутковым, когда известна дистанция между пишущим(и) и героем, объектом и субъектом. И здесь нет прямого, беспримесного единства, как в специфическом варианте Сергея Нельдихена, который являлся на встречи «Цеха поэтов» с морковкой в кармане пиджака, и с легкой руки Гумилева стал не только автором «глупой поэзии», но и глупым поэтом.

Глупости, наивности, неряшливости, навязчивости, антиэстетичности и бестактности в поэтике Эдички есть сложившаяся, парадоксальная, как всегда у юродивых, целостная мировоззренческая система, прекрасно изложенная, выплеснутая, выbleванная, стилистически точная литература, прочитываемая на одном дыхании. Как и все, что касается парадоксов, к ней необходимы

свои ключи, чтобы стало понятным, зачем этот ларчик и что в нем. Один из таких ключей — святое юродство, которое в ранних стихотворениях Лимонова многое объясняет и почти все, на мой взгляд, определяет на уровне одной судьбы и человеческой трагедии. Ad notam.

Примечания

1. Алексей Цветков, Прощай Эдичка. 20 февраля 2013
URL <https://ed-limonov.livejournal.com/666998.html>
2. Олег Лекманов: «Веничка Ерофеев расстался с любовью всей своей жизни из-за того, что выпил ее духи». «Комсомольская правда», 23 октября 2018 <https://www.kp.ru/daily/26898/3942942/>
3. Наталья Иванова, Сергей Довлатов — Игорь Ефимов. Эпистолярный роман. «Знамя» №5, 2001 URL http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/rec_iv.html
4. Герберштейн Сигизмунд (1486–1566) — немецкий дипломат. Побывал в России в 1517 и 1526 годах. Его «Записки о московитских делах» переизданы в сборнике «Россия XV–XVII веков глазами иностранцев». Лениздат, 1986 год.
5. Э. Лимонов, Правдивая история сочинения «Это я, Эдичка». Париж 1989 год.
6. Подробно на эту тему — в эссе Г. Кацов, Между sudoku и во-плет. Здесь же, в книге — эссе о Саше Соколове.

8. ПОЭЗИЯ, КАК «ПЯТИСТОПНОЕ, ИСКУССТВЕННОЕ СУЩЕСТВО» [1]

О проникновении поэтического взгляда Анны Глазовой

...вместо лампы и солнца
там вращается глаз.
он читает руками следы после света. [2]

Сложить творческий портрет Анны Глазовой и вникнуть в её тексты, не учитывая психологические их мотивации, практически, невозможно. Суть, отстранённость этих стихотворений от мейн-стрима легче рассматривать, перенеся их в поле психоанализа, поскольку в её случае погружаешься в самые тёмные области поэтического. Там, едва к ним приблизившись, читателю дискомфортно, в немалой степени психологически. Я делаю последовательные шаги в моих заметках в попытке избавить читателя от этого дискомфорта.

И, конечно, мы вправе учитывать «говорящую» фамилию, касаясь творчества одного из самых значимых, заслуженных (лауреат «Русской премии» и премии им. Андрея Белого) поэтов в актуальной русской литературе, и известного переводчика Целана, Гёльдерлина, Рильке, Кафки, Вальзера.

Иногда фамилия автора является смыслообразующей в его творчестве. Нельзя не отметить едва ли не в каждом втором-третьем тексте Глазовой доминанту глаза, наличие (со)чувственного взгляда, физическое присутствие зрения и его нарратив. Подобное осознаешь в «птичьем» случае, вникая в постмодернистский «Филорнит» — третью часть «Триптиха» Саши Соколова. Филорнит — «любитель птиц», и вместе с птичьей фамилией Соколов («с поспешностью... / околосоколиной, коллега, / с околосоколиной») это даёт читателю возможность определиться по поводу нарциссического характера повествования и фигур высшего его пилотажа во сне и наяву.

Общее место — отмечать, что из всех органов чувств, для человека, в отличие от многих животных, главным является зрение,

когда лучше один раз увидеть, чем семь раз услышать/погрызть /понюхать/потрогать. Как писала П. Барскова, «стихи Анны Глазовой представляют собой, в первую очередь, зрелище. Изобилие цветов, форм, объектов, цитат, ассоциаций, мест. Не времён — время здесь одно — настоящее время, когда и происходит акт созерцания глазом поэта всех этих редкостей, чудес, чудовищ...» [3] Когда речь заходит об иных перцепциях, вроде обоняния, автор всё равно отсылает нас к зрению, в конкретном случае — к идеальной для окулиста «ястребиной зрячести»:

головная стая маленьких жал в моей голове,
уязвимость и жалость, большие цветы;
только запах и цвет
(это их ястребиная зрячесть)
неистребимы — как свойство. [4]

Другой вопрос: насколько «акт созерцания глазом поэта» состоит в родстве со зрячестью ястреба? И кто из них, в результате, делится с читателем зрительными впечатлениями? Да, и впечатлениями ли, ведь глаза, простите за каламбур, Глазовой, оптически настроены на передачу некоего экзистенциального опыта, о чём она говорит в своих интервью. Вернее, следует в этом за одним из любимых ею поэтов:

...стихи — это не чувства, как думают люди (их, чувств, в молодости предостаточно): это опыты. Ради одной строчки нужно увидеть много городов, людей и вещей... [5]

Если Рильке говорит о своем личном опыте, то с Глазовой в этом нельзя быть полностью уверенным. В оппозиции «я — это другой», вживлённой в европейскую поэзию ещё Артюром Рембо [6], Глазова принимает любую из сторон.

землеройка-стервятник
роится на тусклых обломках:
она ищет и ест культурный слой
и в её светлом панцире

скользят быстрые образы
и тот кто за ними следит
из наших лиц потом
сложит почерк [7]

А уж зрительный аппарат «другого» — это другая технология восприятия, специфический выбор объектов наблюдения, вывернутость координат в параллельное пространство. Как сказано в сборнике «Петля. Невполовину»: «мой сосуд, телескоп с зеркалами / вам покажет пришельцев с земли». Приложив известное положение Жана Бодрийера («взгляд — наиболее опасное, что есть в теле»), можно прийти к выводу, что тексты Глазовой — наиболее опасное, что есть в русской поэзии.

ПО ОБЕ СТОРОНЫ ВЗГЛЯДА

Литературные истоки своего видения Глазова определяет следующим образом:

Ранними (и поэтому самыми глубокими) русскими влияниями на своё письмо я считаю Чуковского, Хармса, Мандельштама, Достоевского, Вс. Некрасова, Аронзон — в этом хронологическом порядке... назову Григория Дашевского, Михаила Гронаса, Нику Скандиаку, Аркадия Драгомощенко, Александра Скидана, Марию Степанову, Галину Рымбу. [8]

Добавив ко второму списку ещё 7–10 фамилий, получим перечень поэтов, которые осуществляют переконфигурацию современной поэтической площадки благодаря глубоко рефлексивному, новаторскому типу письма. Но и среди них Глазова отличает уникальным восприятием, которое связано не столько со специфически настроенной оптикой, сколько с нестандартной мотивацией в перестановке местами субъекта и объекта.

возникновение огня из костра,
из того же другого,
схоже с усилием

превращающим место в уместность
время в уверенность
в естество —
свойство.

«Для землеройки»

Одну из книг А. Глазова назвала «Для землеройки». Это такой мелкий зверёк, от 3 до 5 сантиметров длиной, внешне похожий на мышь, но с мордочкой, вытянутой в виде хоботка. Как объясняет столь небанальный выбор адресата автор:

...для какой-то утопической землеройки, которая сидит и читает человеческую поэзию по-русски зоны спустя в, допустим, высокотехнологичной подземной библиотеке, когда уж ни одного человека на Земле не осталось. Представить себе такую землеройку, такого Иного нельзя, но изобразить можно по логике аллегории: никто не знает, как выглядит, скажем, справедливость, но можно назвать Справедливостью женскую фигуру с весами в руке. Так, по крайней мере, можно говорить об Ином и обращаясь к Иному, пусть и сводя его к чему-то, чем он не является... [9]

Естественно, стихотворения опубликованы в наше время, но воображаемо их пробегают глаза землеройки, не нашей современницы, которую следует, похоже, принять за alter ego поэта. Либо за некий посторонний взгляд, который Глазова воображает аллегорически, так же состоя в отношениях с «иным зрением», как Фемиды с весами в руке (женщина с ведрами в руках?) — с Законом и Справедливостью.

Если здесь речь о превращениях, то не в варианте кафкианского Грегора Замзы, мистического Дракулы, литературных Франкенштейна и Щелкунчика, а Голема — мифологического существа, «иного» по отношению как к человеку и животному, так и к живому и не-живому. Взгляд de profundis, при этом вывернутый наизнанку:

горный кристалл
вызревает
как ягода земляники
но зернами внутрь.
«Для землеройки»

Я уйду от соблазна сводить в один ряд тексты Глазовой с известными примерами из Ивана Жданова, вроде «лицо в толпе не тонет и уходит»; «встать в стороне — на себя посмотреть»; «пчела внутри себя перелетела / через цветок, и, падая в себя, / вдруг хрустнул камень под ногой и смолк»... Всё это по ощущению близкое, знаковое в современной поэтике, но Глазова — особый случай, когда аналогии лишь уведат в сторону от попыток её понять. Её зрение не только связано с автономными перемещениями/смещениями взгляда, но и с умением обретать иное видение, становиться видением Другого и его ракурсов.

Есть прецеденты подобных оптических сдвигов. Их проще найти в психоанализе, так что проведу параллель для ясности. В классической истории из практики Зигмунда Фрейда, его пациент поведал сюжет ночного кошмара из детства. [10] Будто во сне он лежит в кровати, ногами к окну. Внезапно окно раскрывается, и он видит дерево, на ветках которого сидят без движения несколько белых волков. За окном — ночь и зима. Испугавшись, что волки его съедят, мальчик проснулся.

если ты чувствуешь мой взгляд на себе,
то, смотри, может быть и другие глаза
сквозь мой взгляд на тебе держат.
«Для землеройки»

Этот случай стал поводом для развития Фрейдом знаменитой гипотезы о первосцене. Фрейд открывает для себя, что не окно спальни распахнулось в этом сне, а глаза мальчика раскрылись навстречу притаившемуся в комнате ужасу. Идея инверсии бессознательного (некто притворяется своей противоположностью, чтобы не быть распознанным: вывернутость наизнанку, палин-

дром, разворот на 180 градусов, дихотомия — один синонимический ряд) дала разгадку всего кошмара: взгляд волков и есть взгляд самого пациента, при этом комната находится как бы у него в голове. И в том месте, где должен быть он сам, мальчик видит глазами волков что-то, его пугающее: «Внимательное разглядывание, приписываемое в сновидении волкам, оказывается, нужно перенести на него самого», — заключает Фрейд.

Что же мальчик видит волчьими глазами? Прежде всего, он наблюдает собственный оцепеневший взгляд. Инверсия подсказывает, что если волки сидят неподвижно, значит, в комнате происходит активное и пугающее действие. Смысл первосцены заключается в том, что случайно разбуженный шумом ребенок становится свидетелем полового акта своих родителей. И взгляд волков, пугающий ребенка, есть эквивалент детского взгляда, оцепеневшего при виде такой сцены.

роют дневному свету могилу
в высоком колодце —
углубление дна —
раздвижение неба до первой звезды —
так что тот кто уходит под землю иначе
открывает глаза.

«Земля лежит на земле»

Эти фрейдистские мотивы пересматривает Жан Лакан. Его концепция «стадии зеркала» выявляет ситуацию, помогающую ребёнку развить чувство собственной идентичности: на стадии соперничества со своим образом в зеркале, взгляд субъекта совпадает с тем местом, на которое он направлен: «Субъект уходит теперь по ту сторону стекла, в котором является ему, среди других, его собственный образ». [11]

Во сне, как и в зеркале, ребёнок встречается с самим собой. В ночном кошмаре — это уже не один мальчик, а двое, и неизвестно, кто из них настоящий? Находится ли мальчик по ту или эту сторону окна или зеркала, и кто появляется первым: мальчик, как человек во всей своей целостности, фантазирующий о Дру-

гом, либо белые волки из его фантазии? По Лакану, первым является сам разрыв между одним и другим, дезинтеграция, разорванность субъекта. То, что Славой Жижек назвал «нечеловеческой сердцевинкой человека». При особой настройке окуляра, на мир можно посмотреть и оттуда.

...держится над ручьем
то что как будто бы твердым должно быть,
певчими, а не плавучими птицами,
и к их тонким клювам, блестящим глазам
вода тянется — вязкая, и не удержишь.

«Для землеройки»

Много ли вы назовёте русских поэтов, которые так глубоко опускались бы в «сердцевину»? По моим ощущениям, стихи Глазовой — суть бифокальное зрение, которое одинаково хорошо видит как на малое, так и на большое расстояние. Оно перестает фиксировать, в итоге, разницу между предметами, границу перерастания объекта в субъект, линию срачивания живого с неживым. Поэт Евгения Суслова отмечает, что «тот, кто говорит здесь... всегда оказывается объектом для чужих действий (не сам смотрит, но «чувствует взгляд на себе»), его жизнь проходит где-то за границей смерти... Это не человек, но легкая дымка человеческого». [12]

В таких текстах всё есть всё, и всё оказывается всем — земля не твёрже воздуха; глаз, зафиксировавший валун, в него превращается и оттуда наблюдает за глазом; мир выгибается листом Мёбиуса, и мигом исчезают грани меж добром и злом, сущим и не-сущим. Ведь инверсия подразумевает, что то, что мы принимаем за жизнь, есть смерть, и наоборот: «Остережёмся говорить, что смерть противопоставлена жизни. Живущее есть лишь род мёртвого, и весьма редкий род». [13]

По логике инверсии всё, что мы видим вокруг, является противоположностями. Практически, каждая строка в текстах Глазовой готова обернуться своим антиподом, и заключает в себе нередко иное, чем чёрными буквами по белому написанное. Как в

некоем зеркале из потустороннего мира, читать бы Глазову надо построчно именно белыми буквами по чёрному. В такой интертекстуальности не то, чтобы нет верха и низа, прошлого и будущего — в ней они постоянно меняются местами, так что стороннему взгляду этот взаимообмен кажется запутанным, незнакомым, часто пугающим — абстрактными формами, которые не опознаны глазом. Ничего не напоминает?

...такие штуки, назывались «нетки»... всякие там бесформенные, пёстрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых,.. когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале... из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж... [14]

Хор в греческой трагедии декламирует «я», не вдаваясь в подробности, кто выступает в роли этого «я». Множество либо единица? Пейзаж или загадочный персонаж? Его невообразимая Тень? Только её контур? Графическая абстракция или живопись, этимологически связанная с живым, подобным чему-то в природе? Но когда возникает потребность узнать у хора про него-неё — синкретическое Я тут же является по обе стороны вашего взгляда. И говорит о себе в унисон.

НЕ-ДРУГОЙ, НО-ИНОЙ, ИЛИ «ДОРОГА ДОМОЙ»

... устраняя человека, она открывает дорогу тем, кого обычно не слышно, — камням, цветам, птицам... Эти стихи ставят вопрос о человеческой исключительности. Насколько голос, который всегда принадлежал только человеку, действительно ему принадлежит? Не выступает ли человек всего лишь медиумом бессловесных существ и предметов?.. [15]

На древний вопрос: существует ли взгляд по ту сторону антропоцентризма? — любому отвечающему предстоит понять,

где проходит граница между человеком и животным? После чего, словно идя по лабиринту к невнятной конечной цели, надо задаться вопросом вопросов: является ли человек одним из видов животных — человеческим животным — или чем-то совершенно иным?

Кант считал, что предназначение человека — мораль. В то же время человек хочет быть свободным и бессмертным, подобно авраамическому богу. Либо подобен свободному животному, которое при жизни свою смерть не осознаёт.

Иными словами, человек — это смертный зверь, лишённый звериных инстинктов, но наделённый разумом. В этом Жорж Батай видит источник страдания: в дистанции между человеком и природой. Как считал Батай, и это совпадает с известным просветительским тезисом, человек живет вне природы, он выделен из неё и не способен находиться в ней, как животное — «как вода в воде» [16]. Из поколения в поколение человек ищет «путь домой», возвращения в природу, частью которой, как и всякое живое, он станет: водой в воде. Дорогу обратно человек ищет при помощи разума, то есть разум находится в поиске отмены себя, хотя бы на время. Но в логике Батая, такая отмена не бывает окончательной, поскольку разум исключает человека из природы, ставит его отдельно и изолирует, не давая вернуться обратно.

Круг замкнулся. Есть выход, на который в «Истории безумия в классическую эпоху» обращает внимание Мишель Фуко, говоря о том, что душевнобольные приравниваются к животным и исключаются из общества (из которого уже исключены животные). Фуко не учитывает ещё одну категорию из рода человеческого — поэтов, творчество которых направлено против рационального, бытового, даже осмысленного: уже одна только строфика любого стихотворения свидетельствует о том, что здесь не проза, не обычная речь, не только язык, как средство коммуникации. И это обыденно — самость поэтов, их сумасшедшесть, отделённость от людей. Цветаевский вопль в «Поэме конца»: «В сем христианнейшем из миров / Поэты — жида!».

По утверждению Глазовой, «вода не любит лишний вес». В её книге 2003 года «Пусть и вода» можно найти объяснение

этому: поэтическая материя не выдерживает лишний вес человеческого — в категориях банального, логического, антропоморфного. Эта «вода в воде» — для Другого, даже не для поэта, а той его части из двух, как минимум (человеческая-животная), которая не контролируется логосом, в итоге, даже не принадлежит, по сути, Другому, а имея отношение к чему-то Иному. Отличному от Я-первопричины.

Одическое державинское «я царь, — я раб, — я червь, — я бог!» — легко представить в виде прогрессирующей сентенции, каждая составляющая которой характеризует определенный этап развития отечественной словесности. «Золотой XIX век» — это представление антропоцентризма с его романтическим видением человеческого «я», как царя природы и венца творения; «Серебряный век» — экзистенциальные проекции комплексов и желаний, утончённых фобий, автоматического сюрписма, когда разум, находясь в зависимом, рабском положении по отношению к собственному подсознанию, не контролирует происходящее.

Трудно вообразить, чтобы в будущем литературе удалось достичь волшебной Шангри-Ла, где «я» равнозначно «я-богу», но сегодня всё же есть щель, сквозь которую можно заглянуть в не менее заповедный уголок: в нём «я» соразмерно червю в одном масштабе и его же глазами поедает яблоко мира изнутри.

лаковая поверхность
узкая как палочка лодка
двумя палочками беру твой глаз
гондолы из гинкго
и чёрные звёзды внутрь воды
«Петля. Невполовину»

В пределах самопознания, Другой — это не-Я: «другой-ты» у Рикёра, просто «ты» у Бахтина и Гадамера, или отрицание «моего Я» у Сартра; это что-то вроде единства противоположностей, как в архетипологии Юнга — анима и анимус. Здесь возможны превращения (у Делёза, «другой» и есть «возможность»), причём

до такой степени, что образ Другого мы без страха и упрёка способны принимать и модернистским насекомым Кафки, и абсурдистским носорогом Ионеско.

Если пойти дальше и напрячь зрение, то окажется, что для уже обозначенного нашим «я» Другого — в роли своего «я» вы не останетесь. У Другого — всё другое, и в его оптике вы для него будете уже не ваш «я», а некий неведомый вам и ему «другой». На этом строится популярный эффект в хоррорах: близкие герою мать, жена, ребёнок становятся не Другими (меняя голос, приобретя чужую мимику, странные жесты, brutальное поведение), а Иными — и тогда они смотрят на героя не своим, а жутким, незнакомым, inferнальным взглядом. И тут уже не психологический дискомфорт, не страх, а животный ужас.

Войдя в шкуру Другого, обладая взглядом (другого) землеройки или червя, вы сталкиваетесь с миром другой внутренней логики и внешних связей, но себя в нём вы не обнаружите: в зрачках «другой» землеройки вы отразитесь Другим, поскольку «не-я» для Другого — и есть Другой, а не вы. И вот тот — упаси боже запутаться — Другой Другого (ваше отражение в его глазах) для вас уже будет Иным. Он — это некий «не-Я-Другой», с его, третьего, иным взглядом. Это ваше «я», каковым вы себя уже не способны принять, поскольку вы теперь Иной.

через тебя
говори мне. выбитый в камне
пушистый ворс,
на краю каждой нежной петли
зеваешь в ушко
пуговицу, иглу.
петли как глазного лучи
иероглифы-пальцы.

«Петля. Невполовину»

При подобных метаморфозах категорически меняется и семиотика, и ландшафты, и координаты, в которых все это другое существует. Становится не по себе, и это требует иного вестибу-

лярного аппарата и иного письма. Хотя, отмечает в одном из интервью Глазова, такой тип письма давно создан — просто не всегда он находит себе верное применение, и не те из пишущих, видимо, его пользуют:

Целан в «Меридиане» говорит о двух — как минимум двух — сущностях, одну из которых он называет Kunst (искусство), а вторую Dichtung (поэзия). Они сосуществуют, но не в диалектической зависимости друг от друга. Поэзия сделана, она пятистопное, искусственное существо, и потому от поэзии не по себе... поэзия спрятана среди автоматов и образин, среди механики и машинерии искусства. Поэзия неопишима и невоспроизводима, и, мне кажется, потому Целан ищет поэзию в обращении к другому. Автоматы никогда не станут обращаться друг к другу, это задача и привилегия поэзии. Я думаю, что именно в обращении к другому и нужно искать исток. Но для того, чтобы такое обращение не сократилось до чисто автоматического запроса и ответа, другой должен остаться другим, не становясь узнаваемым и предсказуемым. Поэтому поэзия уходит от привычного, от определённого и зафиксированного "Я" и обращается к тому, что выходит за рамки искусства... [17]

...как твой правый глаз непохож на мой левый
печать на эмали
ложится в резьбу
по лазурному камню
тяжелее чем камень и легче чем нить
дважды — тяжёлый и лёгкий — в корзине
полной круглых голов хризантем.
тот не сделан топор что найдёт шею шара.
«Петля. Невполовину»

В СУМЕРКАХ: МЕЖДУ СОБАКОЙ И ВОЛКОМ

Но там, за рамками искусства, весь и всё тот же инструментарий поэта — это фонемы, складываемые в буквы-слова. Их ос-

таётся записать. Запись может удивлять чужеродным синтаксисом (авангардное разрушение при том и метра — постмодернистский пастиш: от Малларме до Целана и Лингвистической школы), приближением к адамическому языку — за счёт исключения из речи «человеческого» и образа человека (остаются приметы и части тела — расфокусировано ладони, поворот головы, жест руки).

В записи сочетается несочетаемое для построения метафорически ярких конструкций и симулякров — однако, записанное можно если не понять, то прочувствовать, ибо «всякая вещь в глубине своей антропоморфна», по замечанию того же Жана Бодрийяра («взгляд — наиболее опасное, что есть в теле»). В записях Глазовой это гениальное свойство вещи подчёркивается и внешне — «круглые головы хризантем» и «шея шара» в цитате выше, оставляя ощущение родства с этим типом письма, ибо ничто антропоморфное читателю не чуждо.

...из-под ног выползает глазное дно,
и я помню, как вдруг обрывается ветка,
на которой сидит тополиная мышь.
нет, это только глаз сына
в коридоре и ночью без сна.
глаз, который я помню на слух.

«Петля. Невполовину»

Любопытно, что начальный этап появления стихотворений Глазовой — это рукописные записи, хаос из словосочетаний, из которого в дальнейшем формируется белый стих или верлибр, со звуковыми переключками, словно оставленными от необработанного материала: «Черновики я пишу от руки, в блокнот. Обычно ночью, в полубессознательном состоянии между сном и бодрствованием. Часто в темноте... Наугад. Кривыми строчками вслепую». [18] Отсюда полусонное бормотание поэтической речи, возможность для смысловой неартикулированности, поскольку речь обращена внутренним голосом — к Другому, ближнему-дальнему, который не нуждается в упрощении, расшифровке, раз это общение интимное и затягивающе откровенное.

Стоит ли после этого удивляться распаду изобразительного ряда, синкопированной звукописи, изощренному расщеплению морфем в духе Кручёных или модернистским эхо-повторам? Отталкиваясь от всего этого, что и выделяет в своей рецензии Александра Цибуля, «... происходит переписывание фразеологизмов. Идиома есть семантически неделимый оборот, но Глазова выворачивает его наизнанку, чтобы остранить и взвесить речевые штампы, вернуть им стёршиеся смыслы: «не повредившись / в чутье», «иной рождён в холод / не в рубашке а в мешковине», «твоя рубашка — ближе к сердцу» или «из-под лежащего камня / вода течёт / если должен оттуда / ручей начинаться». Действует новая этимология: «нужные вещи / сделаны из нужды» или «страх — дитя, / он хотел бы / чтобы мы были его леденцами, // потому он не видит, / когда мы, леденя, / не становимся твёрже»... Тексты Глазовой во многом воспринимаются именно мистически, отсылают к ритуалу, мифу, заклинанию, медитации». [19]

Тексты становятся всё герметичней. Они возникают, как антитеза основному ещё до недавнего времени направлению в русской поэзии, ставящему во главу угла просодию, повествовательность, модальность высказывания, поэтизацию текста. Антитеза, в сухом остатке, классическому авторству, самому высказыванию: излюбленные Глазовой апории, любимые и у Драгомощенко, уводят авторские наблюдения не в парадокс, а в абсурд. В контексте этих заметок, напрашивается (секрет Полишинеля!) вывод о том, что поэзия отражает не-диалектическое противостояние между человеком (разумом) и природой (животным), но и, во втором приближении, между диким животным и одомашненным. Классический стих и есть прирученная, ставшая системной поэтическая стихия; а стих свободный — стихия дикая, сакральная, не поддающаяся логике и интерпретациям.

Ангел по небу гулял
перламутровой ножкой,
и проткнул всю ступню,
всю насквозь, посмотрел:
а башня новая,

в жемчужной жиже,
в крови ангельской.
Снег пошел; ангел, плача,
дальше пошел. [20]

В 1988–1989 годах специально для франко-немецкого канала «Арте» Жиль Делёз дал серию интервью Клер Парне. «Делёз... особенно не любит собак за их лай, который называет глупейшим звуком, позором животного царства. Он говорит, что мог бы, скорее, стать (хотя и ненадолго) волком, воющим на луну, но не лающим». [21] Превратившись в «лающее существо», собака утратила нечто важное, аутентичное, утратила «волчье». Волк — истинное животное, собака — животное очеловеченное, приспособленное им для своих нужд.

Возвращаясь к «нашим волкам», мы готовы договориться до того, что классическая русская поэзия, постломоносовская, в её агрегатном состоянии уже на протяжении более, чем двух столетий — поэзия «одомашненная» (собака), а пути «поверх барьеров», начиная с футуристических, дадаистских текстов, зауми — «дорога домой», возвращение в природную дикость и к свободе (волк). Глазова подчёркивает:

...задача говорить в стихах так, чтобы улавливать моменты равновесия между... ясностью опыта и неясностью испытанного... И тот или та, кто прочтёт мои стихи, возможно, со своей стороны станет и субъектом, и объектом опыта. [22]

Поэзия дело частное. И это путь одиночки в таком частном случае, как с Анной Глазовой. Да и волк, несмотря принадлежность к стае, животное одинокое — когда отправляется на поиск незанятой территории, на которую он заявляет свои права. Как считает Глазова:

...можно говорить об Ином... В этом же смысле нужно понимать и мои слова об одиночестве... в другой, не-

человеческой, необжитой плоскости: в той плоскости, где общности нет... именно в это необжитое пространство может дотянуться раз не свой, так Иной. [23]

Поэт Анжелина Полонская вспоминает: «...Совершенно случайно зашёл разговор о Пауле Целане с одним очень пожилым человеком, лично знавшим поэта. “Какой он был?” — спросила я. — “Сидел в одиночестве. И молчал”». [24]

В этой родственности между поэтом и его переводчиком, между двумя поэтами — Целаном и Глазовой, есть своя символика. Лингвистических, мировоззренческих пересечений — много. Что же касается символического, то об этом, в немалой степени, настоящие заметки. И ещё: в письме к издателю Карлу Профферу, Набоков, узнав о названии второго романа Саши Соколова «Между собакой и волком», указал на пушкинскую строку в «Евгении Онегине» («Люблю я дружеские враки. / И дружеский бокал вина. / Порою той, что названа / Пора меж волка и собаки...»). Латинское выражение *Dubia luce. Sideris dubiis* означает сумерки — время суток, когда вы видите зверя, но не сможете определить, волк это или собака? Игры инверсий? Нечто Иное?

И собака, и волк — животные, скажем, круглосуточные, без явно выраженного времени сна и бодрствования. Как нет его, пока мы живы, у Другого и Иного: они не дремлют и в наших снах. И если спросонья, чтобы быть максимально точным, записывать, что каждый из них нашёптывает поэту, то однозначно определить, Другой это или Иной, становится «неописуемой и невозпроизводимой» задачей.

Вот он, отпечаток
моего тела на постели, господи.
Вот она, боже мой,
сквозняком приподнятая душа.
Не приведи же господь бог ты мой
чем-нибудь бестелесную
сущность твою ощутить. [25]

Примечания

1. Информация об авторе опубликована в разделе «Редакционная коллегия» (стр. 4).
2. А. Глазова, из сборника «Петля. Невполовину». М.: Новое литературное обозрение, 2008.
3. Полина Барскова, «Зрение-зрелище-зеркало». О книге стихов Анны Глазовой «Пусть и Вода». Литературный дневник.
URL <http://www.vavilon.ru/diary/030206.html>
4. А. Глазова, из сборника «Земля лежит на земле». СПб.: Скифия-принт, 2017.
5. Р.-М. Рильке, «Записки Мальте Лауридса Бригге». М.: Известия, 1988.
6. Je est un autre («Я есть некто другой») — из письма А. Рембо Ж. Изамбару от 13.05.1871.
7. Анна Глазова, из сборника «Для землеройки». М.: Новое литературное обозрение, 2013.
8. Катерина Денисова, интервью: Анна Глазова «В другой культуре привлекает то, что воспринимается как чужое». Библиотека иностранной литературы, 31 октября, 2019.
9. Денис Ларионов, интервью: Анна Глазова «Я пытаюсь исследовать скандал языка». Colta.ru. 25 апреля, 2013.
10. Подробно описано в статье: Оксана Тимофеева, «Что нас ждет за поворотом к нечеловеческому?» Новое Литературное Обозрение, №159, 2019.
11. Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 1999.
12. Евгения Суслова, «Мы этой тьмой дышим...» Анна Глазова. Для землеройки. Послесловие. М.: Новое Литературное Обозрение, 2013.
13. Ф. Ницше, «Веселая наука» («La Gaya Scienza»). Третья книга» §108. URL <http://nicshe.velchel.ru/index.php?cnt=19&sub=4>
14. В. Набоков, Приглашение на казнь.
15. Евгения Суслова, «Мы этой тьмой дышим...» Анна Глазова. Для землеройки. Послесловие. М.: Новое Литературное Обозрение, 2013.
16. Ж. Батай, «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006.

17. Дмитрий Дейч, Способ существования. Беседа с Анной Глазовой. Booknik. 16 декабря 2008 года. URL <http://booknik.ru/today/all/sposob-sushchestvovaniya/>
18. Олег Сулькин, «Быть гуманитарием в Америке — в каком-то смысле безумие». Интервью. «Голос Америки», 17 декабря 2013 года.
19. Александра Цибуля, «Мыслимый край между явью и сном». Глазова А. Опыт сна. Новое Литературное Обозрение. №129, 2014
20. Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 6 (22). М.: АРГО-РИСК, 1999.
21. Делез Ж. Алфавит. Оглавление. А как в Animal (Животное) URL https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/01.php
22. Анна Глазова. Речь при получении премии им. Андрея Белого. 2013.
23. Денис Ларионов, Анна Глазова: «Я пытаюсь исследовать скандал языка» Интервью.
24. Анжелина Полонская. Фуга смерти. «Наша газета». 25 января, 2015.
25. Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 6 (22) М.: АРГО-РИСК, 1999.

9. ОЧАРОВАННЫЙ СТРАННИК ИГОРЬ ПОМЕРАНЦЕВ

Стыдное ТИФЛИС
Страшное КРАМАТОРСК
Позорное АККЕРМАН
Кристалльное ЭЛЬТОН
Гуцульское ЧИНГАЧГУК
*И. Померанцев, «Те, кто
держали нас за руку, умерли»*

...Но тайно сквозь меня летели
Колючих радио лучи.
В. Ходасевич [1]

То, что гражданин мира и человек радиоэфира, поэт, прозаик, драматург, эссеист, переводчик, энофил со своей изысканной энотекой избранного, Игорь Померанцев — очарованный странник, у меня никогда не вызывало сомнений. С того самого дня, когда я узнал о нём, и с того мгновения, когда в первый раз Померанцева прочитал. Вернее, вначале услышал на радио «Свобода», а через несколько лет смог ознакомиться как с юношескими силлаботоническими стихотворениями, так и с верлибрами, в пользу которых больше сорока лет назад он отказался от конвенционального русского стиха.

Именно очарованный странник — в том символическом, лесковском смысле, когда определение, ставшее названием повести, раскрывает и судьбу, и характер главного героя. Здесь необходимо ставить акценты на оба слова. Странник, поскольку известен своими поездками по миру, путешествиями не только по странам и континентам, но и вглубь души, по её закоулкам, закоулостям и столицам, по тайным местам не только своей, но и — таков масштаб! — человеческих душ.

Его тревелог не ограничивается описаниями, впечатлениями от разных экзотических и общих мест, и связанных с ними приключений и обстоятельств. Это ещё и перемещения во времени, по самому неизученному из существующих пространств — памя-

ти, с классическим мотивом бесконечной дороги, невесть когда начатой и теряющейся в череде поколений, как за частоколом забора-забвения.

Как отмечает Померанцев в эссе «Мой дом»: «Без всякой патетики, но не без гордости я могу назвать народ, к которому я принадлежу уже больше тридцати лет. Мой народ — это перемещённые лица, политемигранты, беженцы, бродячие собаки Европы. Я — патриот» [2].

И, безусловно, очарованный — в самом широком смысле, то есть тот, кто откликается на красоту, ценит её, способен красоту описать: женщины и красного вина, коня и трепетной лани, дождя и булыжника на мостовой, стрекозы и муравья. Околдованный, очарованный самой жизнью и, прежде всего, её звуками, фонетическим богатством пейзажа и лингвистическим чудом окружающей речи:

Классический ландшафт:

горы, пустыня, море.

Но есть еще акустический ландшафт:

бой часов, шум листвы, крик чаек, стоны любви.

Вот в каком жанре надо работать:

в пейзажной акустической лирике.

На кой мне это человечество?! [3]

К обозначенным двум характеристикам, я бы добавил третью — «очаровывающий». В своем *Opus Magnum* — единой, полифонической, состоящей из многих сотен глав радиопозме, которую он сочиняет в течение четырёх десятилетий в эфире, Померанцев завораживает радиоаудиторию, творя звуки, поэтизируя эфирный фон, фонемы родного языка. Творец, для которого нет второстепенных персонажей, и кудесник, одним мановением руки над микшерным пультом превращающий консонанс в диссонанс и наоборот.

Померанцев давно уже соблазнил все пять органов чувств радиослушателя, будто реализуя предвидения Велимира Хлебникова. В них будетлянин отдаёт всё грядущее на откуп радио-

волне: «Даже запахи будут в будущем покорны воле Радио: глубокой зимой медовый запах липы, смешанный с запахом снега, будет настоящим подарком Радио стране» [4].

Померанцев профетической, уникальной своей роли никак не умаляет:

...самое главное — не мысли, не идеи,
а голос, тембр, дыхание...
ну и свобода глотки. [5]

СВОБОДА СТИХА

Игорь Померанцев родился в Саратове, жил в Забайкалье (Чита) и на Украине (Черновцы). В 1970 году окончил факультет романо-германской филологии Черновицкого государственного университета, сразу по его окончании с Буковины перебравшись в столичный Киев. Уже в 1979-м Померанцев эмигрировал в Западную Германию, в том же году став гражданином Великобритании. Судя по его эссе «Czernowitz. Воспоминания утопленника», Померанцев проживал в Черновцах, понятия не имея о том, что Пауль Целан — его земляк: «Я впервые услышал про Пауля Целана, когда его имя занесло в Черновцы киевскими ветрами. Только потом я познакомился в Черновцах с людьми, которые учились с Целаном, дружили с ним». Видимо, узнай Померанцев о Целане в юношеские, университетские годы, вряд ли терял бы время на сочинение стихотворений в рифму, а сразу бы начал писать свободным стихом.

...У Пауля Целана мне нравятся паузы и зазоры. Его синтаксис. Он пережил смерть своих родителей в румынском лагере и сам был его узником. Вот тогда-то, я думаю, у него остановилось сердце. Для него зазоры и паузы между словами, между грамматическими конструкциями — это не авангардистская уловка, а паузы между ударами сердца. Он ответил на риторический вопрос Теодора Адорно «Можно ли писать стихи после Освенцима?» не риторически — своими стихами. И вот еще за что я благодарен Целану. Он был поэтом-невидимкой, поэтом-призраком. Витебск заля-

пан Шагалом с ног до головы. По Дублину не пройти, не зацепившись, не споткнувшись о фразу Джойса. У Целана в даже самых трагических стихах не слышно затруднённого дыхания. Он не оставил после себя никакого скарба, неподъёмной мебели, пятен пота и крови...

И. Померанцев, Czernowitz. Воспоминания утопленника.

Игорь Померанцев сочинял рифмованные силлаботонические стихотворения. В сборнике «Те, кто держали нас за руку, умерли» (2005) им отведена глава «Стихи молодого человека» с чёткими временными границами: 1965–75: «...Я сочинял стихи. Я показал свои стихи — послал по почте поэту Давиду Самойлову... Он отнёс мои стихи в журнал «Смена», где меня дважды опубликовали, что по советским меркам было почти триумфом — для провинциального молодого человека. Это миллионный тираж...» [6].

Стихотворения пришлось по вкусу не только Давиду Самойлову. Ювелирные эстетские вещи; тонкость, едва ли не на разрыв, повествовательной ткани; аристократическое умение эмоциональные всплески облекать в диссонансные рифмы, равно как холерический темперамент — в ассонансные:

Дождь в обрамлении окна
Повесили на стенку.
Отполированный стакан —
Стеклянная беседка.
В нём взвинченный чайнок рой,
Как ласточек помятых.

Сентябрь оставил клочья строк
На вспененной бумаге.

Завидное начало на поэтическом старте. При благосклонном отношении Самойлова и с несколькими всесоюзными публикациями в активе, можно было рассчитывать на длинную дорогу с последующим заселением в неказённом, желанном «доме бытия» — в хайдеггеровской трактовке, когда именно

таким домом мыслится поэзия в контексте разработанной Хайдеггером философии языка.

До официального признания молодому амбициозному поэту, возможно, было рукой подать, да и что/кто мог бы ему в этом помешать? Как оказалось, он сам. Его стихотворения не содержали никакой политики, эстетически для советской литературы были вполне вменяемы, и могли подойти для дебютной публикации, к примеру, Натану Злотникову, заведовавшему отделом поэзии популярного в те годы журнала «Юность».

Тогда-то Померанцев и принимает волевое решение больше не писать рифмованных стихов:

«Для меня самое главное — вот этот фуганок поэтический, все эти рашпили, надфили, которыми ты обрабатываешь языковую ткань. (...) я понял, что не хочу больше работать в рифмованной стихии, что для меня это потакание чужим стихам и самопотакание. В лучшем случае, можно написать, как у Пастернака. Или как у Мандельштама. (...) верлибр оголяет поэта. Если ты бездарный поэт — в верлибре сразу видно, что ты бездарный. А если ты рифмуешь а-ля классики, то это может показаться милым, симпатичным, трогательным. (...) Но всё это — социальная лесть самим себе, социальная жестикуляция — и не имеет отношения к поэзии. Это приобщение к так называемому «высокому», что свидетельствует о полной глухоте по отношению к поэзии» [7].

Поскольку уже сорок, примерно, лет прошло с описываемых событий, а для многих поэтов сегодня эта дилемма так и остается актуальной, неразрешённой или неразрешимой, хотелось бы остановиться на этой теме подробнее.

метрономом божественным
фосфоресцирующая
Дикая Яблоня
имени Детства

Г. Айги, экслибрис — тебе — в стихах, 1983 [8]

Суть конфликта остаётся прежней: регулярным стихом за автора пишет вся русская поэзия, а верлибром он говорит то, что

сам хочет сказать. При этом как-то забывается, что верлибром-то пишет сегодня вся англоязычная поэзия, да и мировая. И насколько способен русский свободный стих «оголять поэта» на фоне созданного в верлибристике за последние более, чем полтора столетия (условно говоря, в англоязычной поэзии нашего времени с Уолта Уитмена, в русской — с А. Фета и А. Блока)?

То есть, в состоянии ли верлибр раскрывать потенциал поэта интенсивней и в большей степени, нежели регулярное стихотворение? Тем более, что в отличие от практически исчерпавшего свои рифмы английского (язык аналитический, в нём значение нередко передаётся с помощью служебных слов, приставок к корню, то есть часто рифмуются слова одной части речи), русский до сих пор удивляет найденными рифмами (язык синтетический, зачастую в нём значение возникает при помощи различных суффиксов и окончаний).

Английский перешёл на верлибр, поскольку исписался, если говорить о рифмах (хотя внутренняя рифмовка в нём очень даже существует, да и метрическая структура случается), но русский язык, благодаря морфемике и не только, ещё способен на многое. В конфликте «регулярный стих — свободный стих» происходит, очевидно, размывание границ между тем, что мы называем литературным жанром, и методом написания, литературной формой.

Поэт, безусловно, стоит перед выбором, когда решает, чему бы отдаться: лирике, поэме, басне, пьесе или венку сонетов? То есть, когда он определяет, какой жанр будет верней соответствовать величию его задачи, и, элементарно, писательским навыкам. При этом его не смущает, что венками сонетов словесность исписана вдоль и поперёк, а в жанре басни «в лучшем случае, можно написать, как у...» Эзопа. Или как у Лафонтена.

дыр бул щыл
убешщур
скуп
вы со бу
р л эз

*А. Кручёных, 1913 — пожалуй, самый
известный верлибр в русской поэзии*

Получается, что, выбирая тот или иной жанр, мы не боимся повторов, но определяясь по части рифмованного стиха или свободного — предпочитаем второй первому, уходя от тавтологии. Что-то здесь недоговорено, не так, похоже, в самом изложении проблемы.

Повторяя общепринятое положение о поэзии, которая старше прозы, мы отдаём себе отчёт в том, что элементы как поэзии, так и прозы неразрывно связаны между собой и разделены лишь в теории. Поэтому недоумение мольеровского Журдена по поводу того, что уже лет сорок, как он говорит прозой, нельзя назвать окончательным: можно не сомневаться, что иногда Журден говорит и поэзией — и это удивило бы его не меньше. На то она и разговорная речь.

Кстати, в 2007 году поэт Максим Амелин опубликовал в журнале «Арион» (№3) нерифмованный диптих Михаила Собакина «Благополучное соединение свойств...» (1738), посвящённый императрице Анне Иоанновне. Амелин называет этот текст первым образцом русского верлибра. При этом, теоретик литературы Юрий Орлицкий указал, что «Собакин вряд ли понимал, что пишет свободным стихом», и то, что он написал, в те времена «скорее воспринималось как проза». Такой возник «антижурденовский» исторический прецедент на реальной отечественной почве.

как будто иглой ты стала, стал этим утром и прокалываешь восприятие; и снова всё в шов возвращается: то, что ты моя мать или книга, вы вместе погружены в песок лица; капли камер, собранные другими из нас, из нашего опыта, тонкие тени, организующие огонь и глину, доставляют касание к тебе через невозможный момент, пропущенный знак в действительной книге [9]

Российский историк и учёный Василий Ключевский отмечал, что «поэзия разлита в обществе, как кислород в воздухе, и мы не чувствуем её только потому, что ежеминутно ею живем, как не

ощущаем кислорода потому, что ежеминутно им дышим» [10]. Дело и слово поэта — выделить из окружающей среды аромат поэтического, в чём поэт сродни парфюмеру. Увидеть, услышать, прикоснуться, вдыхаться, в конце концов.

Здесь вспоминается «эффект Пруста» [11], связанный с особенностями памяти, с неким активатором, который вызывает из забвения те или иные образы, воздействуя на обонятельные рецепторы. В романе «По направлению к Свану» рассказчик гостит у матери, которая угощает его бисквитным печеньем «мадлен». Вкус печенья, размоченного в липовом чае, и едва неуловимый запах «мадлен» приводят рассказчика в необъяснимый восторг, а вслед за этим он ярко, объёмно вспоминает своё детство в провинциальном Комбре. По этому эпизоду процесс обретения воспоминаний через запахи получил название «феномен Пруста» и стал литературным топосом, источником многих индивидуальных вариаций у самых разных авторов в мировой литературе.

Примерно такого же эффекта пытаются добиться и поэт, и парфюмер. Окружающий нас воздушный Солярис, как некая общеприродная всечеловеческая память, полон поэзии, которой мы «дышим». И которую «не ощущаем», пока, как в случае с запахом и вкусом, поэт не обнаруживает те самые знаковые единственные слова, их сочетания, на которые отреагируют его интуиции-рецепторы и, после прочтения либо прослушивания, эмоциональные рецепторы слушателей-читателей.

Нет сомнения, что и в поэзии наши реакции объяснимы по законам химии. Как между нейротрансмиттерами головного мозга возникает связь «запах-воспоминание», так и мгновенный контакт устанавливается между найденным словом и образуемым вместе с ним шлейфом воспоминаний о повсюду «разлитом» поэтическом. Благодаря, в немалой степени, этому и производят впечатление рифмованный катрен, ритмическая проза или разбитый на короткие строки, соответствующие вдоху-выдоху, верлибр.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
(...)

*В. Хлебников, Заклятие смехом —
известнейший русский верлибр*

Иными словами, поэтическому, то есть связанному с созданием поэзии, проникнутому поэзией, нет никакой разницы, облачатся ли в рифмованную, силлабическую, силлаботоническую, верлибрическую строку или моностих, который бывает сгустком поэзии, её эссенцией. И наоборот (поэты-виршевики в России XVI–XVII веков рифму называли «краесогласие», не иначе и не более того) — рифма может никакого отношения к поэзии не иметь, чему пример рифмованная реклама. Поэт выделяет поэтическое специальной строфикой либо разбивает на короткие строки, указывая на то, что такая графическая запись не имеет отношения к прозе.

Однако, главное остаётся в следующем: в случае поэтического высказывания, отличия между конвенциональным стихом и верлибром внешние, технические, но не родовые; дилемма, в основе своей, надуманная, а соотнесение прочитанного с поэзией либо с прозой — в конечном итоге, результат волевой трактовки писателя, и читательских практик и привычек. Это его, читателя, проблема, к поэзии отношение имеющая лишь опосредованно. Как отметил Томас Элиот в эссе «The Music of Poetry» (1942) — и это с таким же правом можно отнести к регулярному стиху: «Автор верлибра свободен во всём, если не считать необходимости создавать хорошие стихи».

По знаменитому определению Вордсворта, поэзия — это «эмоция, вспоминаемая в состоянии покоя», *emotion recollected in tranquility*, что перекликается с определением Маяковского: «Поэзия — это чувства, рождающиеся в тишине». Верлибры Померанцева — доверительные по отношению к читателю, сдержанно-чувственные, сочинённые, похоже, «между Лафитом и Клико»

под блики от камина — это, по большей части, дневниковые поэтические записи внимательного к реалиям, к духовной стороне жизни аристократа. Сродни изысканным верлибрам из «Ни дня без строчки» Ю. Олеси, когда в тонко прописанных сюжетных витражах скрывается за автором — повествователем, эрудитом и эстетом — потрясённый временем, в котором оказался, очарованный всем, с ним происходящим, частный человек. «...и частность эту всю жизнь, — как в Нобелевской речи отметил о себе Бродский, — какой-либо общественной роли предпочитавший».

Этот человек рассказывает (стиль разговорной речи всегда и во всём, будь то опубликованное эссе, подкаст радиопрограммы или поэтическая сентенция) о собственной, отдельно взятой планете (планете?) умно, иронично, эротично, образно. Он не столько аналитически комментирует свои наблюдения, хотя аналитика присутствует, безусловно, сколько пробует рассмотреть свои «прекрасные мгновенья», услышать, надышаться и напиться ими, описав скупо и точно послевкусие. Он следует в этом краткой формуле, найденной, вероятно, практическим путём: «Философия писателя — это не его наивные суждения о судьбах мира и нации, а мучительный выбор слов, способа их сцепления, выбор жанра» [12].

Как хороша бывает
фигура речи,
стройна,
загорела.
Я и прежде
подозревал филологов,
но теперь убедился,
обвив рукой
круп поэзии
с маленькой грудью воображения. [13]

Верлибры Игоря Померанцева развивают поэтическую традицию, в XX веке начатую Блоком, Кузминым, Ходасевичем, Гу-

милёвым (который утверждал, что хотя верлибр и имеет право на существование, но прибегать к этой форме можно лишь в исключительных случаях). Эта традиция во второй половине XX века была продолжена Владимиром Буричем, Кареном Джангировым, Вячеславом Куприяновым, Аркадием Тюриным, Арво Метсом и другими.

Здесь речь не идёт, как в случае с Хлебниковым, о создании бессюжетного гнезда неологизмов, что поэт называл «скорнением»; не об отвлечённой зауми в поэзии футуристов; или эксцентрике, парадоксальности обэриутов — у Хармса, Введенского при этом есть верлибры, достигающие вершин трагичности. Поэтическое направление, с которым родственно связан Померанцев, тяготеет к миниатюре, сентиментальности, отточенному слову, интеллектуальной насыщенности, лаконичному афоризму, зачастую социально-философски заострённому.

Это связано с необычной оптикой и художественной чуткостью субъекта, который наблюдает — видит — всякий объект интереса в его взаимосвязях, незавершённости, неосуществлённости и конечной неосуществимости. Любая ситуация при таком взгляде, словно брошенном сверху-изнутри одновременно, становится поводом для медитативного погружения-откровения, и всякая обстановка, банальный, казалось бы, антураж приобретает особую значительность, которую вовсе не обязательно усиливать литературными тропами.

До этого мы говорили о литературоведческом подходе к поэзии, то есть, когда поэзия определяется по результатам её производства. Верлибры Померанцева в этом плане — особое явление в русской литературе, их приглушённые экзистенциальной глубиной интонации ненавязчивы, и ряд текстов, обращённых к отсутствующему собеседнику, монологичны настолько, что, практически, не нуждаются в читателе. Они герметичны, самодостаточны, они, замещая собой автора, естественно существуют сами по себе.

Слова расставлены, как в единственно верной мизансцене; звуки сплетены, уже являясь смыслами — и «путём зерна» наплаивающийся в свободном движении стиха палимпсест заво-

раживает, увеличивает число координат поэтического словаря, вербальности и стилистического разнообразия. Иными словами, как говорит сам Померанцев: «Поэзия — это импровизация на тему языка».

Причём, импровизация, в случае Игоря Померанцева, не только текстовая, на уровне письма. Если подойти к философскому определению поэзии, то следует говорить о её онтологическом значении. Ведь то, что философы называют поэзией, для литературоведов ею не является (это когда представления о поэтическом, как о стихотворном, определяют единственный тип её существования). Философ, современный бельгийско-канадский теоретик искусства Тьерри де Дюв, рассуждая о реди-мейдах Марселя Дюшана, приходит к выводу, что «взгляд больше не является необходимым условием для встречи произведения с публикой» [14].

Приложить это суждение можно к любой сфере искусства и культуры: современная поэзия, традиционно связанная со стихосложением, способна не столько развивать себя лингвистическими элементами, сколько видео- и аудио составляющими, вплоть до театрализации и акционизма. В этом смысле (в формуле де Дюва «всё что угодно может быть искусством!», поменяем «искусство» на «поэзию»), течение поэтического по радиоволнам — уникальный опыт Померанцева, который ещё предстоит, видимо, и оценить, и освоить.

«Я УМРУ, А МОЙ ГОЛОС ОСТАНЕТСЯ» [15]

Маршалл Маклюен (тот самый, гениально определивший *the medium is the message* — «средство коммуникации и есть сообщение») писал в своей книге «Понимание медиа» (1964) в главе «Радио. Племенной барабан»: «Радио даже ещё больше, чем телефон или телеграф, является расширением центральной нервной системы, соперничать с которым может только сама человеческая речь. Не стоит ли нам тогда поразмыслить над тем, что радио должно быть особенно созвучно этому простейшему расширению нашей центральной нервной системы, этому аборигенному средству массовой коммуникации, коим

является родной язык? Скрещение этих двух самых интимных и могущественных человеческих технологий, видимо, не могло не придать человеческому существованию некоторые экстраординарные новые формы».

Я скажу вам на ухо —
ближе, ещё ближе —
мои радиотайны.

Я знаю, как озвучить старение, умирание
(но не смерть! Опыт смерти непередаваем!).
Ещё я знаю, каким голосом воет любовь
(в зоопарке я брал интервью у дикой собаки).
Слушайте, с какими специями, приправами,
кореньями я работаю в моей радиокухне.
Слышите? Вот голос человека,
записанного с интервалом в сорок лет.
Теперь понятно,
как передать старение?
А умирание?

И. Померанцев, из книги «Служебная лирика»

В фильме Валерия Балаяна, главный и единственный его герой Игорь Померанцев говорит о том, что в начале XX века произошла великая акустическая революция, которую не услышали современники и не отметили историки. Однако, судя по всему, отметили поэты, люди со специфическим строением ушной раковины (равно, как и композиторы, давно уже освоившие радиозвучности и современный акустический фон): «Поэзия и радио живут в одной стихии — воздушной. В радиоремесле меня больше всего волнуют звуки, их чередование. Эти звуки могут быть и словами, но необязательно: радиоязык шире, богаче, полнзвучней любого языка.

Драма, драматизм рождаются на радио, когда звуки сталкиваются, дают друг другу пощечины, трутся носами. Лично мне неинтересно описывать культуру. А вот создавать, склеивать, выдувать культуру — работа захватывающая. Мне хочется, чтобы

наше радио было чуткой мембраной, а не учителем жизни, чтобы оно решало задачи скромные, но трудные: профессиональные, акустические, жанровые» [16].

Здесь менее всего мне бы хотелось от себя рассказывать о его радиопрограммах на радио «Свобода» (хотя слушаю Померанцева десятилетиями и благодарен не только за его радиопередачи [17]), поскольку каждый может их при желании прослушать, да и сам радиоведущий написал о полистилистичности своего жанра немало. Между прочим, радио «Свобода» в первые годы существования, то есть в конце 1940 — начале 1950-х называлось «Освобождение», и в случае с Померанцевым это символично: поэт, свободный не только в своей поэтике, но и освободивший свою поэзию из плоскости текста, двухмерного пространства бумажного листа.

Понятно, что речь не идёт о чём-то, вроде театрализованных радиопостановок «в рабочий полдень». Скорей, напрашивается аналогия с вокалом (хором) и симфоническим оркестром, где голос певца (хористов) — музыкальный инструмент, наряду со струнными смычковыми, ударными, деревянными и медными духовыми. Вспомним, что оркестром в Древней Греции называли место, предназначенное для хора: по-гречески орхеомай — танцюю.

Померанцев работу с аудиоплёнками сравнивает с трудом средневекового ремесленника, который всё делает руками. Кропотливо, качественно, крепко, то есть на века. Три «К» ремесленника плюс мастерская, тишина, одиночество. Так он себя и называет: клаустрофил. Его фонотека — это раритетные записи голосов выдающихся деятелей культуры, живущих или давно ушедших; записи радиопрограмм, которых за прошедшие сорок профессиональных лет могло накопиться на сотни оцифрованных мегабайт; и аудиозаписи с природными земными и космическими звуками, голосами флоры и фауны. Для каждой программы всё это, в зависимости от замысла, радиоремесленнику надо скомпоновать, выстроить, привести в один ему известный порядок.

Выпущенные в эфир звуки и голоса не исчезают. Они распространяются в бесконечности, расширяясь со всей Вселенной вместе, согласно Второму закону термодинамики. С одной стороны,

пишет Померанцев, «Радио примиряет со смертью. / Могу включить её или выключить. / Она — под рукой / и вовсе не страшная», а с другой — провидчески заявляет: «Я умру, а мой голос останется». Редкое везение в наше время — быть уверенным в том, что «тот, кто хотя бы раз был в эфире — бессмертен».

В том же фильме В. Балаяна, Померанцев рассуждает о даных свыше разным людям дарах: художественном, даре слушать музыку, даре веры... В нашем случае, мы имеем дело с поэтическим даром, неразрывно связанным с даром акустическим. Они созданы друг для друга синкретически и не могут друг без друга существовать.

«МАРОЧНАЯ ЛИРИКА»

Разговор об Игоре Померанцеве был бы неполным, упусти мы такую важную сферу его интересов и деятельности, как Красное Сухое. Так названа одна из его книг, под тем же названием выходит в эфир одна из его радиопрограмм. Это ещё один оригинальный угол зрения — винный, под которым поэт, гурман и энофил готов не только общаться с читателем на уровне профессионального кависта, энолога или сомелье, но и привязывать тему виноделия к любой другой.

Чтобы вы поняли, куда вы попали и с каким знатоком имеете дело — только одна цитата:

Вино сравнивают с кровью (символом жизни), со «слюной женщины» (арабская поэзия), с дорогими тканями. Но я бы сравнил его с человеком, да, с человеком. У него есть родословная, характер, даже убеждения. Оно может быть космополитом (каберне совиньон, мерло, шардонне), патриотом (калифорнийский зинфандел, апулийское негроамаро)... Р. Л. Стивенсон утверждал, что вино — это поэзия в бутылке. Но, по крайней мере, одно отличие у винной культуры — в сравнении с поэзией — есть: в виноделии возможен прогресс. Как вино мужает со временем, так вся винодельческая культура мужает с каждым столетием. [18].

Такая захватывающая выстраивается драматургия в одной творческой и человеческой биографии, в которой читателя-зрителя-слушателя приглашают к дегустации несмешиваемых, казалось бы, амброзий: воздушных радиоволн и летучей поэзии, вытекающих из погребов и загадочных бутылок марочных вин, бесчисленных перемещений «в машине пространства» [19] по земной суше, и пламенной страсти к путешествиям в машине времени. словно в натурфилософии, все эти элементы соединяются на бумаге и озвучиваются в эфире, скрещиваются друг с другом в вечности, и, бродяги, карнавалом принимают участие в таинстве брожения, которое длится десятилетиями.

Собственно, на всём протяжении этих заметок речь об одном — о ферментации. Набор химических (снова химия!) реакций, протекающих с выделением энергии: в сухом вине, свободной поэзии, художественном слове, в речитативе и в радиоэфире. Можно было бы обобщить, сказав «в жизни», но имея дело с заявленным бессмертием, получается, что мы бы сами себя ограничили.

ПОСЛЕВКУСИЕ

В фильме Лидии Стародубцевой «Время истекло. Игорь Померанцев» (такими словами: «Наше время истекло», — обычно заканчивают радиоведущие передачу) герой ходит утром в красном домашнем халате по своей квартире в Праге, и останавливается у книжного шкафа. На книжной полке — явно туристический пражский трофей в виде массивного зелёного жука в круглой застеклённой коробке: «Привет, Грегор! — говорит, склонившись над жуком, Померанцев. — Опять молчишь? Может быть, ты понимаешь по-немецки?» — и здоровается с Грегором Замзой на языке Кафки и Целана. «Я человек-транзит, — сообщает за кадром Померанцев. — Я сменил уже пять стран, полдюжины городов, столько же квартир, а дома я чувствую себя только в гостинице... Мои долгие годы работы на радио — это годы радиоодиночества».

Для клаустрофила — отнюдь не высокая цена, тем более в перспективе предстоящего очарованному страннику бессмертия.

...Я выпустил в космос тысячи голосов.

Это значит, что по законам физики

эти голоса будут жить вечно.

Кто бы мог подумать:

какой-то служащий с геморроидальным цветом лица,

козлиной бородой, блеклым голосом

каждый день ходит в офис,

кого-то записывает, а после...

да, после дарует людям бессмертие!

И. Померанцев, из книги «Служебная лирика»

«Метрах в двухстах пятидесяти отсюда, — говорит Померанцев уже в другом эпизоде фильма «Время истекло», рассматривая в окне редакции радио «Свобода» расположенное напротив кладбище, — находится прах писателя Франца Кафки. По-моему, воодушевляющее соседство... А разве я сам не стал тенью собственного голоса?».

Вариант кафкианского *Die Verwandlung*, с той разницей, что Игорь Померанцев шёл с полным бокалом в руке к этому превращению всю свою жизнь и никогда его не опасался. Любой другой поэт, скрипя шариковой ручкой и сердцем, может только по-доброму позавидовать.

Примечания

1. Ходасевич В. Из стихотворения «Встаю расслабленный с постели...»

2. И. Померанцев, Пять эссе. Ж-л «Иностранная литература», № 2, 2011.

3. И. Померанцев, Служебные стихи. Ж-л «Октябрь», № 11, 2006.

4. В. Хлебников. Радио будущего. Великий Чародей. Творения. М.: Из-во «Советский писатель», 1986.

5. И. Померанцев, «Помню, как в первый раз...». Служебные стихи. Ж-л «Октябрь», № 11, 2006.

6. Евгений Деменок. Интервью с Игорем Померанцевым. Интернет-портал «Орлита», Ноябрь 2012.

7. Евгений Деменок. Интервью с Игорем Померанцевым. Интернет-портал «Орлита», Ноябрь 2012.

8. Г. Айги, Тетрадь Вероники: Первое полугодие дочери М.: Из-во «Гилея», 1997.

9. Г. Рымбу, Жизнь в пространстве. Ж-л «НЛО», № 4, 2017.

10. В. Ключевский, Афоризмы и мысли об истории. 1891. №72. М.: Из-во «Эксмо», 2007.

11. Cretien van Campen, The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories. Из-во Oxford Scholarship Online, апрель 2014.

12. И. Померанцев, Хождение по жанрам. Секрет нестарости. Ж-л «Октябрь», № 10, 1997.

13. И. Померанцев, Те, кто держали нас за руку, умерли. М.: Из-во «НЛО», 2005.

14. Тьерри де Дюв, Артефакт (пер. П. Арсеньева). Литературно-критический альманах «Транслит» № 17, 2015.

15. Из фильма «Игорь Померанцев/Igor Pomerantzev». Реж. Валерий Балаян, 2017.

16. И. Померанцев, По шкале Бофорта: Эссе. Urbi: Литературный альманах. Выпуск 10-й. СПб.: «Атос», 1997.

17. В 1989 году я поселился в США. Игорь Померанцев, зная обо мне по моей московской жизни, позвонил в Нью-Йорк с пожеланием познакомить меня с директором нью-йоркского отделения радио «Свобода» Юрием Гендлером. «Я ему о вас рассказал. Записывайте номер телефона, он ждёт вашего звонка», — сказал Померанцев. Так я попал на «Свободу»: Гендлер представил меня Петру Вайлю, который предложил делать передачи по культуре в его программе «Поверх барьеров». Довлатов, Генис, Вайль, Парамонов стали моими коллегами по радиоэфиру. Первый в Америке чек мне вручил мой работодатель Пётр Вайль, и с тех пор, вот уже 37 лет, я профессионально работаю в радио- и тележурналистике. За что годами не устаю Померанцева благодарить. Спасибо, Игорь!

18. И. Померанцев, Красное сухое. Радио «Свобода». Блоги. 18 августа 2009.

19. И. Померанцев. Машина Пространства. Радиоэссе. Радио «Свобода». 24 января, 2015.

10. «...ИМЯ МОЁ ИЗ СЕМЕЙСТВА КУНЖУТ» [1]

О Санджаре Янышеве —

одном из самых интересных современных поэтов

...и разветвлён, как слух растенья...

С. Янышев, Вкус укропа

Лучше всего я умею терпеливо стирать узловатыми пальцами чайный налёт с внутренней поверхности пиалы.

С. Янышев, Бандалик

...И словари, и пышные стада

рунических писем — как это жалко

оставить здесь, но старая служанка

задраивает ставни — навсегда. [2]

О поэзии и переводах Санджара Янышева существует немало литературоведческих и критических работ; о его композиторской и исполнительской музыкальной деятельности можно найти ряд заметок в интернете, но ничего, практически, почти никакой информации не обнаружите о его частной жизни. Что, где, когда, с кем? — всё это, как тёмная сторона Луны, скрыто от стороннего земного наблюдателя, и журналистам, похоже, здесь нечем поживиться. На странице Янышева в Фейсбуке найдёте не больше: впечатления от просмотренных фильмов и прочитанных/прослушанных книг, стихотворения, проза; высказывания на разные темы, не входя в бытовые подробности.

Скупые биографические сведения: родился в 1972 году в Ташкенте (Узбекистан). Окончил факультет зарубежной филологии Ташкентского государственного университета, с 1995 года живёт в Москве. Работал курьером, коммивояжером, уличным музыкантом, рекламным менеджером, редактором, частным преподавателем, сценаристом, писал статьи для детской энциклопедии...

Остальное — в пластах и недрах авторских текстов, силлаботонических и верлибрах; в прозаических новеллах, в удивительно выстроенных, в духе поэтизированных эссе, коротких историях. Это — биография, рассказанная для избранного читателя, то есть для того доверительного лица, которое взяло на себя труд раскрыть книгу, либо выйти на онлайн-издание и стать соучастником жизни частной и поделённой автором на поэтизированные фрагменты. Либо, учитывая известный интерес Янышева к кинематографу, покадрово выстроенные, с лирически организованной «четвёртой стеной» и с обязательным 25-м кадром, зрителю «по факту» не видимым, но влияющим на восприятие, что уже совсем сродни восприятию поэтическому.

Размер не важен, скорость не верна.
Как сонник, бесполезны честь и нечесть.
И даже чувство. Ибо мысль одна
Собой способна переполнить вечность.

One thought fills immensity

Если писать сценарий о жизни Санджара Янышева, то я бы начал с хроники чудовищного землетрясения в Ташкенте в 1966 году, которое разрушило центр города с его исторической крепостью, и произошло за шесть лет до рождения Санджара. В СССР граждан убеждали в том, что город с миллионным населением был отстроен всего за 3,5 года. Ташкенту — две тысячи лет (старше его в Узбекистане, из крупных городов, только Самарканд и Бухара), но после землетрясения возникли на исторических местах новостройки, в урбанистическом классическом стиле 1970-х, и город приобрёл иное обличье, и словно бы омолодился.

Забегая вперёд, здесь вполне вероятен мостик между так называемыми ферганской и ташкентской поэтическими школами: Фергана — город сравнительно молодой, и, как писал в связи с ферганской школой Кирилл Корчагин: «...не обладающий древней историей; он был основан на юго-востоке Ферганской долины в 1876 году как форпост российской колониальной экспансии.

Неудивительно, что для местных интеллектуалов отдельной задачей было изобрести для родного города отсутствующую историческую глубину, особенно необходимую на фоне того, что Ферганская долина в целом — едва ли не главная по культурному значению территория в Центральной Азии...» [3]

На вывихнутые суставы
Зонтов и прочий пришлецов хитин
Уставясь, вы да я — мы были правы:
Мне в этот город дважды не войти.
Что путешествующим послабление...

Примерно, так же можно сказать и по поводу ташкентской школы, одним из основателей которой был Янышев: уничтоженную землетрясением «историческую глубину», молодым поэтам-интеллектуалам предстояло насытить новым содержанием. К этой теме мы скоро вернёмся, но сперва — ещё немного биографии, из того, что скупо раскрывает нам автор в своих текстах.

Соседям презентует птиц, горшки
с землёй; уже никто не будет с хриплым
почтеньем к мертвецам и манускриптам
сосущей трубкой гладить корешки.

Отец был профессиональным художником, как сообщает Санджар, «ничего стоящего из своих тюбиков он так и не выдавил». В первой части книги «Умр» Янышев рассказывает о своей семье, вспоминает брата-близнеца, который вырос выше его на голову, «маленького сына» и свою генеалогию, наставников и авторитетов в юности:

Мой отец — кришнаит.
«Бог один, и он Кришна, я видел Его однажды возле
ДК обувщиков», — так он говорит, и я ему верю.
Сестра отца — возвещатель из Общества Сторожевой
Башни (организация, запрещенная в России).

Как все иеговисты, она противница переливания крови и не верит в бессмертную душу.

Их дед, мой прадед, носил при жизни титул ишана (ключевой в суфийском тарикате) за принадлежность к роду пророка Мухаммеда.

Иногда они собираются и ищут темы для общего разговора.

С моей материнской — обращённой в атеизм — частью они никогда не сойдутся.

Не случайно отец и мама разошлись сразу после моего рождения...

Брат мой близнец, урожденный Саид, при крещении взял себе имя Антоний.

Я почему-то стал Сергей.

Санджар с любовью вспоминает бабушку, проработавшую уборщицей в доме Союза писателей Узбекистана, «с работы шла на базар, приносила нам с братом фрукты — и очень расстраивалась, когда всё съедали, не оставив ей вишенку или черешенку.

Вот за каждый из этих разов я рву себе сердце...».

В духе сказа. С присущей всему творчеству притчевостью, иносказательно и доверительно в то же время. При этом, соразмеряя описание с неким интертекстом, связанным и с мемориальным жанром автобиографии, и с разновекторными дискурсами, восточным и западным.

И увидел я в небе: протяжно —
кра-ка-тук — пуповина луны
разменяла мой многоэтажный
мир на буквы, которые — хны.

«Куркульдук»

Известное киплингское замечание о том, что Восток и Запад не сойдутся никогда, обе поэтические школы опровергают как своими манифестами, так и многолетним присутствием в истории русской литературы.

И мыши... Мыши станут обживать,
как стены собственного лукоморья,
империю, покинутую молью,
и под себя кроить-перешивать.

Именно «русской литературы», поскольку и основатели ферганской поэтической школы (Абдулла Хайдар [Александр Куприн], Шамшад Абдуллаев, Хамдам Закиров, Григорий Коэлет, Даниил Кислов, Ольга Гребенникова), и десятилетие, примерно, спустя, основатели ташкентской поэтической школы (Санджар Янышев, Сухбат Афлатуни [Евгений Абдуллаев], Вадим Муратханов) — поэты, пишущие по-русски. Они декларативно оставляют за русским языком основную коммуникативную функцию.

Разница же, заявленная в манифестах обеих школ, в том, что «ферганцы» в своих художественных поисках ориентировались на западную верлибристику и актуальную поэтику. В основном, на американскую и европейскую XX века: поэты итальянского герметизма; французские сюрреалисты; в немалой степени — К. Кавафис; американская поэзия первой половины XX века, постуитменовская и вплоть до Алена Гинзберга; поэты последней четверти прошлого века: Дж. Эшбери, М. Палмер, Р. Данкан, Р. Крили, Ч. Олсон; калифорнийская «Лэнгвич скул», благодаря связям «ферганцев» с ленинградским андерграундным в те годы «Митиным журналом», и питерским поэтом, переводчиком Василием Кондратьевым.

А сферой поисков «ташкентцев» стало поэтическое письмо на стыке восточной традиции и русской классики, в первую очередь, Серебряного века плюс обэриуты (в большей степени, Н. Заболоцкий).

Напетое, натрубное, насмоленное место...
Пространство переслушай крест-на-крест.
И — по струне, проворнее Гермеса,
Над лысыми приёмниками — в оркестр!
«Памяти большого зала»

Как пишет В. Муратханов:

«На фоне творчества ферганцев и начинающегося оскудевания русской речи (в Узбекистане — Г. К.), неожидан-

но актуальной оказалась эстетическая платформа другого объединения поэтов — «Ташкентской поэтической школы»... Ташкентцы, акцентируя свою принадлежность к культурному пограничью, искали литературные корни в первую очередь в русской поэзии XX века. В новейшей истории литературы Узбекистана представители «Ташкентской школы» имеют шанс остаться как основатели выходившего с 1999 по 2004 год русскоязычного альманаха «Малый шёлковый путь» и проводившегося в 2001–2008 годах Ташкентского открытого фестиваля поэзии. У этих международных проектов были схожие цели: разрыв литературной изоляции, выход авторов Узбекистана на более широкую аудиторию — и, с другой стороны, знакомство читателя-узбекистанца с творчеством поэтов зарубежья, преимущественно ближнего. Литературные связи внутри СНГ в целом к концу 90-х оказались нарушены (впрочем, на глазах распадалась и возникшая в советские годы школа художественного перевода), и задача их восстановления выглядела самой насущной на тот момент...» [4]

Потому, целуя — ни настолько
Вот не жмурюсь, что, живя в упор,
Сам двоякодышащий, а то и
Боле — по числу открытых пор.
«Снова мои братья»

Нечто схожее, примерно в те же годы, сложилось в Прибалтике — поколение журнала «Родник» и, в меньшей степени, поскольку в области переводов и двуязычия, рижской школы русского стиха, феномен которой явлен «текст-группой “Орбита”» Сергея Тимофеева.

В поиске аналогий, в пример напрашивается и средиземноморская школа, с её освоением физического и культурного пространства Леванта, как «перекрёстка между Передней Азией, восточным Средиземноморьем и северо-восточной Африкой». По отношению к прибывшим в последние лет пятьдесят в этот регион русскоязычным литераторам, это означает, как определил

поэт Александр Бараш, эмигрировавший в Израиль в 1989 году, «осмысление средствами русского языка израильского ландшафта, и встречным образом, прививание русской стиховой культуре элементов особого среднеземноморского духовного опыта». [5]

Пространство развернёт, как зев часов,
материю бумажного запаса,
и перепонки вырастут на пальцах
у некоторых из его чтецов.

Андрей Битов отмечал: «Известный факт: империи распадались от небрежения к языкам провинций. Зато двуязычное сознание всегда обогащало язык поэта. Именно в поэзии империя способна сохранить свои растаявшие очертания. Санджар Янышев пишет на Языджи... это язык, рождающийся при распаде империи. Когда-то царствовала латынь, а в современном мире “международными” являются английский, французский, испанский. Русский язык попал в это положение позже всех и поэтому до сих пор в сём качестве несправедливо не утверждён. Узбек Санджар Янышев выписывает свои русские тексты почти арабской вязью». [6]

Собственно, с распадом СССР уже нельзя говорить о литературе бывших союзных республик, не затрагивая тему постколониального сознания. Как в палимпсесте, с него можно считать и эпоху Туркменистанского генерал-губернаторства в XIX веке, и годы советского Туркменистана, от басмачества, возникшего после разгрома в 1918 году большевиками Кокандской автономии на территории Туркестана, и образования в 1925 году Узбекской ССР, до советской республики, как мощной хлопковой базы СССР, и референдума о её независимости в 1990 году.

Кстати, локальные войны за независимость, если вернуться к истории басмачества и высланным из республики в Украину более 3,5 тысячам раскулаченных этнических узбеков, продолжались вплоть до 1942 года. Это кажется странным, поскольку первые годы начала Великой Отечественной войны и Узбекистан ассоциируются, в основном, с эвакуацией советских граждан в Ташкент и в ряд других городов республики.

«Не то сулит беду, что тащим в рот, —
я голос Деда под плитой услужал, —
а то, что изо рта исходит. Вот
тебе мой летний дар — бери и кушай!»
Страж у ворот, свершающий намаз,
вдруг похитрел сквозь бороду и — чудо! —
два саженца проклюнулись из глаз,
обрызгав тутом. Белым-белым тутом.

«Тутовник»

Всех этих исторических наслоений нельзя не учесть, когда речь идёт о ферганской и ташкентской поэтических школах. В поэтике Санджара Янышева, по наблюдению поэтов А. Ермаковой и М. Кулаковой, «фактура стиха напоминает то причудливо расшитый узбекский халат, то безыскусную, без всяких узоров, крепкую и плотную ткань (реже)». [7] Тема колониальных войн и борьбы за свободу и, традиционно, национальное самосознание; величия империи и попытки выбраться из-под её пресса — на территориальном уровне и в родовом/личном плане, присутствует в интонационном строе текстов Янышева, ощущается в их поэтических регистрах, определяет, нередко, направление философского и аналитического контекстов. Достаточно взять только один пример, чтобы это обнаружить — в плоскости реминисценции, в стиле омажа (пастиша?) по отношению к известному тексту, который редуцируется в собственный поэтический ряд.

Нет, я мягчу Слова — и тенью налитые,
и зноем; что темны, как плод — а налегке!
Уколешься таким, лимона или дыни
потянешь черенок и — пёрышко в руке.
В них видишь свой итог — и в них зерно лечебы
находишь всякий раз, когда, как воск, течёт
окрестная листва... Слова такие — пчёлы.
И кожа. И земля. И дерево. И мёд.

«Такие есть слова...»

В этих заметках я настойчиво цитирую, в виде подзаголовков, стихотворение Янышева «Без нас». Его зачин «И словари, и пышные стада / рунических письмен...» продолжают, через катрен, знаковые строки «И мыши... Мыши станут обживать, / как стены собственного лукоморья, / империю...», с далее расположенными по соседству «Пространство развернет, как зев часов, / материю бумажного запаса...». И, забегаая вперёд, завершающая стихотворение строка: «И мыши заведут себе кота...».

Трудно уйти от мысли, что этот текст Янышева не является переключкой с «Письмом в оазис» Иосифа Бродского, в котором наличествует та же проблематика: империя и её окраины, изгнанник и преследования фараона, имперская письменность и её охраняемые грамоты...

У Бродского мыши («подспудным грызуном») и кот («в твоих глазах амбарного кота»), «словари» и «бумажный запас» («словарного запаса»), да и, обживая империю, легче «губы от жары / облизывать в тени осевшей пирамиды». Традиционно, «Письмо в оазис» прочитывается, поскольку первоначально было посвящено поэту Александру Кушнеру, хотя уже в первой публикации в «Новом мире» Бродский это посвящение снял, — как некий упрёк одного поэта другому, в рамках нечётко обозначенного спора двух антагонистов с разными мировоззрениями.

Большинство комментаторов «Письма в оазис», которое сильно задело Кушнера, рассматривают конфликт эксплицитно в предсказуемых модальностях: «эмиграция — отказ от неё», «фронта по отношению к власти — конформизм», а дойдя до строки «когда за мной гналась секира фараона» — едва ли не в паре «гений и злодей». [8]

Но А. Кушнер в своей книге «Аполлон в траве» [9] приводит цитату из личной с Бродским переписки, в которой Нобелевский лауреат выводит тему на качественно другой уровень: «“Письмо” это — взгляд извне, и я на него, увы, имею право. Попытайся представить себе, что кто-то смотрит на тебя издали. Стоит ли удивляться, что “оазис” и его обитатели производят на него меньшее впечатление, чем сама пустыня! Более того, реакция твоя на стишок этот — самое убедительное доказательство, что ты действительно живёшь в оазисе».

И я слежу во все свои глаза
твоих суставов плавную работу;
как, точно в бездну хрупкая лоза,
спускается луна по пищеводу.
Я этой кожи тайный землемер.
Твоих ручьёв и клеток летописец.
И не прозрел ещё один Гомер,
чтоб этот Сад возвестить и возвысить,
«И я слежу...»

Янышев, покинув Ташкент и обосновавшись в Москве, также имеет право на такой взгляд, правда, направление у него противоположное, реверсивное: из столицы империи — в её бывшую провинцию, за её рубеж. Из устоявшегося десятилетиями политического прошлого — в разделённое независимостью бывшей колонии будущее.

И ноты сами зазвучат с листа,
а книжный шелест обретёт телесность...
Но выцветает [рачь] темнота
без шороха пружин и пеня лестиц!..

Дойдя до этого места, отмечу напрашивающиеся сами собой исторические параллели — между странами Латинской Америки, выступавшими «против колониального гнета», с их историей революций и гражданских войн, и Туркестанской, Бухарской и Хорезмской республиками в их борьбе за независимость. При этом невольно перейду к сравнению эстетическому: в нашем случае, между латиноамериканской литературой «мистического/магического реализма» и синкретическим письмом поэтов ташкентской школы, которое естественным образом подразумевает связь профанной обыденности с сакральными медитативными практиками. Они основаны на народном эпосе и легендах, становящихся мифами, как в случае, к примеру, с героической фигурой Тимура.

Старинные города: Самарканд, Бухара, Хива (центр древнего Хорезма) окутаны тайнами и суевериями. Со временем они воплотились в мифы и легенды (к примеру, миф о машаде Куссама

в Шахи-Зинде, легенда о мавзолее Чашма Аюб в Бухаре, о мавзолее Ходжи Даниера в Самарканде). В этих городах с узкими извилистыми улочками, в которых в любой час готовы воскреснуть мёртвые, дождь может идти, как над Макондо у Маркеса, четыре года подряд, а в комнате узбекского волшебника, как его (?), Мелькиадеса «всегда март месяц и всегда понедельник», словно в свернувшемся времени в «Автоцентоне» Янышева:

Мы строим новый мир. Не выше он, не краше,
чем тот, что вдруг нашёл при помощи щипцов
и повивальных схем, но в нём — вся крепость наша.
В нём новый ход вещей, деревьев и часов.

Сонное Макондо, сто лет пребывающее в одиночестве, можно определить одним предложением, магической фразой из «Землетрясения в июле» Янышева: «и будучи сном — самовольно сосуд не покинешь...». У Кортасара, Астуриаса, Карпентьера, Маркеса герои блуждают по разным мирам, а по возвращении в родное село (аул) обнаруживают, что одновременно всё в нём изменилось и осталось прежним. Эти же мотивы легко обнаружить и в поэтике ташкентской школы:

Душа ведь — маятник. Сколь сильно б
ни повело (иже еси!..),
обратно с точностью до «си—ля»
её отдаст — вокруг Оси.
«Ось»

Не могу удержаться, чтобы не привести ещё один «магический» пример, процитировав уникального украинского поэта, пишущего по-русски, который с не меньшей силой ощущает движение маятника — своё колониальное прошлое в просевшем во времени провинциальном настоящем:

Я устал воевать тридцать лет со своею страной,
то ли маятник сдох и опять превратился в кадило,

на каком языке разговаривал с овцами ной,
потому, что страна проиграла и всех победила.

А. Кабанов, Куплю длинные волосы

И Янышев, и Кабанов могут с полным правом заявить: «Мы — дети огромной страны, которой больше нет на карте». Отсюда, вполне логичная «Молитва молитв, или “Моя молитва”» Янышева из «Краткого молитвослова»: «Господи, поскольку тебя нет (и никогда не было), дай мне силы принять этот факт как окончательный». Нет ни Господа, ни страны на карте, ни людей, которые эту страну населяли. И хотя многие ещё не умерли, но тех — их прежних — больше нет, как не было. И поэты заполняют свои тексты мифологическими персонажами («Мы знали его под именем — Языджи Создающий / События», — так начинается глава «Искушение Языджи» во второй части книги «Умр»), генномодифицированными согражданами и овощами, инопланетянами, которые торопятся к заводскому гудку, и политиками-сфинксами, столетиями не отрывающими взглядов от движения народных масс к водопою.

Я живу в окружении этих существ.

Восемь особей, восемь зверьков.

Иногда они дятлы.

Иногда они чайки.

Иногда они гады.

Чаще — мыши.

Пять раз в сутки я выпускаю их из клеток помолиться.

«Голоса из хора»

Равно, как и у Борхеса в «Книге вымышленных существ» живут и размножаются под одной обложкой китайский лунный заяц и чилийский чончон, упоминающиеся в Коране джинны и слон, предсказавший рождение Будды. Удивительным образом исторический, легендарно-революционный бэкграунд Чили, Аргентины, Уругвая, Бразилии, ставший питательной средой для великих латиноамериканских писателей — мистиков и магов, родственен,

по той же матрице, в лирике и в эпическом прочтении поэтизированному миру некоторых современных русскоязычных поэтов, родившихся в колониях и познававших себя под влиянием языка империи. Как и в алеаторике, они улавливают исторический мотив и его культурное эхо, получая сигнал искажённым, но тем неожиданней и непредсказуемей их реакции, высказанные по принципу случайности.

Дрожащая тварь или право имеет,
Он чушь, он и порет, и чешет, и мелет,
Бормочет, камляет — о том, потому,
Что всё человеческое чуждо ему.

«Апологии поэта»

При этом язык империи у «магических» писателей Латинской Америки естественным образом остаётся языком повествования, будь то испанский либо португальский, равно как и у рассматриваемых здесь узбекских писателей — русский. Безусловно, важен фактор времени: сосуществование языка гаучо, коренных жителей Уругвая, с испанским (языком завоевателей) потеряло ныне свою конфликтную остроту и внутреннюю силу сопротивления. Однако, в Украине, под стечением сложившихся в последние годы обстоятельств, поэт Борис Херсонский в своем творчестве всё чаще с русского переходит на украинский; а пишущий по-русски и проживающий в Киеве Александр Кабанов, одну из последних своих книг назвал «На языке врага».

И чего я кому не вернул, о Великий Лучник?
Просто готовил плов — отливал колокол:
Прожигал изнутри его жидким золотом...
Мургах — пело золото, хагрум — отвечал чугун,
Впитывая молочный шорох,
Словно будущих грани детей.

...Мухаммед встаёт, Мухаммед говорит: «Дай мне время!..» —
и Гора даёт ему время.

Milhaud. La Creation du Monde

И уже другая тема — насколько усложнился бы путь к мировому признанию для колумбийца Маркеса, если бы он писал не на языке конкистадоров, а на провинциально-местном — индейцев племени чибча (равно, как и для бразильского певца и композитора в стиле «босса-нова» Жуана Жулберту, если бы он пел не на португальском).

И мыши заведут себе ката...

В одном из обзоров, поэты обозначили стиль Янышева, как «чувственный символизм». [10] Не берусь судить, насколько определение это академично, но если имеется в виду сближение в поэтике нескольких течений — «романтизма», «барокко» и «необарокко» (в западном словаре — постмодернизм), то соглашусь без возражений. Поэтическая работа на этом пограничном, беспокойном участке — ещё одна особенность поэта Санджара Янышева.

В романтической эстетике — сочетание высокого и низкого, жертвенность поэта и открытие в себе и вокруг себя двойников (неиссякаемая тема брата-близнеца), поиск героической смерти и одинокость в жизни/оставленность жизнью (из «Молитвы Рыбы»: Господи, пошли мне страх смерти), замкнутость пространства, повторяемость времени и свобода вдохновенного духа (беспечные мыши в поисках ката)... А от барочной детализировки — утончённая символика, отстранённость высказывания, чётко выверенная дидактика, игра калейдоскопических смыслов и разнообразных риторик, построение запутанных лексических конструкций, в которых романтик-герой, как в лабиринте, находит и морфему-нить, и метаобраз-минотавра.

Всё-всё вспомнил:

когда вышел один на один с диким зверем — даже лицо лепёшечника с площади Эски Жува (в тот продымленный вечер накануне первого признания, которое позже описал в одной из забытых навеки касыд)...

когда потерял женщину — даже о ране вспомнил, полученной ею при падении с велосипеда задолго до встречи с тобой.

«Маленький цзацзуань о свойствах памяти»

В моём представлении, поэзия Янышева стыкуется, как космический корабль — сразу с несколькими космическими станциями, современными продолжателями барочной традиции: Иваном Ждановым (черты западноевропейского барокко) и Александром Ерёменко, Алексеем Парщиковым, унаследовавшими более игровой барочный вариант, часто рассматриваемый, как барокко русское.

И я прозреваю как Сретенье — век,
в котором на внутренней копоти век
мелком обозначится чёлка;
что ныне, в руках у детей и отцов
на вербных побегах головки птенцов
дрожат, словно белые пчёлы.

«К поэме (вербное)»

Что же касается русского необарокко, особо ярко представленного в прозе последней четверти XX века (Саша Соколов, Андрей Битов, Вениамин Ерофеев), то очевиден в этом Янышев своими прозаическими, центонно насыщенными, метафорическими, мистическими и мифическими — новеллами, или верлибрами, или сказами, словно вырванными в виде цитат из некоего слагаемого в настоящем эпоса. Нередко, читаешь эти тексты, словно продолжается путешествие по маршруту «школа-для-дураков-пушкинский-дом-москва-петушки», но в ином континуме, в котором вдыхаемый воздух тысячелетий и есть единое время-пространство:

Капризница, искусница (прирождённый мастер кусательного массажа), лакомясь у фонтана сахарной ватой, она произнесла членораздельно — не склеивая во рту воздушные звуки в липкое таянье: «Георгин — человек с когтями, представитель разрывающей толпы».

Есть даже запись: лимонным соком на турецкой монетке.

Но я-то помню, что на самом деле она сказала: «Мозжечковая работа! мозжечковая работа!»

Стало быть, цвет был не коричневый, а маркий; рука — не горячая, а влажная; и плавучий ресторан «Витязь» назывался «Бонтон».

Значит, и остальное (вся жизнь?) было иным: уходящим в воду не концами, а ставнями.

Всё повторилось, как и обещано, однако с легкими вариациями.

Кажущиеся [вначале] параллельными две прямые в конце пути друг друга уже не видят.

«Не со мной»

Украинский странствующий философ, поэт, баснописец и педагог Григорий Сковорода писал: «Нам нехорошо оттого, что мы знаем много лишнего, а не знаем самого нужного: самих себя. Не знаем того, кто живёт в нас. Если бы мы знали и помнили то, что живёт в каждом из нас, то жизнь наша была бы совсем другая». Когда читаешь Санджара Янышева, остаётся впечатление, что в захватывающих его травелогах, в перемещениях по разным эпохам, традициям, словарям, в смещении реалий во времени — ты не столько движешься от одной строки к другой, сколько, уцепившись за одну из них, как за нить, проникаешь в лабиринт, столь же тебе знакомый, сколь и неизвестный. Ведь погружение в самого себя — это и есть приближение к маятнику, циклическое движение которого ты слышишь внутри себя, и к которому приближаешься неуклонно, ведь это и есть твоя, одна неповторимая на весь космос, душа.

«Душа ведь — маятник...».

Примечания

1. Из стихотворения С. Янышева «Сусамбиль». В дальнейшем, цитаты из стихотворений С. Янышева приводятся без упоминания имени автора.

2. Из стихотворения С. Янышева «Без нас». Выделенные в дальнейшем «жирным шрифтом» цитаты — построчное продолжение того же стихотворения.

3. К. Корчагин, «Когда мы заменим свой мир...»: ферганская поэтическая школа в поисках постколониального субъекта. Ж-л «Новое литературное обозрение», №2. 2017.

4. Вадим Муратханов, «...И всё, что видишь, записать». «Литературная газета», №26 (6328), 29 июня, 2011.
5. А. Бараш, Итинерарий. Из-во «Новое литературное обозрение». М. 2009.
6. Сайт из-ва «Формаслов»: URL <https://formasloff.ru/2020/07/07/sandzhar-yanyshev-umr/>
7. А. Ермакова, М. Кулакова. Из книжных лавок. Ж-л «Арион». №4, 2005.
8. Подробней см.: Г. Кацов: «...весело сидеть за письменным столом...», О радостной поэтике Александра Кушнера. Здесь же, в книге — эссе о Кушнере.
9. А. Кушнер. «Аполлон в траве. Эссе. Стихи». М.: Из-во «Прогресс-Плеяда», 2005.
10. А. Ермакова, М. Кулакова. Из книжных лавок. Ж-л «Арион». №4, 2005.

11. «...МИР ПРИРАСТАЕТ АДОМ...» [1]

К 70-летию поэта Бориса Херсонского

Ты поведёшь меня в сады свои густые,
Деревьев и цветов расскажешь имена;
Е. Боратынский, Родина

«...и скажу, как называются созвездья».
И. Бродский, Письма римскому другу

В поэтологии существуют две противоположных концепции: античная — это когда у Муз есть свой поэт-собеседник; и библейская, когда читатель встречается с поэтом-пророком. Поэт-пророк — первое впечатление после знакомства с текстами Бориса Херсонского. У него огромен массив стихотворений, связанных с Ветхим и Новым заветами, книгами пророков и деяний апостолов, Евангелиями и Откровением. Эти мотивы в текстах Херсонского производят мощное впечатление, усиленное тем, что для поэта главной его религией остаётся религиозное благоговение перед словом и звуком.

Однако, для меня, читателя, поэт, эссеист, переводчик Борис Херсонский прежде всего — разноплановый, умный (именно это качество выделил сэра Исая Берлин в Бродском после их встречи в Лондоне в 1972 году) собеседник. Остроумный, парадоксальный, нередко переходящий с доверительной, свойской интонации на нарратив псалмов, на патриархальную просодию заветного текста, отчего поначалу я и склонялся к версии «поэта-пророка».

* * *

я имею тебе сказать — так говорил мне дед.
I have to tell you — скажет когда-нибудь внук.
когда я уйду — никто не посмотрит вслед.
когда постучу — не отворят на стук.
Поколение-мостик над подземной рекой.
переходный период из ничто в никуда.

всё это не оплатить стихотворной строкой,
и даже музыкой — не залатать никогда.
а казалось, что строить нужно на месте пустом.
а казалось не нужно идти, куда не зовут.
вода изгнания течёт под старым мостом.
облака изгнания над землёю изгнания плывут.

По мере прочтения поэзии, а особенно — поэтизированной прозы Херсонского, мне стал больше импонировать поэт-собеседник, нежели поэт-пророк. При том, что обе эти ипостаси можно без труда привести к одному знаменателю, отмеченному Мандельштамом: «С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный. Предположим, что некто, оставляя совершенно в стороне юридическое, так сказать, взаимоотношение, которым сопровождается акт речи (я говорю — значит, меня слушают, и слушают не даром, не из любезности, а потому, что обязаны), обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики...». [2]

Мандельштам говорит не только об акустике, но и о психике, что есть двойное попадание в Бориса Херсонского, поскольку по профессии он клинический психолог и психиатр. В его судьбе немало таких мандельштамовских «двойчаток»: пишет Херсонский по-русски и по-украински; еврей по происхождению, принявший христианскую веру, но поскольку поэт, то и «жид» в цветаевском смысле; одновременно высказывает себя и как поэт, и как прозаик. А раз психиатр, то еще и, как водится, «псих», о чём откровенно сообщает: «...мы на равных с пациентами. Я говорю, что мы и есть пациенты-хроники, которые провели в психушке долгие годы. Правда, на режиме полустационара: на ночь нас отпускают домой...». [3]

От такого раздвоения по векторам — не только наполненность регистров в любой тональности, но умение проникать в тишину, в пустоту/зазор паузы, возникающей между вопросом и ответом, характерными и для Катехизиса, и для Талмуда, и для дзэнских коанов.

Аналитик-фрейдист сам себе сказал бы (я сказал сам себе): значимые объекты, то есть люди, мы их так в своем кругу называем, питаются нашим либидо, ненавистью и страхом. [4]

Борис Херсонский родился 28 ноября 1950 года в Черновцах, куда после войны попала семья его матери. Там же учился в институте, возвратившись с фронта, отец. «Мой отец, Григорий (Герш, друзья звали его Гера) — одессит как минимум в пятом поколении, потомственный врач», [5] — сообщает поэт, попутно говоря о том, что в семье знали европейскую и русскую литературу, и свободно говорили по-немецки. Приходит на память еще одна немецкоговорящая еврейская семья из Черновцов: на пять дней раньше, 23 ноября, ровно за 30 лет до рождения Херсонского, в том же городе в немецкоговорящей еврейской семье родился великий поэт Пауль Целан.

Проживи Борис детство и юность в Черновцах, как это произошло с другим современным поэтом, Игорем Померанцевым, можно было бы начать разговор о поэтической родословной, но отец по окончании института получает распределение в Старобельск, Луганской области, откуда семья возвращается в Одессу. Таким образом, многообещающе возникшая в творческой биографии черновицкая линия двух юбилеев 2020 года — «Целан-Херсонский» — резко оборвалась, хотя поводов для сравнительной в перспективе статьи более, чем хватает. К примеру, поэтический фестиваль «Meridian Czernowitz», в котором Херсонский принимал участие неоднократно, будет посвящён в этом году столетию со дня рождения Целана.

Третьим слагаемым, к месту проживания и медицине, необходимо добавить литературу. Дед Бориса Херсонского, Роберт, в 1919 году выпустил две поэтические книжки. В основном, это были политические эпиграммы, так что большую часть тиража Роберт уничтожил, по известным причинам, в 1930-х, но они хранятся у неназванного коллекционера в Америке. А отец — знаток классической русской поэзии, в студенческие годы получил прозвище «Тютчев» за особую любовь к стихотворениям лирика

и дипломата. В 1949 году вышел в свет поэтический сборник Григория Херсонского «Студенты». Борис называет отца своим первым учителем литературы.

говорю полузабытыми словами о полузабытых
вещах тарелках и судьбах треснувших и надбитых
орденоносных примусах выброшенных на свалку
жизнь идёт уходит ни шатко ни валко опираясь на палку [6]

К «трём составляющим Херсонского» можно ещё добавлять и добавлять, но одно стоит подчеркнуть особо: гражданское сознание. Вероятно, это возникло в детстве, не зря Борис отмечал в своих воспоминаниях: «...в том доме, где мы жили в Одессе, действительно располагалось ЧК. Во дворе, где я играл ребёнком, расстреливали. Действие рассказа Бабеля “Фроим Грач” происходит именно в этом доме. На площади Потемкинцев, ныне вновь — Екатерининской. И я своими глазами видел предсмертные надписи на стенах, когда в возрасте десять-одиннадцать лет я мальчишкой лазил по подвалам с китайским фонариком». [7]

В 2014 году Россия аннексировала Крым — и Херсонский открыто выступил в весьма русифицированной Одессе в поддержку Украины и украинского языка, заговорил о гражданском унижении, гражданских ценностях и правах. Собственно, эта позиция привела его к тому, чтобы писать в последние годы по-украински.

Средневековое христианство предписывает нам помнить четыре «последних вещи» — смерть, Страшный суд, Ад и Рай. Но пока эти вещи не свершились, мы вспоминаем предпоследнюю вещь. Назовем её — для краткости — жизнью. [8]

Вероятно, самое определяющее, что есть в текстах Херсонского: воспоминания о жизни. В книге «Семейный архив», как заметил критик Илья Кукулин, «реквием по восточно-европей-

скому еврейству» — о жизни предков, ближних и дальних родственников, большой еврейской семье, в которой из старших теперь остался сам поэт, пожалуй, да несколько двоюродных-троюродных сверстников.

Также — воспоминания о жизни и профессии психиатра, чему посвящены прозаические истории и верлибры, местами анекдотические, местами грустные; да и вполне профессиональные заметки о жизни с точки зрения психиатрии, которые Херсонский ведёт регулярно в соцсетях, и это становится основой для его книг и публикаций в периодике.

И их превратили — каждого за свой грех —
кого в вола — пахали на нём, кого в коня — били плетью,
А тех людей, кто провинился более всех,
Бог в наказание так и оставил людьми. [9]

И о жизни — между Богом и миром, духом и истиной, религиозным и историческим сознанием, верой и изгнанием — в уникальной книге «Натан. В духе и истине» (С. Круглов, Б. Херсонский), в переложениях Херсонским библейских текстов, собранных в «Книге хвалений», в сборнике «Поэзия на рубеже двух заветов. Псалмы и оды Соломона», и некоторых других.

Здесь важнее «воспоминания», чем «жизнь». Можете вообразить конструкцию, в которой вовсе не главное — каркас и образуемый им контур, а пустоты в каркасе, которые необходимо заполнить содержанием? Не только потому, что ради содержания остова, фундамент и надстройка конструкции создавались, но и поскольку пустота сама по себе — пугающая, нерациональная, неадекватна любым нашим представлениям о времени и судьбе. Пустота — это то, с чего все начиналось: «мир, сотворенный из нищезна», — как пишет Херсонский.

там прячутся дао и смысл заодно
что выведен как на одежде пятно
что выеден напрочь как мякоть
плода не умевшего плакать

теперь пустота скорлупы кожуры
воздушных шаров и цветной мишуры
которой природа боится
но вида не кажет бодрится [10]

Как отметил поэт Владимир Гандельсман: «Трудно представить себе что-то более тоскливое, чем до-сотворённость», [11] — но и представление о заполненности пустоты — не менее удручающе. Как в видении, к примеру, у поэта-эмигранта второй волны Ивана Елагина: «Мы — тоненькая плёночка живых / Над тёмным бесконечным морем мёртвых».

Насытить пустоту, наполнить её — проблема онтологическая. Каждый из нас в той или иной степени эту проблему решает, садясь перед бумажным листком и заполняя его буквами/цифрами, либо акустически речь внедряя в тишину и уничтожая тем самым немоту; да и своим физическим присутствием вытесняя из пространства полую площадь, равную объёму тела.

Нечистая сила сильнее несправедного ума,
страданье сильнее творенья, разве что чудо.
Странно, что Свет сияет во тьме, и тьма
не одолела его покуда. [12]

В этом мы подобны Творцу, и наше присутствие в Универсуме в немалой степени есть поиск решения этой задачи. По точному наблюдению поэта и критика Владимира Губайловского: «Херсонский... опирается на трансцендентное — в частности, на прозрение и метафизическое переживание пустоты, у Бродского главное — имманентное движение времени. Это разные поэтики. У Херсонского — движение по вертикали, у Бродского — по горизонтали. Ни одна не хуже». [13]

Пустота — это то, чем всё, очевидно, закончится, и с чего всё начиналось. Как с пустоты Гроба господня родилась вера в воскрешение. И здесь возникает вопрос, на который человечество ищет ответ столетиями: если мы движемся к пропасти, к её летальному провалу, то как спастись? Что можно этому про-

тивопоставить? Что можно предложить «после Освенцима»? Тем паче, учитывая классическое из «SILENTIUM!»: «Мысль изреченная есть ложь. / Взрывая, возмутишь ключи, — / Питайся ими — и молчи».

«Пустота — вообще ключевое понятие в поэтической философии Херсонского... иногда даже до-бытие, как в Книге Пути (или у Мейстера Экхарта...). И вплоть до сегодняшней, надвигающейся пустоты, — пишет критик Ирина Роднянская, — сигнализирующей о себе рассказчику окружённым паутиной трещин отверстием от пули в оконном стекле, неразгаданной бандитской угрозой: “Я пойман в эту сетку, попался, никуда не деться. / Нет паука — есть дыра, отверстие. Этот хищник — / пустота — беспощаднее, чем другие”. “Этот мир облечен в пустоту, / понимаешь, ту, / что внутри и со всех сторон”. “...Постоянное ощущение непрочности существования, колебания земли под ногами, — так говорит об этом поэт в своём интервью. — Стихи растут не только из сора, но и из трещины, из разлома бытия”». [14]

Мы узнали о них, когда пробил их смертный час.

Подобно этому наше собственное естество.

Живое и мощное скрыто глубоко в нас.

А то, что всплывает в сознании, чаще всего — мертво. [15]

Так в психоаналитической герменевтике Альфреда Лоренцера формирование символов происходит не в бессознательном («глубоко в нас»), а в сознании («всплывает»). При этом следует различать символы, соотносящиеся с сознательными представлениями, и стереотипы, соотносящиеся с бессознательными. В этом плане, в противовес известной позиции Киплинга, Запад и Восток у Херсонского «сходят с мест». Восточное понимание пустотности — Пути Дао — отображено в тексте «Чжуан-цзы»: «Отвечать на вопрос о Пути — значит не знать Путь. А спрашивающий о Пути никогда не слышал о нём. О Пути нечего спрашивать, а спросишь о нём — не получишь ответа. Вопрошать о недоступном вопрошанию — значит спрашивать впустую. Отвечать там, где не может быть ответа, — значит потерять внутреннее».

Однако, в западной практике, оба высказывания — и вопрос, и ответ — не уничтожают друг друга, а развивают, взаимодополняют. И обеспеченная молчанием экзистенция «мысль изречённая есть ложь», способна изменить знак в особом случае подсказки-совета: «Спрашивай!».

Сам по себе вопрос от прочих высказываний отличается способностью к размножению. Его смыслообразующая функция — вызывать творческий импульс. Таким образом, вопрос — это в изначальном понятии Задача: творческая задача, которую спросивший предлагает спрошенному.

Это задача создать текст. Он может быть абсурдным, как в случае с дзэнскими коанами, подчеркивая в вопросе его статическую составляющую — пустоту; либо основываться на логике и анализе, обнаруживая в вопросе смысловую компоненту. Обе возможности ответа одна другую не исключают, а сосуществуют друг с другом, друг в друга встроены.

прячьте не плачьте вода течёт и уносит слёзы
то-то вода из крана солоновата
ничего подоспеет зима ударят морозы
и сани по льду покатают как катили когда-то
и колокольчик гремит под дугой дар какого-то там валдая
и ямщик запоёт тоскливо сквозь морозную дымку
и река подо льдом содрогнётся как человек страдая
и враги задохнутся катаясь по снегу в обнимку [16]

В философии Хайдеггера, после введения им понятия «онтический», можно наблюдать что-то подобное. «Онтический — относящийся к порядку сущего в отличие от «онтологического», как относящегося к порядку бытия. Если сущее (Seiendes) — это предметно-чувственный мир, то бытие (Sein) — это условие возможности сущего, предельная смысловая возможность всякого вопрошания. Особое место в ряду сущего занимает Dasein. Последнее есть такое сущее, в котором «дело идет о самом бытии», оно есть место, в котором может быть поставлен вопрос о смысле бытия. Поэтому Dasein характеризуется в «Бытии и времени» как «онтически самое близкое», но «онтологически самое далекое» — пишет философ В. Малахов. [17]

Всё это в творчестве Херсонского есть, по сути, создание гигантского текста-вопроса к мирозданию, к самому себе и к читателю. «Пустота в начале и в конце — это, собственно, хорошо продуманные омонимы, — подчёркивает И. Роднянская. — А не нашедшие Христа женщины и не нашедшая Христа душа — своего рода каламбур, один из драматических каламбуров Херсонского...» [18] Вообще, любой текст Херсонского, будь то верлибры, либо конвенциональный русский стих, можно разбить на вопросы без труда (как, к примеру: «Открой для себя страну,.. (вопрос: как? — Г. К.) ... как банку килек в томатном соусе» [19]). В этом — ключ к пониманию мышления поэта, создающего удлинённые по формату, философские тексты в духе библейских притч.

* * *

Значит, так. Вынимаешь резной ларец,
ломаешь замок зубцами клещей,
открываешь и говоришь: «Покажись!»
Из ларца вырастает резной дворец.
Во дворце — Кощей над мискою щей,
в Кощее — Кощеева жизнь.
Или так. В поле — сруб, а над срубом — дуб,
а на дубе — сук, на суку — сундук,
в сундуке — барсук худой, словно жердь.
В барсуке перепёлка гнездо свила,
в перепёлке — яйцо, а в яйце — игла,
на игле — Кощеева смерть.
Или так. Тебе девяносто лет,
но ты на ходу. На свою беду
приходишь в цех, ты там старше всех
вместе взятых. Твой партбилет
подписан Троцким в двадцатом году,
а в тридцатом пошит жилет.
Но тебя шатает. И ты летишь
затылком в землю и так лежишь,
хрипишь, чтоб тебе помогли.
Над тобой склоняется несколько лиц,
медсестра надевает иглу на шприц, —
и что там, на конце иглы? [20]

И здесь же — продолжение экзистенциальной темы стиля, поскольку для писателей и философов-экзистенциалистов тема подлинности существования является одной из значимых. «Херсонский любит разгонять строфу, может нанизать пять-шесть, а то и поболее стихов на одну рифму, — отмечает поэт и критик Аркадий Штыпель, — зарифмовывает восьмистишия с шагом в четыре стиха, а ещё любит трёхстишия с рифмой-тройняшкой. Но отнюдь не пренебрегает ни старым добрым катреном, ни двестишьями. Не говорю уж о большом массиве белых стихов и верлибров.

А вот за вычетом действительно богатых и разнообразных строфических изысков ритмико-фонетическая ткань стиха у Херсонского, можно сказать, нарочито обеднена: никаких бросающихся в глаза аллитераций, никакого звукового буйства. Если пресловутые далековатые понятия и сопрягаются, то никак не по фонетическим уподоблениям... никаких неожиданных ярких эпитетов, никаких эффектных сравнений, если метафора, то самая скромная. Все эти «фигуры отрицания» очень важны: сегодня в поэзии задают тон авторы, последовательно отказывающиеся от расхожих представлений о поэтической речи как «богато орнаментированной». [21]

Предполагаю, иначе и быть не могло. Херсонский пустоте противопоставляет воспоминания, заполняет ими, нередко в жанре байопика, лакуны прошлого и настоящего — и это определяет его стиль естественного изложения, создаёт ощущение подлинности его текстов. Отсюда и чёткая сценическая структура его прозы и поэзии, едва ли не раскадровка (когда литературные приёмы нередко уступают место монтажу), годная для кинофильма; и свойственное постмодернизму письмо циклами, поэмами, сразу книгами; и характерное для архива форматирование текста, с документальными подробностями, перечнями-длиннотами, с вопросами-ответами — без излишних лингвистических украшений.

жизнь форма существования белков жиров углеводов
гипса мрамора чугуна вселенских военных заводов
выходов здесь на порядок меньше чем входов
парковая скульптура типа отбитые руки

стопы носы деталь обычной разрухи
эпоха плетётся походкой развратной старухи
obelisk фаллос рядом пламя из дырки в граните
мы всех и вся а нас никто и ничто извините
такие уж мы как есть звонко рвутся памяти нити [22]

Иными словами, это и есть жанр вербатим, что в переводе с латинского означает «дословно». Сегодня вербатим уже не претендует на почётное место «новой драматургии», хотя всего несколько лет назад Светлана Алексиевич, работающая десятилетиями в этом жанре, получила Нобелевскую премию по литературе.

Вопрос — ответ... Таков фактологический метод вербатима для конструирования некоего цельного текста, который не может и не должен выглядеть придуманным, искусственно созданным в лабораторных условиях писателя, поэта, драматурга.

Убедительность и правда существования.

* * *

Свод небесный — расписной потолок,
день воскресный, Бог, церковный порог,
два органа, по пять алтарей
слева, справа. Дыши, отогрей
сердце-ледышку, желанья умерь,
боль, одышку. Вечная дверь
приоткрыта. Пробивается в щель
лучик света на мраморную постель. [23]

В наши дни, когда вымыслом становится любое новостное событие, попадая в разряд «фейковых сообщений» на полях гибридных информационных войн, поэт ощущает необходимость так выстроить текст, чтобы не отвалить от него читателя, подозревающего в литературе искусственность, авторский вымысел/умысел, а оттого — произвол по отношению к создаваемому контексту. Отсюда большая расположенность к верлибру, к «журналистике факта», к вербатиму — в них создаётся довери-

тельный дискурс в эпоху, когда разоблачен миф о наличии объективной информации и всеположенности автора. Возникает ощущение, что автор лишь редактирует полистилистику составленных им конструктов, и даёт возможность разным, как бы, героям-репликам проявлять свою индивидуальность.

В отличие от суммы технологий в драматургии, в поэзии и прозе создаётся ощущение, что реплики и репризы восстанавливаются автором по памяти, и эти воспоминания — то, что может автор противопоставить не щадящему слов вакууму, в расположенной вовне и внутри нас пустоте. Её заполнив. Многоголосие в воспоминаниях о предках, тщательно восстановленное Херсонским десятилетия спустя; многоголосие в оживших в воспоминаниях феноменах истории, религии и культуры; многоголосие и алеаторика, как стилистическая возможность выстоять против отсутствия голосов вообще — это читатель осознаёт, как решающую и им самим в процессе чтения задачу.

МОЛИТВА

Благословен Ты, Господь,
Бог наш, Царь Вселенной,
защищавший нас, поддержавший нас
и сохранивший нас до сего дня, —
лучше б нам не видеть его.
Ты ничего не отнял у нас:
ни уныния, ни отчаяния,
ни монотонной, тусклой надежды.
Ты всё тот же, Единый.
И мы, немногие — те же. [24]

Создаётся ощущение, что в текстах Херсонского вы встречаетесь не с авторской речью, а с переключкой вспомненных, возвращённых к жизни голосов, оттого и нередкое проборматывание в поэзии и прозе Херсонского, тяготение к анжамбеманам и длинному дыханию строки, некая сухость изложения и обилие деталей, подробностей, ненужных, казалось бы, мелочей. Одна-

ко, как иначе, если всем этим пустоту не залатать — она прорвется и отвоюет себе уже почти ожившее, насыщенное знаками и сущностями пространство.

И тогда текст исчезнет, и без надежды останется читатель, и бездомным окажется поэт. Если жизнь — театр, то вербатим-пьеса — залог сохранения жизни в спектакле: он документален, а оттого не только не поддаётся уничтожению, но и направлен на умножение этого мира. На его сохранение и воскрешение, поскольку чудом вопроса удаётся создать и ощутить то, чего ещё не было.

При таком взгляде на самовозникновение и несопоставимость окружающих нас органических и неорганических предметов, сущностей, симулякров, становится понятна самостоятельность и уникальность поэтики Бориса Херсонского. И перестает удивлять (а кого и раздражать) невероятная продуктивность поэта. Не иначе: на опустошающий вопрос — жизни не хватит ответить.

Есть ли сегодня поэты, которых можно сопоставить с Херсонским по эпичности и элегичности, по притчевости и философской проникновенности, ветхо и новозаветности, по мифологическому масштабу и лирическому голосу одновременно? Этот вопрос, уверен, даст жизнь ряду ответов, однако наиболее логичным показался мне путь, по которому пошел критик Евгений Абдуллаев: «Пожалуй, следовало бы назвать ещё одно имя: Бахыт Кенжеев, тексты которого образуют в «нулевые» с текстами Херсонского довольно интересную зеркальную перекличку.

Поэты-ровесники, оба — пятидесятого года; оба — необычайно плодовиты, активно участвуют в литературной жизни (ведут ЖЖ, «отмечаются» в фестивалях); обоих признают и печатают и «толстяки», и адепты «новой поэзии» («Воздух», «Новое литературное обозрение»); наконец, оба эволюционируют в сторону прозаизации стиха. Только «вспоминательность» у Кенжеева — более светлая, мажорная, лирическая. У меня даже была идея написать статью «Кенжеев как Демокрит и Херсонский как Гераклит», имея в виду известное с античности противопоставление «смеющегося философа» Демокрита — «скорбящему» Гераклиту. Может, когда-нибудь напишу...». [25]

Прекрасная идея. И в этом плане, мне повезло больше, чем Абдуллаеву: о «светлой, мажорной, лирической» поэзии Кенжеева я уже написал довольно подробно [26], а теперь — и о поэзии Херсонского — «скорбящей» (в духе иудейских традиций), мудрой (Херсонский, прежде всего, цадик), с верой и надеждой (святое для христианина), сдержанной (что ожидаемо в эпосе) и с грустью (без чего не быть лирику).

* * *

Серый пепел табачный в кофейном блюде,
сизый туман в оконном проёме,
и если где-то теперь веселятся или смеются,
то не в этой стране и не в этом доме.
Здесь никого не ждут, молчат месяцами,
всё давно проговорено в суматохе всегдашней,
и ничем не помочь сестре с неразвитыми сосцами,
а была б стена, мы бы к ней пристроили башни,
а была бы дверь, мы б её укрепили медью
и покрыли бы доски неповторимым узором,
а была бы стол, мы б её усталили снедью,
а была бы жива, мы б её одарили смертью,
а была б чиста, мы покрыли б её позором. [27]

Сопоставьте этих двух поэтов, разных по интонации, мировоззрению, поэтической оптике и, как говорится, почувствуйте разницу. В то же время, вы найдете немало перекличек, парадоксальным образом совпадающих ожиданий от брошенных в пустоту вопросов. И, возможно, вы придёте к выводу, что сказанное о Борисе Херсонском критиком И. Роднянской вполне применимо к Бахыту Кенжееву: «...он стремится создать “мифологическое пространство”, то есть такое, где располагаются не реалии, а их концепты, не сами черты времен и эпох, а их “представленческие” осадки...». [28]

А почему бы им и не совпасть — двум, несомненно, значимым и знаковым поэтам в современной русской словесности. Ещё одна мандельштамовская двойчатка, коих у каждого в жизни и трудах немало.

Примечания

1. Из стихотворения Б. Херсонского «Услыши мя, Боже, спасителю мой».
2. О. Манделъштам. Собрание сочинений в 4 томах. Том 1. О собеседнике. 253. Из-во АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР. М. 1993–1999.
3. Борис Херсонский. О странностях науки. Ж-л «Крещатик». Выпуск 34.
4. Из цикла стихотворений Б. Херсонского «Письма к Марине».
5. Б. Херсонский, Предпоследняя вещь. Ж-л «Знамя», №11, 2012.
6. Из стихотворения Б. Херсонского «говорю полузабытыми словами о полузабытых...».
7. Б. Херсонский. Предпоследняя вещь. Ж-л «Знамя», № 11, 2012.
8. Там же.
9. Б.Херсонский, из цикла «Песни восточных славян». Сборник «Пока еще кто-то». К. Из-во «Спадщина-Интеграл». 2012.
10. Из стихотворения «ни слова, ни буквы, ни даже числа...».
11. В. Гандельсман. Радивость духа. О поэзии Софьи Парнок. Ж-л «Интерпоэзия», №3, 2010.
12. Из стихотворения «Человечек в белом на фоне огромного витража».
13. В. Губайловский. Случай Херсонского. «Частный корреспондент», 30.09.2009.
14. И. Роднянская. Никакое лекарство не отменяет болезни. Ж-л «Арион», №4, 2007.
15. Б. Херсонский. Левиафан. Polutona.ru.
16. Б. Херсонский. Все стихи. 45 Параллель. https://45parallel.net/boris_khersonskiy/stihi/
17. В. С. Малахов. Электронная библиотека ИФ РАН. «Новая философская энциклопедия».
18. И. Роднянская. Никакое лекарство не отменяет болезни. Ж-л «Арион», №4, 2007.
19. Б. Херсонский. Левиафан. Polutona.ru
20. Борис Херсонский: «Если бы поэт сжег квартиру, это было бы любопытно». Программа «Нейтральная территория. Позиция 201». Беседу ведет Леонид Костюков. Полит.ру. 14 декабря 2009.

21. А. Штыпель. Случай Херсонского. «Частный корреспондент», 30.09.2009.

22. Из стихотворения «парковая скульптура типа спортсмен с ракеткой».

23. Из сборника «Мраморный лист». М. Из-во «АРГО-РИСК», Книжное обозрение, 2009.

24. Из книги «Семейный архив: Стихи», М. Новое литературное обозрение, 2006.

25. Е. Абдуллаев. Поэзия действительности. Ж-л «Арион». №2. 2010.

26. Г. Кацов. «...Качаюсь на волнах стиха». О поэтике масок Бахыта Кенжеева. Здесь же, в книге — эссе о Кенжееве

27. Б. Херсонский. Между серых бетонных коробок... Выпуск 5. Ж-л «Крещатик».

28. И. Роднянская, Никакое лекарство не отменяет болезни. Ж-л «Арион», №4, 2007

12. «...ВЕСЕЛО СИДЕТЬ ЗА ПИСЬМЕННЫМ СТОЛОМ...» [1]

О радостной поэтике Александра Кушнера

Может, наказания
Мера наивысшая —
Не четвертование,
А четверостишие.

Иван Елагин

Кто нам сказал, что мир у ног
Лежит в слезах, на все согласен?
Он равнодушен и жесток,
Зато воистину прекрасен.

Александр Кушнер

В литературоведении акценты по отношению к классикам русской поэзии расставлены, роли их определены, эстетика более-менее обозначена. Но иногда, знакомясь с творчеством автора и узнав его с одной стороны, мы открываем написанное им со стороны совершенно противоположной. Александр Кушнер, современный классик и один из самых известных лириков в современной русской поэзии, чье мировоззрение Бродский лаконично описал как «заражающий стоицизм» и чья поэзия более чем укладывается в распространенное представление о лиризме и лирическом герое («Евангелие от куста жасминового, / Дыша дождем и в сумраке белея, / Среди аллей и звона комариного / Не меньше говорит, чем от Матфея»), при внимательном прочтении оказывается поэтом не только радости, но и веселья. В дальнейшем находишь высказывание академика Дмитрия Лихачева: «Кушнер — поэт жизни, во всех ее проявлениях. И в этом одно из самых притягательных свойств его поэзии», — и понимаешь, что иначе оно и быть не должно: единство трагического и веселого «во всех их проявлениях».

На персональном уровне предположить «многоликость» поэта несложно, ведь без всякого напряжения можно представить Бориса Пастернака за концертным роялем, исполняющим своего

любимого Брамса; Анну Ахматову — моделью, причем как в молодые годы, так и в царственном ее облики на склоне лет, а Иосифа Бродского — художником-графиком, которому особо удаются бытовые сценки и скетчи. Эту тему легко вести от небезызвестной «поэт Фет и образ помещика Шеншина», да и ранее. При этом Александра Кушнера я всегда видел школьным учителем, с тихим голосом, вдумчивым прищуром подслеповатых глаз за крупными линзами очков и вдохновенно размахивающим руками на уроках обожаемой им русской литературы.

Десять лет он преподавал в одной из ленинградских школ рабочей молодежи в 1960-х, и можно только позавидовать его ученикам. Я готов говорить об этом предметно, поскольку в наших с Александром Семеновичем эпистолярных отношениях он высказывал такие парадоксальные соображения по поводу моих текстов и с такой неожиданной стороны мог к ним подойти, что я с удовольствием походил бы на его уроки хоть одну школьную четверть.

Кушнер неоднократно признавался, что ничего необычного в его биографии нет, отбиваясь от интервьюеров цитатой из Бродского о том, что биография поэта — в его рифмах и в мастерстве владения художественными средствами. Хотя поэзия Кушнера — производная не столько от биографических фактов, сколько от притянутых временем вещей и предметов, вошедших в лирику архитектурными деталями, парковыми ансамблями, ленинградскими адресами, невской, на основе свинцовых белил, водой, и обрамляющим ее ландшафтом, который неизменно впадает в зависимость от сезона, исторических эпох и мировой культуры.

Александр Кушнер родился в 1936 году. Годом позже расстреляют «за участие в контрреволюционной организации» его двоюродного деда, поэта-футуриста Бориса Кушнера («По глубоким пролежням земли, от тихого нашего рая до дальнего края, вплоть до долларов янки — океан / разметался беспомощный, умирающий от водянки...», из сборника «Ржаное слово», 1918). А дюжину лет спустя тетя Александра, пережившая блокаду, будет опасаться ходить по вызовам к больным, чтобы не попасть в обвиняемые по «делу врачей-вредителей».

Потому и не любит вспоминать Кушнер о детстве, которое пришлось на годы сталинского культа, четырехлетнюю войну — в эвакуации в Сызрани, а по возвращении домой — в разрушенном постблокадном Ленинграде: «Контрольные. Мрак за окном фиолетов, / Не хуже чернил, и на два варианта / Поделенный класс, и не знаешь ответов, / Ни мужества нету еще, ни таланта, / Ни взрослой усмешки, ни опыта жизни, / Учебник достать — пристыдят и отнимут. / Бывал ли кто-либо в огромной отчизне, / Как маленький школьник, так грозно покинут?.. / И я просыпаюсь во тьме полуночной / От смертной тоски и слепящего света. / Тех ламп на шнурах, белизны их молочной, / И сердце сжимает остваленность эта...» Хорошего в том детстве было мало. Правда, отмечает Кушнер, ровесникам в блокаду и того не досталось: многие умерли в Ленинграде от голода.

Писать стихотворения он начал лет с восьми. И уже жил этим каждое мгновение, поскольку сочинять стихи, как Кушнер многократно в том признавался, для него наивысшее счастье в жизни. И радость, добавлю, и веселье, о чем речь пойдет дальше. «Жизнь трагична, история кровава, человек далек от совершенства, а то и вовсе злодей, — сообщает Кушнер своим читателям, не строя иллюзий насчет бытия, себя и самих читателей. — Лучшие шекспировские герои всегда погибают. Но сам Шекспир прожил для того времени сравнительно долгую жизнь, не погиб и не был сломлен, — может быть, благодаря вере в добро? Или в силу своей занятости творчеством, отвлекавшим от мрачных мыслей?». [2]

В 1954 году Кушнер с золотой медалью оканчивает школу. Его проваливают на вступительных экзаменах в ЛГУ по причине злополучной в СССР «пятой графы», но абитуриент успевает в то же лето перевести документы в Ленин-градский педагогический институт имени М.Н. Покровского на филологический факультет, куда его благополучно зачислили. Вообще, Кушнер из тех людей, не склонных к мизантропии, которые в любой ситуации находят повод для оправдания окружающего мрака: ничего страшного, что он не попадает в ЛГУ, напротив, это способствует знакомству с выдающимися учителями.

Как он объясняет, в более престижные вузы их из-за национальности на работу не брали. В те же примерно годы Кушнер встретился и на всю жизнь подружился с учеными-филологами Лидией Гинзбург и Борисом Бухштабом, автором, в частности, одной из лучших книг о Фете и Тютчеве. По окончании института национальный вопрос не позволяет остаться в аспирантуре, но Кушнер в ряде интервью говорит, что от антисемитизма в те годы он не страдал. Можно не сомневаться, благодаря вере в добро.

В институте Кушнер встречается с Глебом Семеновым, Андреем Битовым, Александром Городницким, начинает посещать литературное объединение при Горном институте, которое в то время считалось центром творческой ленинградской интеллигенции. И в это же примерно время знакомится с Анной Ахматовой. В 1962 году тиражом 10 тысяч экземпляров (обычный тогда тираж, было такое время) выходит первая книга стихов Кушнера «Первые впечатления», которая была встречена разгромными критическими статьями, упреками в мелкотемье и удаленности от народа.

С одной стороны, такое несовпадение с политической линией литературной критики вело к разного калибра неприятностям, а с другой — рецензии, изничтожающие книгу в пух и прах, привлекли читательский интерес, и этот сборник, как и большинство за ним последовавших, был полностью раскуплен. Кстати, первую в моей библиотеке кушнеровскую книжку я приобрел в каком-то сельпо под Керчью: она ютилась между бумажными пачками с пшенкой и стопкой консервных банок «Завтрак туриста». В крупных же городах сборники Кушнера, Ахмадулиной, Сосноры, Вознесенского, Левитанского, Тарковского, Ткаченко купить в открытой продаже было невозможно.

После издания первой книги остальные выходили с завидной регулярностью. Вообще же, по поводу Кушнера сложилось мнение, будто жил он припеваючи, зарабатывал поэтическим трудом, получая литературные премии, и власти его не трогали. Вполне вероятно, заявления самого поэта о том, что ничего необычного, как я уже отметил выше, в его биографии нет, и способствовали таким впечатлениям о нем.

На самом деле все было далеко не так. Как он писал мне в недавнем письме, «премий в советское время, конечно, не получал, — только после перестройки...», а в известном скандальном недоразумении в связи со стихотворением Бродского «Письмо в оазис», в ответном упреке Кушнера немалого стоит такое замечание: «Я позвонил в Нью-Йорк и потребовал объяснений. В чем дело? Я что же, не подписал письмо в его защиту в 63-м году? Избегал его?.. А где был он, когда меня громили в газете “Смена” и журнале “Крокодил” в начале 1963 года?.. Или в 1985 году, когда меня обругали в центральной “Правде” — и это было замечено всеми, только не им? Мог бы заступиться по западному радио...» [3]

Да, не было судилищ, ссылок и обвинений в тунеядстве («Десять лет проработал в школе и не жалею. Учительский заработок позволял мне не зависеть от гонораров» [4]), но ведь это не для всех — столь редкая удача с точки зрения биографии. Бродский, кстати, замалчивал ссылку в Норенское, справедливо полагая, что это способно отодвинуть внимание от его поэзии и даст возможность критикам сместить акценты, мол, без ореола страдальца кто бы дал ему Нобелевскую премию.

Жизнь Кушнера в советское время не была героической, но безопасной и легкой ее тоже не назовешь. Единственный сын поэта, Евгений, на мой вопрос о неприятностях у отца в те годы в письме ко мне ответил: «Они, безусловно, были. Напряжение чувствовалось. Мой папа никогда не был откровенным антисоветчиком. Но среди его друзей и приятелей таких было немало. Вспоминаю очень смешной эпизод. Когда к нам впервые пришел Сергей Довлатов (мне было тогда лет, наверное, двенадцать), они с папой пошли в магазин за водкой. И тут им на пути попались мои бабушка с дедушкой (папины родители). Когда они увидели Довлатова — они очень испугались. Они подумали, что КГБ специально прислало за папой такого здоровенного верзилу. Для устрашения. Папе было нелегко их переубедить и заставить их поверить в то, что “этот Серега” — вполне себе нормальный парень. Прозаик. Да и вообще — отличный мужик».

Время брежневского застоя, грозных предупреждений «сионистскому агрессору» и «американской военщине», детанта с одной стороны и закручивания гаек внутри страны, всеобщего дефицита, «пражской весны», позже — афганской военной кампании и московской летней Олимпиады, которую бойкотировали больше шестидесяти стран мира... Можно уверенно сказать, что два абсолютно известных поэта в истории современной русской литературы 1960–1980-х, члены СП СССР Александр Кушнер и Арсений Тарковский ни разу не были замечены в соглашательстве с властями, не шли на компромиссы и не замарали свои собрания сочинений строчками, написанными услужения ради. Сделать это в их положении было совсем не просто.

РАДОСТЬ ДВИГАЕТ КОЛЕСА / ВЕЧНЫХ МИРОВЫХ ЧАСОВ. /
СВЕТ РОЖДАЕТ ИЗ ХАОСА, / ПЛОД РОЖДАЕТ ИЗ ЦВЕТОВ.

Ода «К радости», Ф. Шиллер (пер. И. Миримского)

«Боже, как грустна наша Россия!» — записал Гоголь в своих дневниках реакцию Пушкина после авторского прочтения ему первых страниц «Мертвых душ». Грусть, тоска, сплин... Позади «маленького человека» Акакия Акакиевича Башмачкина — Санкт-Петербург, а затем уже — Москва; и за ней — все те же дураки и дороги.

Русская поэзия полна «грусти», «тоски», «разлуки», «отчаяния» и прочих тональных определений, родственных с ними и от них производных. Частотность появления их в текстах тех или иных авторов — в сфере интересов лингвистики, и здесь больше других повезло Бродскому: самые употребляемые слова в его поэтическом лексиконе поэт Лев Лосев, близкий друг Бродского и один из самых преданных его читателей, перечислил в посвящении «Иосиф Бродский, или Ода на 1957 год», в последней октаве:

Но главное — шумит словарь,
словарь шумит на перекрестке.
душа крест человек чело
век вещь пространство ничего

сад воздух время море рыба
чернила пыль пол потолок
бумага мышь мысль мотылек
снег мрамор дерево спасибо

Для поэта, с горечью заметившего: «с несчастьями дружу я...» («Июльское интермеццо»), перечень еще не так плох.

Кушнер не обходит эту тему стороной: «Интересно поискать у поэта любимое, наиболее часто повторяющееся слово. У Тютчева это слово “душа”. Когда-то в статье о нем (“Стихи и письма”) я перечислил 37 его стихотворений с этим словом... У Фета определить такое слово трудней. Возможно, это “любовь”. У кого из поэтов его нет? Но у Фета оно едва ли не в каждом третьем-четвертом стихотворении. Но, может быть, это еще и слово “жизнь”, или “день”, или “ночь”, “сад”, “мечта”, “тень”, “луч”, “сон”, “весна”... Или “роза”! Есть у него стихотворение, в котором это слово вынесено в заглавие (“Соловей и роза”) и повторено 13 раз!.. У Ахматовой одно из таких повторяющихся слов — слово “бред” и производные от него... (Бродский любил слова “тавтология” и “суть” в значении связки при определении понятия, но это в прозе. Впрочем, в стихах довольно часто обращался к слову “профиль”)...» [5]

Что же касается слов, чаще всего употребляемых у самого Кушнера, или, скорее, интонации его стихов, их интенций и впечатлений от них, то на этот счет точно высказалась поэт и журналист Татьяна Вольтская: «Помню, в одном из “венедианских” фильмов Бродский роняет вскользь, что “стихи всегда на что-то жалуются”. — Но только не стихи Кушнера, которые — в общем и целом — предпочитают радоваться жизни...». [6]

Я бы добавил: даже в не самых подходящих, случается, для этого местах, и по не самым соответствующим поводам:

А теперь он идет дорогой темной
В ту страну, из которой нет возврата, —
Было сказано с жалобой томной
Про воробышка, сдохшего когда-то.

Плачьте, музы! Но, может быть, дороги
Той не следует нам бояться слишком,
Если даже воробышек убогий
Проскакал раньше нас по ней вприпрыжку.
Проскакал — и назад не оглянулся,
Тенью стал — и мы тоже станем тенью.
Мне хотелось бы, чтобы улыбнулся
Тот, кто будет читать стихотворенье.

Совсем иначе, чем, к примеру, у Пастернака: «Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ, / Как жаль ее слез! Я святого блаженной». Задышаться от счастья в самых трагических стихах, проливать слезы счастья, как это нередко прочитывается у Фета — нет в этом для русской поэзии ничего необычного. Ощущением счастья/трагизма одновременно пропитана русская лирика, и здесь речь идет об особом чувстве эстетического ликования при виде прекрасного, доброго и вечного: традиция еще со времен древнегреческого философа Левкиппа. Однако радость — не синоним счастья, и уникальность лирики Кушнера как раз в том, что в ней всегда есть место радости, включая знаки препинания:

Пунктуация — радость моя!
Как мне жить без тебя, запятая?
Препинание — честь соловья
И потребность его золотая.

В лирической поэзии, а разговор только о ней, как и в мировой философии, счастья — хоть отбавляй, зато радости мало. Устремленный к горним истинам и возвышенным идеалам, взгляд философов и лириков проходит мимо такого чувства, как радость, и лишь немногие из них видят в радости синоним существования.

Как пишет культуролог и философ Михаил Эпштейн: «В словарях счастье определяется как “чувство глубокого довольства и радости”. Но в каком-то смысле эти слова не только не синонимы, но почти антонимы... Можно сказать, что радость — это сча-

стье для несчастных. Для обиженных судьбой. Для тех, кому оно достается не благодаря, а вопреки. Счастье протяженно, радость мгновенна. Счастье оседло, а радость кочевна, приходит и уходит, дышит, где хочет. Отсюда тянется нить к Шопенгауэру, который учил о том, что не счастье, а страдание — удел человека, и поэтому ему дана одна только радость — избавление от страдания. А от Шопенгауэра — к Евангелию, где ничего не говорится о счастье (буквально, ни единого слова). Но много говорится о радости: “да радость Моя в вас пребудет”, “да радость ваша будет совершенна”, “но печаль ваша в радость будет”, “ученики исполнялись радости и Духа”, “радуйтесь радостью неизреченною”, “Царство Божие радости во Святом Духе”, “плод же Духа: любовь, радость”.. “Счастье” — во всем русском переводе Библии оно употребляется только в “Книге Иова”, о самом несчастном из людей. Счастье — это уклад жизни, а радость — это веяние духа». [7]

Вот счастье — с тобой говорить, говорить, говорить.
Вот радость — весь вечер, и вкрадчивой ночью, и ночью.
О, как она тянется, звездная тонкая нить,
Прошив эту тьму, эту яму волшебную, волчью!
До ближней звезды и за год не доедешь! Вдвоем
В медвежьем углу глуховатой Вселенной очнуться
В заставленной комнате с креслом и круглым столом.
О жизни. О смерти. О том, что могли разминуться...

Анри Бергсон уподоблял радость «творческому порыву». Для мыслителей, останавливавших свое внимание на этой теме, человек по-настоящему становится человеком только в «радости», что есть важнейшее понятие для Бенедикта Спинозы и Фридриха Ницше. Спинозовская радость — это радость человека, жаждущего свободы, «положительная страсть», заставляющая нас через удовлетворение своих желаний делаться сильнее и совершенней. Она дает нам уверенность в том, что, даже будучи закованными в цепи, мы будем свободны и могущественны, если не перестанем мыслить.

Значительную часть своих сочинений великий меланхолик Ницше посвятил призыву к радости и воодушевлению. Его уверенность в том, что мы не должны поддаваться пессимизму, сопровождается замечанием о том, что «жизнь — источник радости, но всюду, где пьет толпа, родники отравлены». Отметим, что такая постановка вопроса не так уж далека от философии позитивизма: жизнь — это здесь и сейчас, призывает Ницше не к суперчеловеку, а к простому сапиенсу; за нее надо бороться, радость же и есть борьба в вечном конфликте противоположно направленных энергий и сил.

В изобразительном искусстве — экстатическое счастье на каждом третьем-четвертом холсте, но аналогии с «радостью» редки, и в первую очередь я искал бы ее в известных полотнах Шагала. Его полетам, обратной перспективе, игре масштабами и колоритными регистрами, персонажам местечка и фольклорным героям соперничаешь именно в радостном ключе.

Я бы не хотел здесь четко проводить прямую связь, поскольку родители Кушнера из Витебской области, а в его стихах обращение к Марку Шагалу встречается неоднократно, но что-то, согласитесь, в этой параллели есть. Поэтическая библиотека сочинений Александра Кушнера, даже при выборочном прочтении, оставляет у читателя чувство сопричастности с ускользящим, притягивающим, трепетным источником радостного вдохновения, с веселящим источником жизни.

И ЖИТЬ ТОРОПИТСЯ, И ЧУВСТВОВАТЬ СПЕШИТ.

Кн. Вяземский (эпиграф к «Евгению Онегину»)

Для тех, кто относится к поэту Кушнеру как к «Скушнеру» (считается, прозвище это прилепилось с легкой подачи Бродского, хотя в одном из писем ко мне Кушнер сообщает: «вообще “Скушнер” — это слово я впервые услышал еще в детском саду — вряд ли Иосиф мог соблазниться такой детской шуткой»), то есть поэту нудному и, надо предполагать, без вдохновения, а это примерно совпадает с отношением Тынянова к Ходасевичу, написавшему: «...обычный голос Ходасевича, пол-

ный его голос — для нас ненастоящий» [8], — для таких любителей поэзии странно, видимо, будет прочитать, что Александр Кушнер — не только поэт радостный, но и веселый. Чтобы в этом убедиться, достаточно пролистать хотя бы несколько сборников его стихотворений наугад, но поскольку времени сейчас у всех в обрез, то ниже привожу и стихотворения, и пояснения.

Чемпионатом мира по футболу
Я был, как все, в июне увлечен.
Не потому ли, полный произвола,
Невероятный мне приснился сон?
Сказать, какой? Но я и сам не знаю,
Удобно ли в таком признаться сне?
Что я в футбол с Ахматовой играю,
Пасую ей, она пасует мне.
Мы победим Петрова с Ивановым!
Дурацкий сон, ведь я предупреждал.
Мы лучше их владеем точным словом:
Они спешат, не выйти им в финал.
Она спросила: Кто они такие?
Хотел сказать, но тут же позабыл.
На ней мерцали бусы дорогие,
А плащ к футболке плохо подходил.
Веселый сон, но сколько в нем печали!
С футбольным полем рядом — дачный лес.
А выиграла мы иль проиграли —
Не буду врать: сон был и вдруг исчез.

Веселая картинка, вызывающий смех сюжет, который в немалой степени тем и веселит, что соседствует с интонацией печали-разлуки. Здесь следовало бы возвратиться и к упомянутому выше Ницше, и к Витебску, а верней — к витебским хасидам, о специфическом веселье которых в своих «Хасидских историях» экзистенциальный мыслитель Мартин Бубер (к слову, семь раз номинированный на Нобелевскую премию по литературе)

пишет так: «...вам известно, как люблю я веселость и как ненавижу уныние. Да, этот человек — великий грешник! Но покуда другие сожалеют о том, что согрешили, потом недолго раскаиваются и снова впадают в грех, этот человек не ведает ни сожаления, ни хандры и постоянно счастлив и весел, словно находится в башне ликования. Лучи его веселья переполняют и мое сердце радостью» [9].

Хасиды особое внимание уделяют переживанию присутствия Бога в мире, что обозначается термином *двекут*. Отсюда большое количество мистических и экстатических элементов, выразившихся в стремлении к тесной связи с Богом через восторг, песни и танцы. Хасидизм считает достижение веселья фундаментальным принципом религиозной практики.

В ответ на риторический вопрос Иннокентия Анненского «Зачем мне рай, которым грезят все?» — можно ответить, что лучше — земные радость и веселье, которые у каждого свои. Свои они и у Кушнера, и у Пушкина, а последнего скучным в стихах уж точно не назовешь:

Слово «весел», «веселый», «веселье»
Повторяется, я подсчитал,
Раз пятнадцать — то рядом с метелью,
То с камином, то это бокал
На пиру, то на крону лесную
Посмотрел, то примерил коньки,
То в скульптурную он мастерскую
Заглянул и замедлил шаги.

Что же мы, замыкаясь сурово
И угрюмости мрачной верны,
Так стесняемся этого слова,
Словно нет ни зимы, ни весны,
Словно что-то такое о жизни
Знаем нынче, чего он не знал,
Не бывал ни в беде, ни на тризне,
И не мыслил, и слез не глотал?

В «Веселой науке», а именно в этом произведении появляется афоризм «Бог умер», Ницше в своей афористичной манере говорит — и здесь он перекликается с философией хасидов — о том, что жизнь — танец, и нам предстоит в этом мире существовать, исполняя веселые, грандиозные, сильные, жестокие и прекрасные танцы. Помните, у Цветаевой: «Так вплясываются... (Велик / Бог — посему крутитесь!)».

Веселость — не только эмоции и настроение, но и свойство мысли. «Веселье мысли, — как разъясняет это положение Михаил Эпштейн, — это способность понятий к метафорическому танцу, в отличие от напряженного, трудового движения мысли к обязательному выводу и обобщению. Альпинист серьезен — ему нужно покорить вершину, хотя потом все равно придется с нее слезать. Акробат весел — он покоряет вершины простым поворотом своего тела. Мыслитель-альпинист доказывает, выстраивает, убеждает, настаивает. Мыслитель-акробат сравнивает, переворачивает, открывает обратную сторону вещей.

Творческая философия может сочетать в себе серьезность и веселье, альпинистику и акробатику мысли. Единственное, что ей противопоказано, — это скука наукообразности, чистого аналитизма, который под видом “строгого доказательства” сводит мысль к накоплению тавтологий, самоочевидностей... Мысль весела... Веселый мыслитель — ...не создает никакой системы и не озабочен критикой чужих систем; его мысль не напряжена методологически, она просто радуется неистощимости смыслообразования, множимости смыслов» [10].

Понятно, что разговор о веселости мысли и «веселом» в поэтике Кушнера никак не исключают его «Пиджак безжизненно повис на спинке стула. / Ночная бабочка на лацкане уснула», «Умереть — расколоть самый твердый орех, / Все причины узнать и мотивы. / Умереть — это стать современником всех, / Кроме тех, кто пока еще живы», «Придешь домой, шурша плащом, / Стирая дождь со щек: / Таинственна ли жизнь еще? / Таинственна еще», или «Рай — это место, где Пушкин читает Толстого. / Это куда интереснее вечной весны»... Напротив, все это лишь подчеркивает, какими затейливыми, неисповедимыми

путями вечные темы окрашиваются у Кушнера в радостные тона. Это родство можно наблюдать даже там, где его, на протяженности всего текста, встретить казалось невозможным:

Большой проспект году в сорок седьмом
Представь себе — и станет страшновато
Не потому, что старый гастроном
Вернется, а давно исчез куда-то,
Не потому, что вырубленный сквер
Зашелестит опять, ведь это чудно,
Не потому, что мальчик-пионер
Тебя смутит — узнать его нетрудно,
Не потому, что праздничный портрет:
Усы, мундир, погоны на мундире,
Два этажа собою занял, свет
Затмив кому-то на три дня в квартире,
А потому, что все, почти что все,
Идущие по делу и без дела
В загадочности взрослой и красе
Лениво, быстро, робко или смело
В привычной для проспекта полумгле,
Он узок, как гранитное ущелье, —
Их никого нет больше на земле,
Нет никого, какое ж тут веселье?

Воспоминания, встреча с ушедшим, потери и необратимость времени — да, они наводят на грустные мысли, да, это безрадостно, но и о веселье, с которым все это сосуществовало, забывать нельзя, хотя о каком веселье, казалось бы, может идти речь?! И это ощущение жизни словно скалькировано с мыслей Ницше, изложенных в «Веселой науке»: мышление не столько занято поиском окончательных истин, сколько принимает вещи такими, какими они есть, какими они себя нам являют — тем самым, этим приятием жизни, укрепляя душевное здоровье.

А поводов для такого оздоровления души — на каждом шагу. Хотя в чопорной Англии, где все так прогнило, что в датском государстве позавидуют:

Англии жаль! Половина ее населья
Истреблена в детективах. Приятное чтение!
Что ни роман, то убийство, одно или два.
В Лондоне страшно. В провинции тоже спасенья
Нет: перепачканы кровью цветы и трава.

Кофе не пейте: в нем ложечкой яд размешали.
Чай? Откажитесь от чая или за окно
Выплесните, только так, чтобы не увидали.
И, разумеется, очень опасно вино.

Лучше всего поменять незаметно бокалы,
Пить из чужого, подсунув хозяину свой.
Очень опасны прогулки вдоль берега, скалы;
Лестницы бойтесь, стоящей в саду, приставной.

Благотворительных ярмарок с пони и тиром,
Старого парка в его заповедной красе.
Может быть, все это связано как-то с Шекспиром:
В «Гамлете» все перебиты, отравлены все.

«ПУСТЫНЯ» И «ОАЗИС»

«Однажды в разговоре Бродский внушал мне, — пишет Кушнер, — что поэт должен “тормозить” читателя, “брать его за горло”. Я сопротивлялся, как мог, уверяя его, что есть и другая поэзия, не принуждающая читателя себя любить, оставляющая ему ощущение свободы. Но как сильна, как мужественна его позиция!». [11]

Современному любителю поэзии на протяжении последних десятилетий неоднократно пытались навеять запоминающуюся мысль об антагонизме Бродского и Евтушенко. Начиная с того, что Евтушенко близка фольклорно-песенная традиция, условно

говоря, Некрасова и Есенина, и в этом смысле он «народный поэт»; а Бродский поэтически вырос из рефлексивно-философской, эгегически-медитативной и английской метафизической поэзии, поэтому ему ближе Баратынский и, возможно, Ходасевич. Далее шли различия по списку, поскольку все остальное, с фрагментами из биографий каждого и рассказами о периодически возникавших трениях личного порядка, уже к литературе прилагалось.

То, что Кушнер и Бродский — противоположности в онтологическом смысле, антагонисты по мировоззрению, практически нигде прямо не сказано [12], и догадаться об этом можно разве что интуитивно. Основной конфликт между поэтами, то, что называется «на поверхности», приобрел видимые очертания после того, как Бродским в 1994 году было написано стихотворение «Письмо в оазис» («Не надо обо мне. Не надо ни о ком. / Заботься о себе, о всаднице матраца. / Я был не лишним ртом, но лишним языком, / подспудным грызуном словарного запаса»). Изначально оно было посвящено Кушнеру, но инициалы адресата Бродский снял перед публикацией в «Новом мире».

Большинство комментаторов «Письма в оазис», которое сильно задело Кушнера, рассматривают конфликт эксплицитно в предсказуемых модальностях: «эмиграция — отказ от нее», «фронта по отношению к власти — конформизм», а дойдя до строки «когда за мной гналась секира фараона» — едва ли не в паре «гений и злодей».

Несмотря на массу догадок и пронизательных предположений о причине написания этого текста Бродским, у Кушнера есть довольно простое объяснение, которое сводится к критике им общенной лексики Бродского (в сборнике статей и эссе Кушнера «Аполлон в снегу») и раздраженной на это реакции нобелевского лауреата. Кушнер пишет: «...какое я ко всему этому имею отношение, к “секире фараона”? Так обижать нельзя.

И тут он проговорился: Нет, ты тоже умеешь обижать, еще как! — Где, когда? — А что ты написал в своем “Аполлоне на снегу” о моем словаре? — спросил он. И я понял, в чем дело. Приведу свое высказывание целиком: “Надо сказать, что этот

словарь нередко оказывается чрезмерно “современным”: “блазнит”, “жлоблюсь о Господе”, “кладу на мысль о камуфляже”, “это мне — как серпом по яйцам!” и т.п.

Пушкинские языковые “вольности” недаром были переведены в особый, низкий жанр приятельского послания, эпиграммы, простонародной стилизации, пародийной или шуточной поэмы и отделены глухой перегородкой от его лирики. С тех пор ничего не изменилось, ибо меняется поэтика — поэзия неизменна: цинизм ей противопоказан...

Эти слова его больно задели, возможно, потому, что в душе он согласился с ними. (“Чем мускулистей корни, тем осенью больше бздо” — ну что это такое?) Вот почему в его стихотворении речь идет о “словарном запасе”, вот почему его “кости перемыты”, вот почему я назван в нем “амбарным котом”, хранившим “зерно от порчи и урона”...»

Интересен ответ Бродского. Часть этого письма там же, в своей книге, приводит Кушнер: «...подумай, Александр, вот о чем: может, оно (*настроение*. — Г. К.) портится у тебя понапрасну или уж во всяком случае не из-за стихотворения.

Никто ссорить нас не собирается. Ума не приложу, кому бы это могло прийти в голову и — тем более — кому бы это могло удалиться. Но мы действительно прожили две разные жизни; мы и до сих пор живем в разных мирах (даром что они теперь так стараются уподобиться друг другу). “Письмо в оазис” — стихотворение об этой разнице. Оно скорее обо мне, чем о любом его адресате. Представь, что там другие инициалы стоят, — как бы ты к нему отнесся?

Я моложе тебя, Сашенька, на 3–4 года, но я и постарше тебя буду на другой жизненный опыт. Живи я в родном городе, стишка этого я бы не написал. “Письмо” это — взгляд извне, и я на него, увы, имею право. Попытайся представить себе, что кто-то смотрит на тебя издали. Стоит ли удивляться, что “оазис” и его обитатели производят на него меньшее впечатление, чем сама пустыня! Более того, реакция твоя на стишок этот — самое убедительное доказательство, что ты действительно живешь в оазисе» [13].

Бродский явно сужает тему, сводя ее к эмиграции, к понятной разнице между двумя мирами, двумя в разных мирах состоявшимися жизнями («...но забыть одну жизнь — человеку нужна, как минимум, / еще одна жизнь. И я эту долю прожил»). Странно только, что Кушнера, оставшегося в 1990-х в коррупционной, парализованной бандитизмом, раздираемой на части националистами и либералами России, Бродский видит в некоем Оазисе, а себя, добившегося на Западе всего, о чем только мог бы мечтать поэт, получившего свою ежегодную Венецию и, наконец, любовь в эти годы и семью — в Пустыне. Откуда он и посылает письмо, полное упреков: в «цветущий» российский оазис 1990-х — из «непригодной» для жизни и банального человеческого счастья американской пустыни.

Видимо, в этом ответном письме Бродского — не меньше метафорического, чем в самом его стихотворении. А суть его, объяснение существующего разрыва («но стишок-то хороший») — видимо, в эпистемном несовпадении жизнетворчества оппонентов. Тема пустыни для Бродского — одна из основополагающих. Понятно, что и космос вокруг нас пустынен, то есть нем, безлюден, летален, и каждый в нем ужасающе одинок.

И пустыня — это не только место действия библейских и евангельских героев и пророков, но аллегория смерти, покинутости (любопытно, как в дальнейшем еще один ленинградский поэт, моложе Бродского на восемь лет, Владимир Гандельсман похоже разрабатывает тему Пустыря), предстоящего всему живому распада и разрушения (в стихотворении «Остановка в пустыне», входящем в одноименный, второй по счету сборник Бродского, греческую церковь ломают, разрушают в Ленинграде). Как бы Бродский ни был ироничен, в какой бы хронотоп он ни помещал парадоксальное и трагико-сатирическое видение себя и окружающего, из его рта «раздаваться будет лишь благодарность», радости от которой вы не почувствуете. Той самой, освобождающей душу и приносящей утешение.

Эллендея Проффер вспоминает: «Он почти не бывал один, но испытывал одиночество человека, окруженного людьми и сознающего при этом, что контекст изменился. Это было одино-

чество с особым оттенком томления и вместе с тем отвращения — и особенно чувствуется оно в “Колыбельной Трескового мыса”, написанной в 1975 году...». [14] В «Колыбельной» все о безрадостных человеческих перспективах, об одиночестве в Пустыне и сказано: «Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха, / осязая хрупкость кости, уязвимость паха, / тело служит в виду океана цедающей семя / крайней плотью пространства: слезой скулу серебра, / человек есть конец самого себя / и вдается во Время». А уже там предстоит затеряться, как путнику в пустыне, — и следов в барханах не найдут.

Бродский парадоксален, остроумен, задирист, греховен, в его поэзии можно без труда обнаружить дионисийские мотивы, но он при всем при том — не весел. Кушнер остроумен, парадоксален, обаятелен, не ангел во плоти и не чужд эпикурейства (*pro domo sua*), но к веселью готов, как мало кто из нынешних поэтов. Готов принимать непонимаемое и понимать неприемлемое стоически, но с радостью, без скуки, когда веселость определяется не предметом мысли (во что она верит, в чем убеждена сама и убеждает других), а ее внутренним настроением. В отличие от «казнящего Бога» у Тютчева, или «злопамятливому Богу» Вяземского, кушнеровский — «Бог семейных удовольствий», как названо одно из его стихотворений, и этим немало сказано.

В русской литературе таких двоек-противоположностей можно выстроить немало. Хотя любые аналогии приблизительны, напрашивается сравнение с парой «Лермонтов — Пушкин». Лермонтов, самая веселая строчка у которого, представляется, — «шел разговор веселый обо мне» («В полдневный жар, в долине Дагестана»), и Пушкин, с его «Богом веселым винограда». Еще раз: я не провожу однозначных параллелей, на мой взгляд, такое сравнение лишь проясняет различие между миром, который один поэт ощущает Пустыней, а другой — Оазисом.

Письмо дошло до адресата. В одушевленный, с разными погодными условиями и поводами для беспокойств, радости и веселья Оазис. Л. Я. Гинзбург сказала о стихах Кушнера: они «рассказывают о счастье жизни и не утихающей за нее тревоге».

В том письме и о тревоге — из неодоушевленной Пустыни, с ее отсутствием флоры и специфической фауной, подстерегающими путника жаждой, жарой и ужасом встречи с остановившимся временем. Правда, как писал Бродский в той же «Остановке в пустыне»: «А в неодоушевленном мире / не принято давать друг другу сдачи».

Хотя — старая эта история. Очевидно, имеет смысл забыть о ней и продолжать радоваться жизни.

В латинском шрифте, видим мы,
Сказались римские холмы
И средиземных волн барашки,
Игра чешуек и колец,
Как бы ползут стада овец,
Пастух вино сосет из фляжки.

Зато грузинский алфавит
На черепки мечом разбит
Иль сам упал с высокой полки.
Чуть дрогнет утренний туман —
Илья, Паоло, Тициан
Собирают круглые осколки.

А в русских буквах «же» и «ша»
Живет размашисто душа,
Метет метель, шума и пенясь.
В кафтане бойкий ямщикоч,
Удал, хмелен и краснощек,
Лошадкой правит, подбоченясь.

А вот немецкая печать,
Так трудно буквы различать,
Как будто марбургские крыши.
Густая готика строки.
Ночные окрики, шаги.
Не разбудить бы! Тише! Тише!

Летит еврейское письмо.
Куда? — Не ведает само,
Слова написаны, как ноты.
Скорее скрипочку хватай,
К щеке платочек прижимай,
Не плачь, играй... Ну что ты? Что ты?

Примечания

1. А. Кушнер: «Когда шумит листва, тогда мне горя мало», последний катрен: «Но так листва шумит, что, чем бы ни томила / Жизнь, весело сидеть за письменным столом. / На зло найдется зло, да и на силу сила, / И я — про шум листвы, а вовсе не о том».

2. А. Кушнер. Новые заметки на полях // Знамя. № 10. 2007.

3. Л. Лосев, П. Вайль. И. Бродский: Труды и дни трутня. М.: Независимая газета, 1998. С. 192.

4. О. Ципенюк. А. Кушнер: «Поэт в жизни должен быть застегнут на все пуговицы. Другое дело — стихи». // Огонек. № 4. 04.02.2013.

5. А. Кушнер. Новые заметки на полях // Знамя. № 10. 2007.

6. Т. Вольтская. Преодолевая трагедию // Знамя. № 8. 1998.

7. М. Эпштейн. Клейкие листочки: мысли вразброс и вопреки. М.: АрсисБукс, 2014.

8. В сборнике: Ю. И. Левин. Избранные труды. Поэтика, семиотика. Глава «О поэзии Вл. Ходасевича». М.: Языки русской культуры, 1998.

9. М. Бубер. Хасидские истории. Поздние учителя. М.: Мосты культуры, 2017.

10. М. Эпштейн. Веселье мысли, или Культура как ритуал. Вступительная статья в книге А. Гениса. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М.: НЛО, 1999.

11. А. Кушнер. О Бродском. Русская поэзия 1960-х годов // URL <http://www.ruthenia.ru/60s/brodsk/kushner.htm>

12. Обращу внимание на тонкий анализ в этом плане в статье: Серго Ломинадзе, Пустыня и оазис // Вопросы литературы. 1997. Март-апрель.

13. А. Кушнер. Аполлон в траве. Эссе. Стихи. М.: Прогресс-Плеяда, 2005.

14. Э. Проффер-Тисли. Бродский среди нас. М.: АСТ; CORPUS, 2015.

13. «... И САМ СЕБЕ НЕ РАВЕН»

О поэтике масок Бахыта Кенжеева

Только сильнейшая интуиция может быть компасом в целинных землях души; только одно чувство, использующее разум, но не отождествляющееся с ним, хотя и соединяется с ним в этом, — может отличить эти фигуры из мечты — во всей их реальности — одну от другой.

Фернандо Пессоа [1]

— Приходило ли тебе когда-нибудь в голову, — спросил Крэнли, — что Иисус был не тем, за кого он себя выдавал?

— Первый, кому пришла в голову эта мысль, — ответил Стивен, — был сам Иисус.

Джеймс Джойс [2]

Уникальность поэзии Бахыта Кенжеева, «лица необщее выражение» связаны не только с его особым поэтическим голосом, удивляющей, державинской, по сути, глубиной макабрических интонаций в добрососедстве с застольными анакреонтическими, но и с тем, что ему удалось устоявшийся, шизофренически-раздвоенный образ некоего абстрактного писателя убедительно, органически разделить на несколько составляющих. Я не касаюсь темы шизоида как писательского типа (адресую к моему эссе о Саше Соколове, в котором немало об этом сказано [3]), а говорю о банальном читательском подозрении, что в любом авторе сидят как Джекил, так и Хайд, как восточный гурман Омар Хайям, так и западный проспиртованный Веничка Ерофеев — и таких персонажей, alter ego может быть тьма тьмущая.

Как гетеронимов у Фернандо Пессоа. В отечественной культуре писателей такого профиля практически нет. В наше время, пожалуй, Григорий Чхартишвили, по одному из гетеронимов — Б.Акунин, и, конечно, Владимир Лившиц — отец поэта и филолога Льва Лосева, ближайшего друга Иосифа Бродского.

Лившиц — прозаик, поэт и драматург, больше всего известный как автор песни «Пять минут» из рязановского фильма «Карнавальная ночь», — написал поэтический цикл «Стихи Джемса Клиффорда», в котором от имени вымышленного английского поэта была высказана правда о войне и мире в тоталитарном государстве. Стихи «Клиффорда», в «переводах» Лившица, обратили на себя внимание. Евтушенко даже обсуждал «Клиффорда» с Томасом Элиотом. Тот подтвердил, что «Клиффорд» — первоклассный поэт, популярный в Великобритании. [4] Вероятней всего, Элиот перепутал вымышленного поэта с кем-то из реально существовавших.

Сегодня можно не сомневаться, что сочинить «Джемса Клиффорда» в годы брежневского застоя, с его надзирающим КГБ и цензурой, убивающей все живое, было подвигом. Создание гетеронима оказалось очень сильным ходом. Настолько необычным, что антисоветчину этого цикла цензоры определить не смогли и пропустили его в печать. Ведь стихотворения — «о разлагающемся капитализме, о далеком забугорье, в котором все и так плохо».

Самое яркое из написанного «Клиффордом» — памфлет «Квадраты»: «И все же порядок вещей нелеп. / Люди, плавящие металл, / Ткущие ткани, пекущие хлеб, — / Кто-то бессовестно вас обокрал. / Не только ваш труд, любовь, досуг — / Украли пыливость открытых глаз; / Набором истин кормя из рук, / Уменьше мыслить украли у вас. / На каждый вопрос вручили ответ. / Все видя, не видите вы ни зги. / Стали матрицами газет / Ваши безропотные мозги...» [5].

Лившиц придумал еще один гетероним — Евгений Сазонов. Правда, он принадлежал не только Лившицу, это был коллективный проект по созданию вымышленного писателя, «душелюба и людоведа», который впервые появился в «Литературной газете» 4 января 1967 года, когда там стали публиковаться отрывки из его «романа века» под названием «Бурный поток». У Сазонова также была собственная биография, и написанные им сатирические стихотворения никак не походили на те, из которых состоял стихотворный корпус самого Лившица.

Гетероним — это не только и не столько литературная мистификация, подчас опасная. Розыгрыш, игра в инкогнито, как в случае с Черубиной де Габриаек, послужившая поводом для реальной дуэли между Волошиным и Гумилевым 22 ноября 1909 года. Кстати говоря, на Черной речке.

Гетероним — это имя, используемое автором для части своих произведений, выделенных по какому-либо признаку (жанр, стиль, эстетическая школа, мировоззрение, конфессия...), в отличие от других произведений, подписываемых собственным именем или другим гетеронимом. Хотя в самом произведении их может быть сколь угодно, как в случае со сравнительно недавно открытым русскому читателю прозаиком Павлом Улитиним. «Гетеронимы Улитина — это, как правило, не маркеры переключения стилей и не движущие силы этого переключения: стиль писателя мог резко меняться на протяжении абзаца. Скорее, они были необходимы для артикуляции множественности авторских “я” и апокрифического статуса их потенциальных воспоминаний» [6].

Гетеронимы Кенжеева — русский патриот Ремонт Приборов, мальчик-аутист Теодор, поэт Бахыт Кенжеев. Конечно, не впечатляющий список из 136 вымышленных авторов (гетеронимов, полугетеронимов и псевдонимов), созданных Фернандо Пессоа, но по качеству маскам Пессоа не уступает.

Вы ничего не пропустили, я не оговорился: поэт Бахыт Кенжеев — гетероним, по моему скромному наблюдению. Но об этом позже.

РЕМОНТ ПРИБОРОВ

...Как помню я те дни июня!

Как от души тебя пою я!

и возражений не боюсь.

Сдержу ли слезы умиленья,

когда тебе бразды правленья

вручает радостная Русь!..

«Ода на утверждение

законного президента России» [7]

Слово автору гетеронима: «Ремонт Тимофеевич Бытовых-Приборов никакой не грек, а коренной сибиряк, ныне, правда, проживающий в Москве, на заслуженной пенсии, по некоторым сведениям — правнучатый племянник Козьмы Пруткова. В качестве любознательного сантехника (двоюродного брата любознательного кузнеца из стихотворения Ходасевича) он пылливо относится к миру, возмущается его несовершенством; в последнее время гордится своим русским патриотизмом и со здоровой ненавистью воспринимает пиндосов, то есть белоамериканцев; сочувствует реформам, однако не забывает о выдающейся роли И.В. Сталина — гениального менеджера...». [8]

Здесь необходимо одно существенное замечание. Возьми себе Мандельштам псевдоним в 1930-х годах, опытный читатель все равно узнал бы в «Воронежских тетрадах» и «Стихах о неизвестном солдате» автора «Камня» и «Tristia». Ранний Пастернак и Пастернак после 1934 года — это, несмотря на коренные различия, один и тот же писатель; Ахматова «Поэмы без героя» узнаваема в юной даме, которая случайно «на правую руку надела / Перчатку с левой руки», а в «Столбцах» и стихотворениях после возвращения из ГУЛАГа Заболоцкий остается, трагически изменившись, Заболоцким.

Псевдоним — своего рода эскапизм, исчезновение имени реального автора и появление имени вымышленного; при такой «рокировке» не затрагиваются стилевые координаты письма. Гетероним же противоположен псевдониму — это количественное увеличение имен реального автора при качественной трансформации, перерождении творческого почерка, что случается и при переходе из жанра в жанр: так, Зинаида Гиппиус свои критические статьи подписывала гетеронимом Антон Крайний.

Я не случайно упомянул Гиппиус. В 2018 году вышла в свет книга «Что нам есть с точки зрения химии» (изд-во «Ломоносовъ»). Вместе с соавтором, бывшим сокурсником Петром Образцовым, Бахыт Кенжеев, химик по образованию (закончил химический факультет МГУ), рассказывает в занимательной научно-популярной форме о еде с точки зрения химии. Перейдя из художественной литературы в науч.-поп., Кенжеев остается под

своими ФИО. Здесь был понятный маркетинговый расчет, поскольку Кенжеев — имя известное, да и стихотворения его приводятся в книге. Но факт: гетероним ему при таком критическом, эпистемном разрыве не понадобился.

Расскажи мне, прекрасная Зата,
о судьбе злополучных Балкан,
Где бесчинствует гнусное НАТО,
Как сорвавшийся с цепи Полкан,
Где унижены добрые сербы,
Где поруганы роза и крест,
и Джордж Буш человечьи консервы
на обед беззастенчиво ест!..

*«Стихи о счастливой любви, посвященные
прелестной хорватке Заточке Лыж» [9]*

Особенность гетеронимов: поэт Бахыт Кенжеев (р. 1950) и поэт Ремонт Приборов («р. ок. 1950»), как отмечено в краткой аннотации на 4-й странице [10], — неузнаваемые по отношению друг к другу авторы; это другое, в каждом случае, поэтическое письмо. К Бахыту неприменимы трудовая характеристика и творческая родословная Ремонта, и наоборот.

Приборов — по судьбе и поэтическому наследию то, что называется, «из другого теста», в сравнении с Кенжеевым. Вдохновение Приборова питают лукавство Ходжи Насреддина, безупречная графомания капитана Лебядкина, афористическое умничанье Козьмы Пруткова и пародийный пафос Евгения Сазонова, абсурдистская безысходная реальность Николая Олейникова и Хармса, игровая доверительность соцарта, парадоксальная гражданская лирика Дмитрия Александровича Пригова с русскими-татарами по краям Куликовского поля и «милиционером» в центре мироздания.

Гражданская позиция Приборова — это кондовая смесь из православия, самодержавия, народности (в смысле «советского народа, как единой общности советских людей»), со Сталиным в виде наковки на коллективной груди и сермяжной верой в един-

ственно правильные решения партии и правительства. Его взгляд на внешний мир сведен к черно-белой переводной картинке, описанной провидческим пером Владимира Уфлянда: «Другие страны созданы для тех, / Кому быть русским не под силу».

Образ зиновьевского «гомо советикуса» Приборова — расхожий, к сожалению, типаж в городской толпе и в российской глубинке. Кенжеев в ряде интервью сетует, что в нынешней России такой стандартный характер, в общем-то, и придумывать не надо, да и писать все бессмысленней по этому поводу — «приборовы» сегодня, безо всякой иронии и сарказма, стали всенародными героями агитационных поэтических шедевров, которыми радуется многотысячных поклонников неиссякаемая Юнна Мориц и иже с ней.

...Богатырь на поле брани,
Твой кулак нам не разжать!
Сами мы тебя избрали,
Сами будем обожать!

«На избрание В.В. Путина на второй срок» [11]

Возникает вопрос, насколько Приборов убедителен как поэт, обыватель и литературный персонаж? Если говорить о технике, о вещах формальных, то Ремонт пишет классическим русским стихом, преимущественно двусложными размерами, но и трехсложными, более часто встречающимся амфибрахией, нежели анапестом, который охотно употреблял «певец страданий простого народа» Николай Некрасов («некрасовский скорбный анапест»). Здесь не только логическая связь и духовная скрепа между гражданином-поэтом и поэтом-гражданином, но тем самым ритмикой введена эпическая дикция и балладная просодия.

В творческом наследии Ремонта есть и написанные гекзаметром патриотические оды, силлаботонические поучения и экономические послания, идеологически правильные басни с притчами и пьесы с действующими лицами типа Сталина, Ленина, Дзержинского, Луначарского, Пушкина, Бабеля и прочих звезд политики и культуры. Начало пьесы, для примера:

Киров: Дух Ленина витает над морями.

Троцкий: Дух Пушкина витает над водой.

Тухачевский: Дух Мусоргского тоже вместе с нами,
вечнозеленый, страстный, молодой.

Сталин: Я тоже молод, но зато могу...

«Праздник победившей Революции 7 ноября 192 года» [12]*

Напоминает абсурдистскую драматургию обэриутов, а с точки зрения партийного торжествующего идиотизма — шедевры коммуниста Ивана Рачады, члена СП СССР, в 1970-е публиковавшиеся в советской периодике. С теми же сценическими героями и подобными репликами, бессистемно привязанными, в духе мейерлинковской «статической драмы», к конкретным персонажам, а по нарративу родственными плакатным лозунгам.

Приборов — это еще и «подражания классикам», «стихи для новых русских детей», многочисленные аполитичные, в духе КВН-капустников, обращения и посвящения собратьям по «Московскому времени» и коллегам по писательскому цеху. Таким образом, стихотворений с уклоном в политику в сокровищнице и писательском тезаурусе Приборова не так много, предполагаю, не более 30–40% от им написанного. Судя по изданной в 2014 году книге Приборова, все, сочиненное после 2009 года, — прозаические небольшие тексты, а более-менее полное стихотворное собрание датировано 1969–2009 годами.

МАЛЬЧИК ТЕОДОР

В 2006 году выходит в свет поэтический сборник «Бахыт Кенжеев. Вдали мерцает город Галич. Стихи мальчика Теодора» [13].

Первое, что бросается в глаза, — цитата в названии, между Кенжеевым и Теодором, из герметичного текста Александра Введенского: «...где плакал Разин шерстью псов / запоминая жесть псалмов / к дубравам чудным повлечен / вдали мерцает город Галич / показан как минутный палец / и слышит княжескую речь / суков полей и Вятки чернь / и он говорит не вы черепа / желаю доспехи вычерпать / молебен отслужи!» [14]

Дальше — перевернуть обложку, открыть сборник. Глаза останавливаются на фотографии Теодора. Как считают литературоведы, люди сведущие, она напоминает фотографию Кенжеева в детстве.

Мало кто ожидал от моего доброго знакомого, одиннадцатилетнего мальчика Теодора, — пишет автор предисловия Кенжеев, — что он внезапно увлечется сочинением поэзии. С одной стороны, мальчик может целый день проваляться на диване с томиком Хармса, Асадова или Анненского. С другой стороны, сам он, по известным причинам психиатрического порядка, изъясняется с трудом, почти бессвязно, не умея — или не желая — сообщить окружающим своих безотчетных мыслей. Стихи мальчика Теодора значительно яснее, чем его прямая речь; надеюсь, что создаваемый им странноватый мир (где верная орфография соседствует с весьма приблизительным воспроизведением русских склонений и спряжений, а логика строится по своим, находящимся в иных измерениях, законам) достоин благосклонного внимания читателя. [15]

Итак, аутист с божьим даром (от греческих *theos* — бог, *donon* — дар), Теодор появился на свет в 2006 году, сразу в возрасте одиннадцати лет, и получил весомую поддержку одного из самых титулованных русских поэтов конца XX — начала XXI века Бахыта Кенжеева. На мальчика обратили внимание, он стал широко известен в узком поэтическом кругу. А что получил, благодаря стихам мальчика Теодора, его судьбоносный покровитель?

Правильней будет спросить: о чем говорит нам и ради чего сочиняет юный гетероним Теодор?

это вещи которые я люблю
это люди которые я терплю
безразлично в ненависти в любви там
словно алым закатным по облакам
словно кубики с буквами по бокам
потерпевшим греческим алфавитом... [16]

В сборнике стихов 11-летнего Теодора вы не найдете самого мальчика. Никакого инфантилизма, размышлений о детстве и отрочестве, впечатлений о школе, учителях и одноклассниках, хотя бы поверхностной имитации сознания ребенка. ничего подобного. Лексика и читательский багаж — интеллигента российской столицы, разменявшего «полтинник», «полтос», «полтишок» лет пять-десять назад.

Никаких привязок — биографических, этнических, географических. Обнаружившийся в сборнике южноукраинский портовый Херсон («в херсоне где яд отвергал митридат / где сосны шумят без кальсон, / шерстистые звезды взывая твердят / о смерти похожей на сон / в херсоне где одноладонный хлопóк / истлел как египетский хлопóк...») — больше о «сне» из старого анекдота, поскольку название города — двусложное, и об известной буддийской притче с хлопком одной ладонью. Возможно, в тексте — дань Хлебникову, выпустившему в Херсоне свою первую книгу, «Учитель и ученик» (1912), и родившемуся там же поэту Александру Кабанову (1968), которого Кенжеев высоко ценит, но это лишь догадки. Теодор не только не ставит знаков препинания и не дает названий большинству текстов, но в самих текстах волен любую конкретику переводить в имя нарицательное.

младые поколения в пентхаусах домишк
не обожают ленина и сталина не слишк
но это лишь напраслина пустые свитера
зачем с водой выбрасывать младенца из ведра [17]

Похоже, мальчика выплеснули вместе с водой ради акцентировки внимания на его психическом отклонении. Следы отклонений в текстах оставлены и являются важной, оправдывающей существование Теодора причиной. По известной постмодернистской традиции, когда для «вивисекции языка» (по определению П. Вайля и А. Гениса) Саше Соколову в «Школе для дураков» понадобился главный герой — «ученик такой-то», страдающий от раздвоения личности и нелинейного восприятия времени; Андрею Битову в «Пушкинском доме» — пребывающий в мире ил-

люзий Лева Одоевцев; Венедикту Ерофееву в «Москве — Петушках» — алкоголик и святой юродивый Веничка, маниакально стремящийся попасть на Красную площадь.

Через разъятое, неадекватное сознание героев, лингвистические изъяны и симулякры в их речи постмодерн пытается решить актуальную проблему языка — невозможность высказывания прямого или косвенного, стертость и заезженность лексического знака, накопленную заштампованность, закодированность коллективной памяти. Когда ни ирония, ни смысловая игра уже не помогают, и надежда остается на деконструкцию, алогизмы, препарирование семантики и синтаксиса, инверсию (самый распространенный прием в ранней поэзии Э. Лимонова), анафоры, афазию, анонимность автора («скриптора» в постмодернистской терминологии) или появление на свет гетеронимов...

По крайней мере, это создает, используя постструктуралистский словарь, «эффект реальности». Любопытно, что среди всего этого разнообразия часто встречающийся прием Теодора — эллипсис, то есть намеренный пропуск слов, несущественных для смысла выражения (в нашем случае существенных — тем более): «словно алым закатным по облакам», «отрада вольного улова / веселый складывать слова», «веревка протяжная с детским бельем / в прокуренной фильме феллини», «я натуру не насилую / верь не бойся не просить», «когда декабрем наливается грудь / простыл огляделся устал» и т.д., и т.п.

...не унывай просись на ужин
не огорчайся сам не свой
пускай нежданный и не нужен
осколкам скорби мировой... [18]

В постмодернистской эстетике кроется еще одна важная проблема: ощущение исчерпанности личного словаря при внутренней необходимости в создании текстов. Кенжеев пишет стихи с 15-летнего возраста, и за десятки прожитых лет отношения с языком, как и у подавляющего большинства годами пишущих, становятся настолько близкими, что необходима дистанция для

того, чтобы слова, фонемы, морфемы, семантемы начать снова различать. Возможно, дистанция марафонская: «Российская поэзия фантастически богата, казалось бы, бери — не хочу. Но словам и интонациям учиться невозможно, их уже навсегда застолбили сами авторы». [19]

«Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны», — заметил как-то С. Аверинцев. А философ и культуролог А. Пятигорский, интерпретируя слова У. Эко, написал: «...У. Эко пишет, что настоящий постмодернист отчаянно пытается объясниться, объяснить себя другому — другу, врагу, миру, кому угодно, ибо он умрет в тот момент, когда некому будет объяснять. Но, объясняя себя другому, он пытается сделать это как другой, а не как он сам». [20]

«Свежая кровь», что называется, необходима. И ненамышленный взгляд, и ненамоленное место, привычка к сложившемуся типу говорения, зарекомендовавшие себя приемы и наработки, как и прочие привычки по отношению к страсти, любви, верности, гибельны для искусства. Эта личная проблема — частный случай в связи с «потерпевшим греческим алфавитом» или по отношению к «осколкам скорби мировой». Для того чтобы собрать, сложить «осколки» (а успешность этого предприятия находится под угрозой множества рисков), есть известный путь: все старое-трафаретное до основания разрушить, деструктурировать, а потом построить новый мир-рим-речь. Здесь и находится область интересов Теодора, и местожительство его музыки.

Зачем же столько усилий? Перед лицом какой трагедии постмодернист готов пожертвовать едва ли не всей мировой культурой? Ответ простой: тишина. Ничего нет страшней для писателя, но если все звуки произнесены, буквы записаны, слова отправлены в библиотеку-архив, то наступает безмолвие.

В метапоэтике Б. Кенжеева утверждается приоритет творческого процесса перед его результатом. Речь, движение «звукового узора», наконец, просто бессвязный лепет ценны сами по себе, вне зависимости от их изначальной цели. Даже если итогом усилий оказывается всего лишь «скороговорка, нелепица», непрерывность поэтического

процесса остается главной творческой установкой протагониста. в конечном счете, только так и можно противостоять молчанию, которое осознается как самая незавидная для поэта участь и фактически приравнивается к смерти. [21]

Если гетероним мальчик Теодор берет на себя ответственность за постмодернистский дискурс, то гетероним Бахыт Кенжеев предоставляет свободу высказывания той части автора, которой есть что сказать по такой всеохватной теме, как модернизм.

БАХЫТ КЕНЖЕЕВ

Бывал и глуп, и скуп, и сам себе не равен.

Гоплавай-ка, муму. Жужжи, моя пчела,
как бы горадий. Пой, сверчок-державин.

Расправь, олейников, два бронзовых крыла.

(«Жизнь восхитительна...») [22]

В одном из интервью поэт сообщает, что школьные годы он провел под фамилией матери, москвички Елены Карасевой: «В школе меня (по инициативе русской бабушки) звали на русский манер, однако же, в университете я уже этого никак не допускал. Конечно, приятно быть [счастливым] (что и означает мое имя)». [23]

Если за русской фамилией следовало еще и русское имя, как он сам его в разных беседах к себе прилагает, — Борис, то мальчика в 20-й московской школе, из пионерской дружины имени Наташи Качуевской звали, очевидно, Борей Карасевым. Я поинтересовался об этом у одного из школьных учителей Кенжеева, знатока литературы, переводчика Романа Каплана, легендарного владельца не менее легендарного манхэттенского ресторана «Русский самовар». Роман сказал мне, что Бахыта Кенжеева иначе в школе не называли. Похоже, в интервью — очередная мистификация Кенжеева, но нам остается принять его слова на веру: Карасев так Карасев.

Тема национальной идентификации была в семье, видимо, не из последних. В этом плане любопытна следующая история: «Когда я пошел получать паспорт, за мной увязался мой папа,

Шкурулла Кенжеевич... Майор милиции поприветствовал меня: “Здравствуйте, Бахыт Шкуруллаевич. Поздравляю вас с получением советского паспорта”. И как само собой разумеющееся: “Так я в пятой графе пишу русский?” — “Нет, я казах”. — “Погодите, вы ведь по маме Карасев, имеете право”. — “Но я не хочу”. — “Вы понимаете, насколько легче вам будет в будущем?” — “Да нет, русских и так много”. Кончилось тем, что после долгих споров он все-таки записал меня казахом. Выхожу от майора и вижу отца. Мой бедный папаша, орденосец, который прошел всю войну, смотрел на меня жалкими глазами: “Бахытик, ты кем записался?” — “Казахом, конечно”. И это был первый и единственный раз, когда я видел слезы радости на его глазах». [24]

Остаться официально казахом — было волевым решением. Другое дело, насколько 16-летний юноша, которого в 12 лет родители с трудом вытаскивали по вечерам из библиотеки, написавший в 15 первое стихотворение, мог предугадать (задумать?) свою судьбу русского писателя с богатой библиографией, составленной, по большей части, из книг казаха Бахыта Кенжеева. Интересно, что на сайте «Русской премии», лауреатом которой в 2009 году стал Кенжеев, «неоклассик современной литературы» [25] в заголовке одного из интервью был назван казахским поэтом из Канады [26].

С «казахским», очевидно, перебор, но, оставив имя и фамилию, Кенжеев ввел себя в известный ряд русских литераторов: «...в России считаю себя казахом. там есть прекрасные примеры состоявшихся “нацменов”, которым я завидую. Это Фазиль Искандер, Булат Окуджава, Юлий Ким, Чингиз Айтматов, Василь Быков... Мне очень приятно находиться в этой компании. Они, естественно, прекрасные русские писатели... они все-таки чувствовали себя немножко гостями в русской литературе. Я не вижу в этом ничего страшного». [27]

Гость — это всегда возможность ощущать себя «другим», это привилегия иметь взгляд со стороны на происходящее, на всякий предмет. В этом месте особо напрягаться не надо, чтобы перебросить мостик к понятию «чужой» в содержательной, языковой и смысловой составляющих модернизма, с которым поэт Бахыт Кенжеев связан напрямую.

По отношению к русской литературе Кенжеев свою «чуждость» подчеркивает: «...мои стихи не совсем русские. Мой первый родной язык был казахский, как ни странно это теперь. То есть на русский я все равно смотрю чуть-чуть отстраненно. Мне указывают, что в моих стихах для русского человека слишком много мотивов степи, кочевничества. Это какие-то очень тонкие механизмы, через которые предки влияют на мое мировосприятие». [28]

«Чужой», «чужое» слово — из концепции М. Бахтина о существовании художественного текста в ситуации полилога культуры, подхваченной мыслью М. Лотмана о литературном знаке, который хранит в себе память всех предшествующих употреблений, а следовательно, объяснение смысла с самого начала связывается с историчностью знака, пониманием текста через контекст. Различные интерпретации при объяснении разницы между «интертекстом», «интертекстуальностью», «цитатой», «реминисценцией» и «аллюзией» показали, что цитация — не частный, второстепенный элемент текста, а указание на какую-то существенную грань авторского замысла, принципиально важную для адекватного восприятия произведения, и, шире, средство выражения авторской интенции.

По количеству цитат у Кенжеева, что отмечают исследователи, он уникален в сегодняшней русской поэзии. Рядом с ним можно поставить, по-моему, лишь концептуалистов — от осетина Тимура Кибирова и до *неосетинца* Льва Рубинштейна (был в 1980-х годах в Ленинграде замечательный тусовочный персонаж по кличке Вишня. В паспорте, в графе «Национальность», у него было записано «русский». Вишня коряво приписал чернилами частицу «не»: «нерусский»). Однако у концептуалистов — свои концептуальные задачи и не модернистские решения.

Если приложить «сетку цитат из русской литературы» к текстам Кенжеева (так в рассуждениях о цитациях Шекспира в «Улиссе» прилагают «сетку цитат» к тексту Джойса), то получится, предполагаю, впечатляющий узор — из лучших сентенций, образов, тропов, наполненных аллитерациями, ассонансами, паронимическими аттракциями. В традиции постломоносовской поэтической

школы, русской поэзии после реформы Тредиаковского. «Цитата, — писал О. Манделштам в “Слове о Данте”, — не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна». [29]

Такую задачу — смелую, глобальную по отношению к нескольким векам русской литературы, мог бы решать русский писатель Борис Карасев, «запоем зачитывавшийся в детстве и юности». Но то, что этому, периодически подчеркивая свою «инаковость», с любовью и всю сознательную жизнь отдан казах Кенжеев, говорит о неких значимых нюансах, без которых был бы неточно прочитан литературный модернистский проект «Бахыт Кенжеев», который я рассматриваю в духе высказывания Джамбаттисты Вико (из «Новой науки», 1725): «Воображение есть не что иное, как переделка запомненного», или Джойса в разговоре с Ф. Бадженом: «Воображение — это память».

Все сказанное ни в коем случае не умаляет достижений поэта и прозаика Кенжеева, напротив, расширяет представления о его поэтике и достоинствах.

...Лирический герой Кенжеева отчетливо осознает себя как индивидуальность с определенным взглядом на мир и свое место в нем, но в то же время использование оптики, позволяющей смотреть на себя со стороны, свидетельствует об утрате самоаутентичности, которая у Кенжеева носит не тотальный, а эпизодический характер... большая доля текстов с «мы», а также внимание к синкретическим и диалогическим способам представления субъекта указывают на важную роль чужого сознания и интерсубъектного начала... Самые продуктивные (из форм высказывания. — Г.К.) — реплицирование (6,75 %), синкретическое «ты» (6,55 %), субъектно не маркированные конструкции (5,46 %) и ролевое «я» (3,27%). Иными словами, лирический субъект Кенжеева способен фокусироваться не только на себе, но и на «другом» в прямом смысле слова. Временами «чужое» сознание настолько увлекает героя, что межличностные границы «размываются», а высказыванию сообщается «универсальный» характер... [30]

Вовсе не имеется в виду, что 16-летний юноша, ощутивший тягу к русской поэзии и настоявший на своей национальной идентичности, тогда же и задумал свое поэтическое будущее в образе гетеронима Бахыт Кенжеев. Все сложилось, очевидно, ситуативно, но я не удивлюсь, если когда-нибудь обнаружатся неопубликованные стихи и проза русского писателя Бориса Карасева, которые во всех смыслах будут не похожи на все, написанное Кенжеевым.

Гетеронимы — не искусственное изобретение, не артефакт, а возможность объяснить и выявить приобретенное с рождением, воспитанием, образованием, но ранее не высказанное *alter ego*. Это шанс дать своему «другому» обрести слово, «чужое» по отношению к иным ипостасям автора и его предыдущим высказываниям. Ремонт Приборов не похож на мальчика Теодора, тот не похож на Бахыта Кенжеева, а Кенжеев — на Бориса Карасева.

Если мы ничего пока не знаем о писателе Борисе Карасеве — это не значит, что он не существует, равно как это не означает, что на настоящий момент о нем имеет четкое представление Бахыт Кенжеев (конечно, если «уже не написан» Карасев «в стол»). Но каковы могут быть причины появления гетеронима Бахыт Кенжеев?

То, что таким образом можно остраниться, то есть вывести себя «из автоматизма восприятия», отойти от русской литературы на расстояние (фаустовское?) и, обзревая-цитируя-перекликаясь, осознать ее по-модернистски, как особую и необходимую часть речи, если высказаться «по Бродскому» (а в речи Кенжеева-гетеронима эта часть особенно велика), позволяет напомнить о теории Жерара Женетта.

Она изложена в его статье о Борхесе: теория о всемирной литературе как единой «книге мира», «великом безымянном творении, где каждый автор является лишь случайным воплощением вневременного и безличного Духа» [31]. Речь — о попытках цитированием, реминисценциями, сочетанием «чужих» текстов со «своими» включить произведение в гипертекст культуры. Для казаха Кенжеева такое отстранение от русской культуры — более естественно, чем для русского Карасева (вроде того, как Гоголь,

в ином столетии, как бы внедрился в северный Питер, чтобы его понять и посмотреть на него с отстранением, параллельно в русскую литературу вколов инъекцию южной украинской чувственности).

Еще одна мотивация: в восприятии Кенжеевым русской классики может быть силен элемент саморефлексии, сознательного преодоления границы между казахской и русской культурами. Путь, который прошел в Дублине Джойс, сводя культуры ирландскую и английскую. Опять-таки, если я, русский читатель, не знаю хрестоматийных песен айтысов, творчества народных акынов, текстов классика казахской литературы Абая Кунанбаева, не читал знакомый по школе «Путь Абая» Мухтара Ауэзова и имею отдаленное представление о книге «Аз и Я» Олжаса Сулейменова, то это, как говорится, мои проблемы. И если Кенжеев не знает казахского языка, это не значит, что казахская литература для него не существует. Напротив, при такой ситуации возможен обостренный вариант данной саморефлексии.

Это приводит к повторам и возвращению к собственной текстологии. Существование казаха в русской литературе — причина, конечно же, не в неуверенности в себе. Здесь необходимость в целевой проверке на убежденность в оптимально правильном маршруте, по которому идет его караван из поэтических и прозаических книг. Перед нами — русский писатель, со всем перечнем «вечных тем», поднимаемых русской литературой: о добре и зле, дерзаниях и тщете, о маленьком человеке и большом, о смысле жизни, о счастье, о Родине, о природе человека, о социальных законах и вселенной, о Боге, прежде всего. При этом некая двойственность не дает возможности остановиться на одном стиле, на конкретном имени и ведет к лицедейству, к многоликости со всем ее многообразием языка и лиц, к гетеронимам.

Интересно, что и в жизни Кенжеева немало таких раздвоений.

От изначального: «Отец... был сыном ишана южного Казахстана. И если бы не Великая октябрьская социалистическая революция, то и отца, и меня ждало бы несколько иное будущее... я получил бы духовное образование в Саудовской Аравии, а светское в Лондоне. Правда, мне при этом говорят, что тогда бы и меня не было на свете, но это уже другой вопрос». [32]

И до: «Почти двадцать лет — вплоть до горбачевской перестройки — ни я и никто из литераторов, знаемых, любимых или уважаемых мной, в эти Александрийские библиотеки (*речь идет о журнале «Юность»* — Г. К.) носу не казал, близко к ним не подходил! Разве что Кенжеев, но у него это как-то обаятельно, не противно получалось, потому что он даже не легок, а лёгок». [33]

Вернуться по тексту — истории, судьбы, стихотворения, проверив, все ли расставлено по местам, все ли слова в порядке. масса сомнений, самоцитат и цитат повсюду. Янус двулик, но и трехликий восточный «янус» шестирукий — остается тем же безучастным Янусом, напоминающим о разных возрастах, национальностях, культурах.

Наиболее просвещенные из коллег
уверяют, что я повторяюсь, что я
постарел, но не вырос. Влажный вечерний снег
бьет в глаза, и перчатки куда-то пропали. Стоит
ли мельтешить, оправдываться на бегу,
преувеличивая свои достоинства... [34]

По большей части, стихи Бахыта Кенжеева не имеют названий, часть из них заканчивается многоточием, одна из книг, как на картине Рене Магритта «Это не трубка», названа «Названия нет» (Алматы, изд-во «Искандер», 2005), а сборник перед этим — «Невидимые» (М.: ОГИ, 2004). Он родился в Чимкенте, жил в Москве до переезда в Канаду, из которой в 2006 году переехал в США. Пишет по-русски, профессионально переводит с английского на русский и наоборот, не знает казахского. У Пессоа в «Книге непокоя»: «Сколькими Цезарями я был, но — нереальными. Был императором, пока мечтал, и поэтому никогда не был никем. Мои войска были разбиты, но поражение стало смешным, и никто не погиб. Я не потерял знамен... мой сон прервался на углу улицы...». [35]

Пессоа, в контексте собственной гетеронимии, перестает быть ортонимом, то есть действительно существующим автором: «Быть настоящим значит не быть внутри меня. / Моя внутренняя

сущность не имеет представления о реальности. / Знаю, что мир существует, но не знаю, существую ли я...». [36] Как отметил Мигель де Унамуну: «Мы часто принимаем писателя за реальное и историческое лицо, потому что видим его во плоти и крови, а персонажей, являющихся плодом его воображения, принимаем за вымысел его фантазии; на самом же деле все как раз наоборот — это персонажи существуют по-настоящему, и они используют того, кто представляется нам из плоти и крови, для того чтобы обрести свой лик перед людьми». [37]

В отличие от вопросов «что?» и «как?» практически всегда невозможно ответить однозначно на вопрос «зачем?». Зачем человеку бессмертие, несколько жизней вместо одной, разные языки вместо одного, не одно имя, а их переключки, и не одна душа, а их соцветие. Хотя на последний вопрос ответ есть: «Душа моя — элизиум теней...» (Тютчев).

Не тени, а — теней.

Элизиум, естественно, всегда в единственном числе.

...Но был ли мальчик? Не было, пожалуй.
Век всякий тесен, словно обруч ржавый
у Бога одинокого на лбу.
Душе, моей подруге непослушной,
так скушно здесь. Лишь океан воздушный
утеха ей. И все же — не могу

во имя древней верности и веры
впустить ее в синеющие сферы,
где в пухлых тучах гложет свет и звук.
В окне без стекол и без занавески —
такой простор — поплакать только не с кем,
да птица Рух торопится на юг. [38]

Примечания

1. Пессоа Ф. Книга покоя / Пер. с порт. И. Фещенко-Скворцовой. М.: Ад Маргинем, 2016.

2. Джойс Дж. Портрет художника в юности. Серия «Классика». Пер. с англ. С. Хорунжого. М.: Азбука, 2014

3. Кацов Г. Между судоку и воплем. О Саше Соколове, мастере плести интригу. Здесь же, в этой книге — эссе о Соколове.

4, 5. Лосев Л. Упорная жизнь Джемса Клиффорда: возвращение одной мистификации // Звезда. 2001. № 1.

6. Кукулин И. Машины зашумевшего времени: Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

7. Приборов Р. Гражданская лирика и другие сочинения. 1969–2013. М.: ОГИ, 2014.

8. Белых А. Чтение поэзии — занятие целомудренное // Октябрь. 2009. № 5.

9, 10, 11, 12. Приборов Р. Гражданская лирика и другие сочинения. 1969–2013. М.: ОГИ, 2014.

13. Кенжеев Б. Вдали мерцает город Галич: стихи мальчика Теодора. М.; Тверь: АРГО-РИСК; Колонна, 2006.

14. Введенский А. Минин и Пожарский // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1.: Произведения 1926–1937. М.: Гилея, 1993.

15, 16, 17, 18. Кенжеев Б. Вдали мерцает город Галич: стихи мальчика Теодора. М.; Тверь: АРГО-РИСК; Колонна, 2006.

19. Алиханов С. Бахыт Кенжеев: «Хочешь песни колыбельной — только воли не проси» // Новые известия. 2018. 10 июня

20. Пятигорский А.М. О постмодернизме // Пятигорский А.М. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996.

21. Бокарев В. Творчество поэтов группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970–1980-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2013.

22. Кенжеев Б. Невесело, но честно // Новый мир. 2014. № 11.

23. Белых А. «Уховертка под божьим камнем»: диалоги с Бахытом Кенжеевым // URL <https://www.netslova.ru/belyh/kenzheev.html>

24. Садык С. Бахыт Кенжеев о казахском в себе, об СССР и России... // Nomad кочевник. 2017. 17 июля URL <http://nomad.su/?a=10-201707170020>

25. Дюйсенбек Т. Казахский поэт из Канады Бахыт Кенжеев стал лауреатом «Русской премии» // Радио Азаттык. 2009. 8 апреля URL <https://rus.azattyq.org/a/1604320.html>

26. Казахский поэт из Канады Бахыт Кенжеев стал лауреатом «Русской премии» // URL <http://russpremia.ru/press/000000132/>

27. Садык С. Быхыт Кенжеев о казахском в себе, об СССР и России... // Nomad кочевник. 2017. 17 июля URL <http://nomad.su/?a=10-201707170020>.

28. Букеева А. «Как легко поскользнуться на собственном прошлом...» // Форбс. 2015. № 52.

29. Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам о. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Терра — Terra, 1991.

30. Бокарев В. Творчество поэтов группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970–1980-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2013.

31. Женетт Ж. Утопия Литературы // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Пер. с фр.; общая ред. и вступ. ст. С. Зенкина. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

32. Толстой И. Поэт Бахыт Кенжеев: интервью // Поверх барьеров. Радио «Свобода». 2001. 30 сентября URL <https://www.svoboda.org/a/24200432.html>

33. Гандлевский С. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2000.

34. Кенжеев Б. Из семи книг: Стихотворения / Сост. П. Крючков. М.: Независимая газета, 2000 URL http://bakhyt.narod.ru/iz_semi.htm.

35. Пессоа Ф. Книга непокоя / Пер. с порт. И. Фещенко-Скворцовой. М.: Ад Маргинем, 2016.

36. Феррейра Р.Б. Разум, чувства и критика мышления в произведениях Фернандо Пессоа: стихотворение Ф. Пессоа «Быть настоящим значит не быть внутри меня...» // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: сб. ст. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2016.

37. Женетт Ж. Утопия Литературы // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Пер. с фр.; общая ред. и вступ. ст. С. Зенкина. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

38. Кенжеев Б. Сочинитель звезд. СПб.: Пушкинский фонд, 1997.

14. «Я ПИЛ С МАНДЕЛЬШТАМОМ НА КУРСКОЙ ДУГЕ...»

К 70-летию со дня рождения поэта Александра Ерёменко

На тебя посмотрят изумленно
Рамакришна, Кедров и Гагарин.

Александр Еременко.

«Игорь Александрович Антонов»

Как только не определяли мои стихи: «научные», «металлические», «модернизм», «абсурдизм», «гротеск», просто «ерничество»!.. Один такой заявил, что я со своими метафорами способен совершить отцеубийство.

Александр Еременко. «Двенадцать лет в литературе»

В этих заметках речь пойдет о поэте-человеке-загадке Александре Еременко. С одной стороны, мне есть что написать о нем, поскольку мы знаем друг друга больше тридцати пяти лет. С другой — как уложиться в нормативный формат журнальной публикации? Ведь не будь Еременко в русской литературе, его надо было бы выдумать, однако, хотя он был и есть, в литературной среде его нет уже больше двадцати пяти лет. И коротким эссе тут не ограничиться: заметное, среди миров мерцающее светило, которое то существует, то отсутствует для внешнего наблюдателя — не столько по причине повышенной облачности, сколько по желанию самого поэта. Но назовите еще одного современного пьющего или воздерживающегося литератора, в честь которого был бы издан поэтический групповой сборник со стихотворениями, дружески и любовно посвященными исключительно одному поэту! [1]

Предполагаю, что к его двоюродному брату и актеру Еременко-старшему [2] любовь народа была масштабней, но и к поэту Еременко народная тропа в 1980–1990-е не зарастала. Особо активно ее вытапывали в начале-середине 1980-х, когда Еременко был признан в столице СССР Королем поэтов.

Официально это не отмечалось, но свидетельств немало. Вот одно из них:

«1982-й. Осень. Апогей застоя... В каком-то особнячке <...> комсомольцы устроили вечер поэзии... не объяснить, как там оказались Александр Еременко и его “дебильная” Муза, да еще и в сопровождении “непреднамеренно хипповой” свиты...

Туда, где роща корабельная
лежит и смотрит, как живая,
выходит девочка дебилная,
по желтой насыпи гуляет...

И вот, как будто полоумная
(хотя вообще она дебилная),
она по болтикам поломанным
проводит стершимся напильником...

На том-то вечере Еременко и избрали Королем поэтов... Расходившиеся с “коронации” поэты запомнили, что по Садовому кольцу на дикой скорости мчались стада мотоциклистов. Утром загадка разъяснилась. Оказалось, в тот день, 10 ноября, умер Брежнев, а мотоциклисты развозили по городу знаки траура». [3]

Собственно, вот и вся биография вкратце. Родился на Алтае 25 октября 1950 года, служил, работал в разные годы в разной степени чернорабочим, в 1977 году приехал в Москву, поступил в Литинститут, но диплома не получил; признан современниками как один из знаковых и значимых поэтов своей эпохи. С 1982 года — Король поэтов, с начала 1990-х — бросил писать и пропал. Сборники из давно сочиненного продолжали при этом выходить, литературоведческие статьи о нем издавались регулярно, на поэтических чтениях и крайне эпизодических авторских вечерах присутствовал. Объяснял тем, что у него и так хватает зависимостей, и в какой-то из дней ему надоело находиться в кабале у родного поэтического языка. [4]. Свободный человек, чем отличался и отличается от большинства и многих удивляет до сих пор: всегда свободен в поэзии и раскован в поступках.

Еременко утверждает, что в наши дни пишет что-то в стол, более-менее регулярно, и у нас нет оснований этому, как и всему остальному, им сказанному, не верить.

Сестры, память и трезвость,
когда бы я знал вашу мать,
я бы вычислил вас не с того,
так с другого конца.
Впрочем, что тут, действительно,
думать и копыя ломать?
Мы же знаем отца.

«РОК-Н-РОЛЛ МЕРТВ, А Я ЕЩЕ НЕТ...» [5] («РАМАКРИШНА»...)

В день коронации Александра Еременко, 10 ноября 1982 года, был отменен московский концерт рок-кумира той эпохи Майка Науменко [6]. Конечно, совпадение, но в контексте того, на чем я хотел бы сейчас остановиться, не случайное. Дело в том, что в многочисленных исследовательских работах о Еременко и его творчестве практически ничего не сказано (по крайней мере я не нашел) о связи его поэтики с рок-поэзией. И это несмотря на общеизвестный факт, что уже за несколько лет до начала горбачевской перестройки Еременко был в центре поэтических и рок-событий в Челябинске, Перми, Свердловске. Одно из немногих его стихотворений с названием посвящено Свердловскому рок-клубу.

Если вспомнить начало его «Ночной прогулки» («Мы поедем с тобою на “А” и на “Б” / мимо цирка и речки, завернутой в медь / где на Трубной, а можно сказать — на Трубе / кто упал, кто пропал, кто остался сидеть»), то тексты Еременко и рок-поэзия в ее топ-образцах, как А и Б, сидели на одной и той же трубе, а если и перемещались, то вместе по одному маршруту. В случае с Еременко, коль оставаться в пределах элементарной физики, это были сообщающиеся сосуды, чего не скажешь о подавляющем большинстве его коллег по поэтическому цеху.

Надо представлять то время. Железный занавес все еще закрывал СССР от Запада и его культуры, но уже началось стреми-

тельное увлечение эзотерикой, теософией, философией и поэзией корейско-китайского Востока. И прежде всего — Юго-Восточной Азии в ее индийской подаче. В провинциальных, подальше от карающего центра с его приматом идеологии и цензуры, издательствах Ташкента и Кишинева выходили увесистые фолианты индийского эпоса, вроде «Махабхараты» и «Рамаяны». Помню, ташкентский том «Бхагавадгиты» на ломкой желтой бумаге и с алой обложкой искусственной кожи, сползающей с картонной основы, стоил пять рублей.

Йога стала повальным увлечением после выхода на широкий экран фильма «Индийские йоги — кто они?» (1970), а дзен-буддизм, философия которого, равно как и учение «Камасутры», распространялась в самиздате, уверенно наложился, словно звук на видеоряд, на общенаплевательские в целом настроения брежневского застоя. Поэтому еременковские «Кали-Юга — это центрифуга», «Я сижу на горе, нарисованной там, где гора» [7], «А когда навеки план астральный / с грохотом смешается с земным» вполне бы могли оказаться в «просветленных» текстах Бориса Гребенщикова, рядом с «Держись сильнее за якорь, якорь не подведет, / А если поймешь, что сансара — нирвана, / То всяка печаль пройдет». Да и знаменитый «Игорь Александрович Антонов» Еременко — явно земляк «Ивану Бодхидхарме» Гребенщикова по линии веданты, не сомневаюсь.

Масса переключек. И все это — тексты одного исторического времени, написанные в основном независимо друг от друга и существовавшие, по сути, в одной страте, взрастившей элитарную моду. Оттого трудно понять, почему эта тема практически никем не рассматривается. Либо, как сказано в «Дао дэ цзин», «умеющий шагать не оставляет следов», — и тем, кто идет по их следу (одной ноги — метаметафористов-метареалистов, полистилистов, концептуалистов, и другой — рок-поэтов), не позавидуешь.

Это огромная и слабо исследованная сфера — совместимость поэтических и рок-текстов. Эпичность Александра Башлачева, его лубочность и мощная аллитерированная фольклорность вполне пересекались с фонетикой и синтаксисом Парщикова 1970–1980-х, который вел свое литературное начало от русских

виршевиков XVI–XVII веков, украинского барочного сказа и философии Григория Сковороды. Интертекстуальность же и ставшая притчей во языцех центонность Еремы роднились с концептом, к примеру, крупной рок-композиции «В уездном городе N» Майка Науменко («Наполеон с лотка продает ордена, / Медали и выцветший стяг. / Ван Гог хохочет: “Нет, ты — не император, / Я знаю, ты — просто коньяк!”»), или в виде оммажа в первой строке к классическим «Анекдотам из жизни Пушкина» Хармса: «Вот Гоголь, одетый как Пушкин, / Спешит, как всегда, в казино. / Но ему не пройти через площадь — / Юлий Цезарь там снимает кино»).

Науменко признавался, как и Еременко, в любви к Бродскому («мои заимствования — от Чака Берри до Бродского» [8]), при этом, в отличие от Еремы, свободно говорил по-английски. И в те годы, когда Еременко писал и слушал, допустим, свердловские «Урфин Джюс» или «Чайф», мало кто знал в СССР рок-баллады Боба Дилана и рок-тексты Лу Рида лучше, чем Майк. В то время пытливые рокеры оказались информационно насыщенной и литературно разнообразней, опередив поэтическую братию по части освоения восточного знания, пока западное было малодоступно.

подавляющее большинство поэтов относились к рокерам со скрытой завистью, учитывая бесчисленную, преданную рок-идолу армию фанатов. При этом — свысока, как к профанному маскульту, чему-то инородному по отношению к сакральной нетленке, которую литгении выдавали в те годы в андерграунде (а там гениями были все подряд), презируя официальную культуру. Однако в советском роке — как в английском и американском — были написаны очень ценные вещи.

Ведь советский рок — это не только массово популярные московская «Машина времени», уфимская «ДДТ» или «Nautilus Pompilius» из того же Свердловска. И Еременко, владея инсайдерским материалом, давал фору другим поэтам (напомню: в те годы актуальная европейская поэзия была фактически недоступна, а в восточную только начали «въезжать»). Поэты не читали свердловские рок-журналы «Ухо» и «Урлайт», они не эмпатизировали настроениям — в духе хемингуэевского одиночества —

при обмене глубокими, как в сутрах, строчками: «Она сказала: “Нет, никогда!”, / А я услышал: “Да, навсегда!”» (Майк Науменко) и «Он гречку выдавал за манку, / как будто манка — это рис!» (московская группа «ДК» Сергея Жарикова).

В отсутствие элементарного представления о рок-текстах поэты не замечали сходства между лирическим «...выходит девочка дебильная / по желтой насыпи гуляет» и элегическим «Я — серый воробей... Зато я умею летать...» Петра Мамонова в «Звуках Му». Вполне вероятно, это от рок-бита у Еремы — точный ритм пяти-стопных ямбов («Он голосует за сухой закон, / балдея на трибуне, как на троне. / Кто он? Издатель, критик, чемпион / зачатий пьяных в каждом регионе, / лауреат всех премий... вор в законе! / Он голосует за сухой закон») и естественная интонация с торжественным зачином рок-баллады в трехстопных анапестах («Кочегар Афанасий Тюленин, / что напутал ты в древнем санскрите? / Ты вчера получил просветленье, / а сегодня попал в вырезвитель»).

Московские поэты периферийными зрением и слухом рассеянно воспринимали рок-тексты, и когда на Большой Бронной весной 1985 года прошел первый московский рок-фестиваль, по типу ежегодных питерских на ул. Рубин-штейна, 13, я не встретил в зале ни одного литератора из более-менее известных в андеграунде и неофициальной культуре (а это не одно и то же). Кроме Парщикова, который пришел вместе со мной и провел там, не выходя из помещения, целый день.

Новейшая российская поэтическая ситуация определяется многополярно-стью, не только письменным и устным словом, но и более изощренно, нежели рок-культура. Это слэм, рэп как вид своеобразного тактовика и ритм-речитатива, разные формы «новой эстрадности», сонорная и голосовая поэзия, саунд, очередной всплеск интереса к зауми и пр. На этом фоне рок воспринимается давно сложившимся, возможно, завершенным мифом, потерявшим свою актуальность и растерявшим культурные потенции. Но когда рок был жив (и «я еще жив») и представлял собой ряд литературных, в частности, феноменов, русской поэзии конца 1970-х — начала 1980-х годов повезло найти в нем питательную для себя среду, дав року и взяв от него.

Одному из немногих, и он был из первых, кому удалось это сделать, стал Александр Еременко. Уже по его стопам пошли немало поэтов его же поколения, а для младших Ерема оказался на десятилетие-полтора точкой притяжения и схода сразу нескольких поэтических направлений.

...У меня за спиной шелестел нарисованный рай,
и по краю его, то трубя, то звеня за версту,
это ангел проплыл или новенький, чистый трамвай,
словно мальчик косой с металлической трубкой во рту.
И пустая рука повернет, как антенну, алтарь,
и внутри побредет сам с собой совместившийся сын,
заблудившийся в мокром и дряблом строенье осин,
как развернутый ветром бумажный хоккейный вратарь.
Кто сейчас расчленит этот сложный язык и простой,
этот сложенный вдвое и втрое, на винт теоремы
наматавшийся смысл. Всей длиной, шириной, высотой
этот встроенный в ум и устроенный ужас системы...

ПТИЦА СИМУРГ (КЕДРОВ)

В «Мантик-аль-Тайр» («Беседе птиц») суфийского мистика XII века Фарид-ад-Дина Аттара упоминается о царе всех птиц — Симурге. Хорхе Луис Борхес, мистик ничуть не меньший, чем Аттар, в своей «Книге вымышленных существ» пишет о том, что имя царя — Симург — означает «тридцать птиц». Содержание этой аллегии следующее: обитающий непонятно где Симург роняет великолепное перо в центре Китая, и птицы решают его отыскать. Птиц много, но не все готовы к дальнему путешествию. Кто-то отказывается еще до его начала, многие паломники дезертируют, другие погибают при перелете.

Стая преодолевает семь долин и морей. Название предпоследнего из них — «Головокружение», последнего — «Уничтожение». В конце этого иранского эпоса, состоящего, как сообщает Борхес, из четырех с половиной тысяч двестишестидесяти, тридцать птиц, достигших благодаря своим трудам очищения, опускаются на гору Симурга. И тут они понимают, что они-то и есть Симург, и что Симург — это каждая из них и все они вместе.

В середине 1980-х мы задумали со звездой московского фри-джаза, исполнителем и композитором Сергеем Летовым поставить по этому сюжету музыкально-риторический хоральный (хор состоял из тридцати певцов) перфоманс в одном из московских домов культуры. По отношению к столичной литературной ситуации 1980-х Еременко и стал той царь-птицей Симургом (королем поэтов), вобрав в себя поэтические актуальные направления и в своих текстах выведя каждое из них на мастерский уровень.

Александра Еременко причисляют к метаметафористам, по определению поэта и филолога Константина Кедрова (мне оно ближе, поскольку хронологически появилось первым, и от Кедрова я услышал это определение впервые); или к метареалистам, как обозначил их культуролог Михаил Эпштейн. Это ставшая исторической тройка: Еременко, Парщиков, Жданов. В аббревиатуре напрашивалось ЕПЖ — «если пудем живы» по аналогии с известным ЕБЖ; да и по примеру ЕПС, как себя в 1980-х именовали Ерофеев (Виктор), Пригов, Сорокин.

Метаметафористов объединяла не только сложность письма, что отмечал каждый из них по отдельности: как вспоминал Еременко, когда он познакомился с Алексеем Парщиковым и Иваном Ждановым, в то время никто так, как они, не писал. Но есть еще один фактор, связавший их в те годы — они приехали в разное время, с промежутками в несколько лет, в Москву из провинции. Это и сблизало, и давало определенные преимущества перед коренными москвичами, поскольку большое столичное пространство культуры они анализировали, привыкая к нему; изучали, вживаясь в него; и видели все равно со стороны и как бы на расстоянии.

Ничего в том нового, хотя роль д'Артаньяна, покоряющего Париж, не у многих получается: «Стихотворцев в Москву и Петербург шлет Сибирь, шлет Ташкент, даже Бухара и Хорезм. Всем этим людям кажется, что нельзя ехать в Москву с голыми руками, и они вооружаются, чем могут — стихами. Стихи везут вместо денег, вместо белья, вместо рекомендаций, как средство завязать сношения с людьми, как способ завоевать жизнь...» [9].

В начале (1979-го) было Слово (метаметафорическое). Ветхозаветный слог обязывает, хотя начало метаметафоризма принято

вести с ноября, с конца 1979 года, когда в Центральном доме работников искусств (ЦДРИ) Кедров на поэтическом вечере познакомил аудиторию с тремя неизвестными поэтами, с трудом представлявшими свои тексты в советских журналах.

Парщиков к тому времени учился в Литинституте, не закончив Киевскую сельскохозяйственную академию (пользуясь этим своим бэкграундом, при мне он неоднократно удивлял рафинированных московских письменников рассуждениями о прекрасных, чарующих видах коровы изнутри [10]). Жданов с шестнадцати лет работал слесарем и был на людях столь неразговорчив, что конкурировать в этом с ним могло разве что немое телевидение; а о Еременко вы знаете уже и так.

И на том вечере, и значительно позже, в журнале «Литературная учеба» (№ 1, 1984), где Кедров во вступительной статье-манифесте к поэме Парщикова «Новогодние строчки» ввел термин «метаметафора» в употребление, было заявлено о возникновении в русской литературе новой поэзии — и, соответственно, поэтов, которые репрезентируют вселенское единство обживаемой человечеством ноосферы, явлений земной природы и сил космоса. «Привыкайте к метаметафоре, — писал Кедров, — она безгранично расширит сферу вашего зрения. Метаметафора отличается от метафоры как метагалактика от галактики».

Идею поэтического космизма Кедров на бытовом уровне пояснял так: «В метаметафоре нет человека отдельно от вселенной». В своих воспоминаниях Кедров предлагает следующие примеры:

«В 1974 году студентка психологического факультета МГУ Ольга Свиблова пришла ко мне на лекцию по фольклору в Литературном институте: “Пожалуйста, прочтите стихи моего мужа Алексея Парщикова, он ваш студент-первокурсник!” Я с удивлением увидел в этих стихах элементы метаметафоры. Позднее Парщиков привел ко мне своего сокурсника Александра Еременко: “А впрочем, в чем был замысел Эйнштейна? / Он так же, как и я, перевернул стакан, / Не изменив конструкции кронштейна” (привожу по памяти). Еще ближе к метаметафоре оказался их друг Иван Жданов: “пчела внутри себя перелетела”».

В книге «Инсайдаут» (2001) Кедров дает шестнадцать определений метаметафоры, утверждая, что «вся вселенная охватывается изнутри человеком, становится его нутром и человек обретает равновселенский статус».

В отличие от толкований Кедрова, Эпштейн подходил к тому же поэтическому явлению с другого бока. В 1986 году он выступает с публичным докладом «Что такое метареализм?», который в дальнейшем приобретает в его книгах статус манифеста. Приводя и разбирая тексты, теперь уже метареалистов, Эпштейн приходит к выводу, что они обращаются не к метафоре, а к сверхметафоре (метаболе), которая направлена на «обнажение метафизической глубины». Метареалисты погружаются в зоны человеческого и нечеловеческого (метафизического, технологического) опыта, которые метафора уже не в силах «схватить».

«Метафора или сравнение — это вспышка, более или менее яркая, но неизбежно гаснущая, ибо привносится в реальность откуда-то извне, чтобы на миг осветить ее и запечатлеть. Новая поэзия ищет источник света в самом освещаемом предмете, раздвигая изнутри границы его реальности, раскрывая его одновременную и безусловную принадлежность разным мирам. Такой поэтический образ <...> мы, в отличие от метафоры, назовем метаболой (древнегреческое “перемещение”, “превращение”, “поворот”).

Сопоставим два образа, внешне сходных по предметной мотивации, но глубоко различных по структуре, — метафорический и метаболический. У Вознесенского — “Осень в Дилижане”: “Как золотят купола / в строительных легких лесах — / оранжевая гора / стоит в пустынных лесах.” <...> У Вознесенского четко заявлена точка отсчета, описываемый предмет — природа Дилижана, по отношению к которому привлекаемое подобие — купол церкви — призрачно и условно, как бы парит над действительностью, не проникая в ее состав... Осенняя листва похожа на золотой купол. Леса, восходящие на дилижан-

скую гору, похожи на строительные леса, воздвигаемые вокруг церкви... Но вот как та же предметная основа преобразована в стихах нового поэта — Александра Еременко: “В густых металлургических лесах, / где шел процесс создания хлорофилла, / сорвался лист. Уж осень наступила / в густых металлургических лесах...”

Перед нами образ-метабола: “леса” поворачиваются к нам то первозданной, то производственной своей стороной, причем в этом круговращении нет “опорной” реальности к “надстроечной” иллюзии, но есть сама действительность, чреватая превращениями. Метабола — <...> это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности». [11]

Много с тех пор утекло метафор и метабол, но как тогда, так и сегодня остается ощущение, что к апологетике, высказанной по отношению к метареализму и метаметафоризму, Еременко имеет отношение меньшее, чем Парщиков и Жданов. Возможно, дело здесь еще в нескольких слагаемых. И первое из них — парадоксальный юмор, сарказм, издевка с показным цинизмом, ернивание со скепсисом, характерные для народных частушек и речи юродивых. Последнее довольно подробно описано в моем эссе, посвященном ранним поэтическим опытам Эдуарда Лимонова, поэтому отошлю к нему, а здесь поставлю точку. [12]

Стихи Жданова — это всегда всерьез, в пластичном сюрреалистическом нарративе, который неизбежно отражает безысходность и трагизм бытия. В нем птица пребывает в контексте иных аллегорий: «Я поймал больную птицу, / но боюсь ее лечить. / Что-то к смерти в ней стремится, / что-то рвет живую нить». Если через тот же образ птицы (царь-птицы?) рассматривать характерную для метаметафористов полифонию природного и технического (в трактовке предшествующих поколений — гармонию), то у Жданова синкретизм выражен через метемпсихоз и потерю привычного топоса: «Когда умирает птица, / в ней плачет усталая пуля, / которая так хотела / всего лишь летать, как птица». Похоже, в стихах Жданова, написанных «после Освенцима», не шутят: неизбежный финал «человеческой комедии» в деталях пока не

ясен, но все комедианты давно переквалифицировались в трагики, а над сценой висит кумачовый плакат с печальной сентенцией о том, что не читка требуется с актера, а полная гибель всерьез.

В этом плане Парщиков интонационно разнообразней и, излишне не драматизируя, как механик подходит к рациональному в купе с иррациональным — изобретая некие конструкты, нередко — многомерные фантастические конструкции и тем самым пробуя объяснить/описать устройство как одного какого-нибудь сюжета или жизненного эпизода, так и всего Универсума. В поисках своего идиолекта Парщиков, скорее, меланхолик — в том понимании, которое дал меланхолии в XII веке один арабский врач: «Думать о вопросах, о которых лучше не думать, и прозревать вещи, которых вовсе не существует».

При этом Парщиков остроумно может бросить мимоходом: «Ну что ты свой трояк так долго муссолини?», порассуждать о выдуманной им «колошатке» — гигантском кролике с колесами вместо передних ног, обитающем в Австралии, и, заметив в «Новогодних строчках» походя «А что такое море? — это свалка велосипедных рулей» (как бы в пандан к цветаевскому восторженно-удивленному «океан — скопище брызг?!» из «Поэмы горы»), сесть на велик, который с одинаковой скоростью повезет хоть по Москве, хоть по полю Полтавской битвы, хоть по страницам романов Кастанеды.

Да, и птицы у Парщикова, превратившись с годами в дирижабли, осенью улетают, вероятно, на юг, что само по себе смешно. Во всем этом есть немало от детского озорства, даже наивности, и хипповой юности:

О сад моих друзей, где я торчу с трещоткой
И для отвода глаз свищу по сторонам!
Посеребрим кишки крутой крещенской водкой,
Да здравствует нутро, мерцающее нам!..

У Еременко же — хрипловатый смех бывалого, повидавшего в жизни немало. В отличие от внутренностей, которыми любитесь Парщиков, для Еременко «И переделкинские склоны / смешны, /

как внутренность часов», он помнит «...наизусть все 49 Станц, / чтобы не путать их с портвейном “777”», его юмор сразу рождается черным: «Сгоревшие в танках вдыхают цветы. / Владелец тарана глядит с этикеток. / По паркам культуры стада статуэток / куда-то бредут, раздвигая кусты».

А чтобы этот парадоксальный, фрагментарно впадающий в абсурд, как у Тэффи в «Сатириконе» герои «впадают в ничтожество», мир не казался таким ужасным и людоедским, полость инновативного письма Еременко забита цитатами. Знакомые крылатые выражения, лучшие поэтические строки, звучные сентенции, со школьной скамьи вызубренные фразы великих — можно запастись поп корном и опознавать. Появилась даже шутка по поводу реминисценций, которые в случае Еремы стали «ереми-нисценциями».

Центонность, параномазия и тавтологическая рифма — самые заметные поэтические технологии из еременковских инноваций, поскольку каждую он авторски перелицовывает и меняет. Чаще всего его герою это необходимо при наблюдении за двумя похожими, как близнецы-сестры, биосферой и техносферой. И вот здесь, с этими сиамскими близнецами, попавшими в пространство текста, все начинает играть по другим правилам. Прежде всего, на это реагирует чувство юмора, поскольку остальные чувства пребывают в состоянии обморока и прострации.

Известная, но деформированная цитата не выглядит ляпом, а пытается в условиях нового дискурса приспособиться, мимикрировать, а это значит — приобретает иные функции и смысл. Комбинирование известных, чаще, классических строк, Еременко из игры, так же, как и в концептуализме в меньшей степени Пригов и в большей — Кибиров и Сухотин, превратил в стратегию построения философских рассуждений. Создается впечатление, что логика такой идеологемы основана на случайном, вольном выборе произвольно пришедших автору в голову цитат: «Играет ветер, бьется ставень, / А мачта гнется и скрипит. / А по ночам гуляет Сталин. / Но вреден север для меня!».

Прошлое в центонном плане — бесконечно, (цен)тонны книг уже написаны и библиотека/архив для нас сегодня безгра-

нича, как Вселенная. В осеннем «саду расширяющихся тропок» (нет сомнения: по Второму закону термодинамики) цитаты, словно части, детали гигантской машины можно встраивать, не боясь биологической несовместимости, в ноосферу, расставлять среди частей речи с не меньшим успехом, чем к осенней ветке прикреплять артефакт в виде, скажем, филина: «Последний филин сломан и распилен / и, кнопкой канцелярскою пришпилен / к осенней ветке книзу головой, / висит и размышляет головой, / зачем в него с такой ужасной силой / вмонтирован бинокль полевой?»

И без того давящее впечатление от этого видеоклипа добивает тавтологическая рифма. «Головой — головой» — это тупик-конец-пути в квадрате, одиночество в кубе и свобода в изложении всего этого дзэн-коанского безрассудства в десятой степени. Тавтологическую рифму мы наблюдали и в приведенном выше примере — «в густых металлургических лесах». Она отлична от омофонной, совпадающей только по звучанию, рифмы у Вознесенского (строительные леса и осенние леса — созвучно, но не одно и то же).

Мне видится, что, пройдя через всю эту свалку («велосипедных рулей»), читатель непосвященный вздохнет в конце с облегчением, а читатель посвященный, поэтико-профетический — да очистится. Походите по ней сами, хотелось бы, с пользой для себя:

«И рация во сне, и греки в Фермопилах...» (парафраз мандельштамовского «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме»), «Нарушаются длинные связи между контуром и неудавшимся смыслом цветка» (от брюсовского: «Есть тонкие властительные связи / Меж контуром и запахом цветка»), «Отдам всю душу октябрю и маю и разломаю хижину мою» (есенинское: «Отдам всю душу октябрю и маю, / Но только лиры милой не отдам»), «Туда, где роща корабельная лежит и смотрит, как живая» (из блоковского: «Под насыпью, во рву некошеном, / Лежит и смотрит, как живая»), «Пью за любовь и полную разрядку! Еще за наваждение причин» (у Мандельштама: «В игольчатых чум-

ных бокалах / мы пьем наваждение причин»), «северный ветер играет в косматой ее бороде» (из некрасовского: «И яркое солнце играет в косматой его бороде»), «На подвижной лестнице Блаватской» (Мандельштам направляется однозначно: «На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень»), «На даче сырость и бардак, и сладкий запах керосина. Льет дождь... На даче спят два сына, допили водку и коньяк» (за керосином — к Мандельштаму: «Мы с тобой на кухне посидим. / Сладко пахнет белый керосин», остальное — в «Балладе» Пастернака: «Льет дождь... На даче спят два сына, / Как только в раннем детстве спят»), «На холмах Грузии лежит такая тьма...» (легко прочитываемое пушкинское: «На холмах Грузии лежит ночная мгла»)...

И так далее. С некоторым преувеличением, по аналогии с сочинениями на тему «“Евгений Онегин” — энциклопедия русской жизни», все это еременковское богатство можно определить как «энциклопедию русской поэзии» с начала XIX века, а то и ранее. О том же говорит и литературовед, культуролог Вячеслав Курицын, подробно исследовавший центонность поэтики Еременко: «Поэзия Александра Еременко — пример палимпсеста, развернутого комментария к двум столетиям русской поэзии». [13]

Для любого исследователя здесь есть чему удивиться — по известной формуле «чем дальше в лес, тем больше стресс». Во время написания этих заметок я с удивлением обнаружил, что в известнейших, часто цитируемых, ставших уже классическим примером творчества Еременко строках середины 1980-х: «...и на красной земле, если срезать поверхностный слой, / корабельные сосны привинчены снизу болтами / с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой» проступает начало бунинской поэмы «Листопад» (1900): «Березы желтою резьбой / Блестят в лазури голубой...», после чего характерный для средней полосы России смешанный лес сразу видишь, как единую, сверху донизу, червячную передачу.

Стилизация, имитация известной фразы — распространенный прием в постмодернизме и один из частотных у Еременко, который чаще многих (концептуалисты — особая статья [14]) прибегал к интертекстам. Прием этот, кроме всего прочего, эстрадный [15], и на выступлениях в 1980-х такие фрагменты вызывали бурю эмоций у аудитории. Понятно, что соединение затасканной цитаты (безликой, ставшей штампом) и современного звучания, свежего ее прочтения — сродни лицедейству и чаще всего не может остаться незамеченным.

Схема создания таких многоуровневых моделей существует. Чтобы было понятно, о чем идет речь, возьмем нервические строчки ААА (не путать с известным в США автодорожным сервисом триплл-эй): «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки». Не забывая о право-левой ориентации, настроение подавленности и растерянности можно перевести на качественно иной уровень — в духе Еремы я сочинил следующие строки, далеко не отходя от резьбы и болтов: «Гайку с правой нарезкой надела / Я на болт, что был с левой резьбой». Можете не сомневаться, в соответствующем «фабрично-заводском» опозитизированном контексте это будет принято на ура.

Подобные приемы, дерзкие столкновения смыслов-симулякров, игра с шаблонами и штампами в духе «московского романтического концептуализма» (по определению философа Бориса Гройса) вызывали массу подражаний и заимствований как в ближнем окружении, так и по всей стране, среди тех, кто читал распространяемые в то время под копирку (если помните, «Эрика» брала четыре копии) на тонких бумажных страничках машинописные стихотворные подборки Еременко. Так, пушкинское «Читатель ждет уж рифмы “розы”; / На, вот возьми ее скорей...», у Еременко, подвергаясь редукции, приобретает вид: «Читатель рифмы ждет — / Возьми ее, нахал!»

Эта интригующая игра сразу становится «токсичной», как сказали бы сегодня, «вирусной» — и находит применение у другого автора: «калмык забыл, что он калмык, / еврей забыл, что он еврей. / Читатель ждет уж рифмы “розы”. / Ну на, возьми ее скорей». С тем же успехом на строки: «На тебя посмотрят изумленно

/ Рамакришна, Кедров и Гагарин», — недолго пришлось ждать творчески обработанного ремикса: «Рамакришна, Галич и Коротич / Долго ждали этого момента». [16]

Как писал критик Денис Ларионов, «метареалисты углубили чертежный рисунок архитектора Вознесенского зрением инженера (Парщиков) и изобретателя (Еременко). В случае Александра Еременко также можно говорить о влиянии очень ценимого им Владимира Высоцкого, который в своих сатирических композициях соединял, казалось бы, несоединимые социальные “языки” <...>. Возможно, поэзию Александра Еременко сегодня вообще не понять без интерпретации огромного пласта советских цитат, которые превращаются в его текстах в коллективное бессознательное, отчуждаемое иронией». [17]

Видимо, речь идет о том, что французский философ Франсуа Лиотар определил как «парологию» — единение парадокса и аналогии. Образы и логические построения в этой интеллектуальной конструкции находятся «в непрестанном поиске новых представлений — не для того, чтобы насладиться ими, но для того, чтобы дать лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое».

По-моему, определяя поэтов такого класса, как Александр Еременко, Лиотар описывает паралогическую ситуацию в постмодерне, указывая на то, что современные «художник и писатель работают без каких бы то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что будет создано <...> Постмодерн следовало бы понимать как этот парадокс предшествующего будущего». И отсюда уже прямой вывод, вполне применимый к поэтам, о которых мы ведем здесь речь: им «надлежит не поставлять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено». [18]

Как писал критик Сергей Чупринин о метареализме в своей книге «Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям», «...это явление с самого начала действительно было заявлено как школа — с фиксированным перечнем участников, набором обязательных для каждого из них характеристик и четким распределением ролей: “Мы, — вспоминает Алексей Парщиков, — просто

писали, а критики ходили вокруг нас и классифицировали, как Дарвин или Линней каких-нибудь насекомых”. Моментом кристаллизации школы стал — еще до появления терминов — поэтический вечер в декабре 1979 года, собравший будущих метареалистов в Центральном доме работников искусств. Совместные публичные выступления продолжились, а после создания в 1987 году альтернативного литературного клуба “Поэзия” стали регулярными. За ними последовали первые публикации, а в печати заговорили о “сложной” поэзии (см. статью С. Чуприна “Что за сложностью?..”, открывшую дискуссию об этих поэтах на страницах “Литературной газеты”). И, оглядываясь назад, можно заметить, что визитной карточкой школы в самом деле явилась “сложность”, точнее, преднамеренная затемненность смысла, достигавшаяся заменой логики на ассоциативность и соединением в пределах одного стихотворения, а часто и одной строки демонстративно “далековатых понятий”»...

Между солнцем горячим и спичкой здесь нет разногласий.

Если путь до звезды, из которой ты только возник,
подчиняется просто количеству стертых балясин,
мы споткнулись уже, слава богу, на первой из них.

Я бы кальцием стал, ты бы магнием в веточке высох,
сократился на нет, по колени ушел в домино,
заострился в иголке, в золе, в концентрических осях,
я бы крысу убил, побледнел, я бы снялся в кино...

«Я В КОСМОСЕ НЕ БЫЛ НИ РАЗУ, / И ТО, ПОТОМУ ЧТО
КУРЮ...» (ГАГАРИН)

«Метафора, метаморфоза, миф, зрение. Наконец, образ автора: в нем, как в фокусе, сходятся все линии...» [19]. В имиджевой тройке «Рамакришна, Кедров и Гагарин» скрепляющая их связь с космическим очевидна, но «Гагарин» — еще и земная всенародная составляющая, с риторическим вопросом: «знаете, каким он парнем был?» — и с рефреном, проходившим с раннего детства сквозь жизнь советского человека: «Гагарин — простой

советский парень!» На мой вкус, апелляция в тексте к Гагарину — повод перейти здесь от поэта Еременко к Еременко-человеку (о пароходе речь шла выше). Если бы вот так же, тремя словами, меня попросили охарактеризовать Ерему, я бы без раздумий написал: «Свободный, свободный и еще раз свободный». Не «человек без комплексов», а именно «человек свободный» — *Noto liber*. Он свободен, талантлив и бесстрашен (бесшабашен?) в том, как он живет, и свободен в том, что он пишет. Эта цельность натуры поражала в годы брежневского застоя, ведь мало кто был способен тогда вести себя так, словно всей этой советской мерзости и идеологического маразма вокруг не существовало. Да, и в перестройку, которой ведь руководили советские люди, Еременко совершал поступки, выходящие для советских людей за пределы представимого. Он был одним из первых, кто выступил в «Юности» с криком души — с бескомпромиссной статьей, обличающей атмосферу безнравственности и nepотизма в журнальном деле и книгоиздании; систему, которая ломала молодых писателей, хотя в «молодых» ты мог ходить при существовавших порядках в СП СССР и до пятидесяти лет. Его поэтические тексты, в отличие от ждановских и парщиковских, были политизированы, они касались проблем, которые при Горбачеве еще только начали поднимать — и это КГБ явно не нравилось. До открытия московского клуба «Поэзия» (1986), ныне легендарного, я принимал участие в различных поэтических квартирниках и редких публичных выступлениях, но только на групповом вечере в ДК им. Зуева (1985), когда было заранее заявлено участие Еременко, в день выступления вечер готовы были запретить. [20]

Когда в редакции «Литературной газеты» проходили чтения метареалистов, которые вел Евтушенко, по-отечески журя «молодежь» и свысока, местами срываясь на начальственный и надменный тон, общаясь с поэтами, только у Еремы хватало духа остановать мэтра и напомнить ему о правилах приличия.

Он не выносит фальши, панибратства, высокомерия, условностей, обязывающих человека действовать не по своей воле. Я вспоминаю, как на каком-то литературном диспуте со сцены прозвучало ни к чему не обязывающее, но все же пренебрежи-

тельное по отношению к присутствующим: «Кому не нравится, может покинуть зал», — и Ерема тут же поднялся, демонстративно направляясь в одиночку к выходу.

В 1991 году Еременко вместе с несколькими московскими поэтами выступал в Нью-Йорке [21], и я, уже прожив в городе Большого Яблока к тому времени два года, вел вечер на правах гостеприимного хозяина. Народу собралось немало, и те, кто знал тексты Еремы, естественно, ожидали ударных его стихотворений. Он же прочитал размером с мини-поэму историю непростых отношений между Ельциным и Лигачевым, чем явно разочаровал аудиторию: в Нью-Йорке эта скандальная тема явно выходила за рамки публичного к ней интереса. Но поэту было важно, видимо, прочитать последнее из написанного, и он, прекрасно понимая, чего от него ждут, сделал свой свободный выбор и выступил, с чем хотел.

Соглашусь и с таким мнением о нем: «На самом деле Еременко — артист. Причем актерство его — в традиции комедий дель арте, но в режиме мультипликации: он непрерывно меняет маски, и с такой скоростью, что большинство из окружающих просто не успевает их разглядеть, а иногда даже и заметить. Все думают, что мультипликационная череда его масок — это его лицо». [22]

Остается добавить: спора нет, Еременко — артист, и в поэзии его, как я писал выше, немало лицедейства (вслед шекспировскому монологу: «Весь мир — театр. / В нем женщины, мужчины — все актеры...»), но за всем этим и над этим — свободная в своих проявлениях душа поэта, рожденного говорить свободно даже в самых стесненных, а порой и невыносимых для нормальной жизни условиях.

Я пил с Мандельштамом на Курской дуге.

Снаряды взрывались и мины.

Он кружку железную жал в кулаке

и плакал цветами Марины.

И к нам Пастернак, по окопу скользя,

сказал, подползая на брюхе:

«О, кто тебя, поле, усеял тебя

седыми майорами в брюках?»...

Примечания

1. «А я вам — про Ерему» / Сост. Валерий Лобанов. М.: Воймега, 2010.

2. «Кстати, актер Николай Еременко-старший доводится мне ни много ни мало двоюродным братом. Но это мы, сибирская моя родня, потом выяснили, сопоставив факты» (А. Еременко. О себе // Colta.ru. 14.11.2013.

3. Алла Марченко. Свет мой, зеркальце, скажи... // Дружба Народов. № 8. 2012.

4. «...Для меня здесь трагедии нет. Я не хочу полностью зависеть, так, как зависит, например, тот же Кушнер, даже не от своих привязанностей, а от своих способностей. Я не хочу всю жизнь быть поэтом, который пишет и печатается. У меня есть новые стихи. Не значит же это, что я их должен печатать сразу» (Александр Еременко: «У меня есть новые стихи...» Интервью Андрею Пермякову. // Дети Ра. № 12 (50). 2008.)

5. Из песни Бориса Гребенщикова («Радио Африка», 1983). Один из главных хитов рок-группы «Аквариум».

6. «...было три концерта «Зоопарка», обломившихся в последний момент, — в Моспроекте, на Фрунзенской и в Триюцке. Один раз концерт обломился, потому что умер Брежнев» (Алексей Рыбин. Право на рок. Илья Смирнов // <https://biography.wikireading.ru/149387>).

7. Для сравнения: «Это — твое восхождение, в котором возник / облик горы, превозмогшей себя навсегда» // Иван Жданов. Воздух и ветер: Сочинения и фотографии. М.: Русский Гулливер, 2006.

8. Еловая субмарина. Майк из группы «Зоопарк» (М. Науменко). Музыкальная телепередача в серии «Ностальгия», TVRip, 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=B274oP3-nqU>

9. Осип Мандельштам. Армия поэтов // Слово и культура. Разговор о Данте. Статьи, рецензии. М.: Советский писатель, 1987. С. 214.

10. К слову, Еременко видел буренку более приземленной: «Древесный вечер. Сумрак. Тишина. / Расшатанные длинные коровы. / Их звать никак. Их животы багровы, / и ихний кал лежит, как ордена».

11. Михаил Эпштейн. От метафоры к метаболе // Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, 2019. С. 175.

12. Геннадий Кацов. «Господи! отведи руки твои...» Эдуард Лимонов: поэтика и политика. Здесь же, в книге — эссе о Лимонове.

13. Вячеслав Курицын, Евгений Касимов. Комментарии к стихотворениям Александра Еременко. // Топос. Литературно-философский журнал. 27.07.2003.

14. «В случае с Еременко критика этих штампов была осмыслена как личное трагическое усилие, и в то же время в стихотворении давался остраненный, словно бы смешливо-удивленный взгляд автора на это усилие»... «в концептуализме <...> радикальное отчуждение от знака — первоначальный материал, подлежащий исследованию и проработке, а его болезненность не декларируется, а тоже исследуется»... «творчество Еременко, по многим чертам близкое не концептуализму, а общему полю полистилистики». Илья Кукулин. «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса. // Новое литературное обозрение. № 1. 2003.

15. «Еременко <...> в начале восьмидесятых открыл вообще золотоносную жилу, которая пользовалась бешеным успехом у публики. Он вдруг стал пародировать советские штампы...». Юрий Арабов. Метареализм. Краткий курс (1996) // URL <http://www.marpl.com/rus/metarealisty/arabov.html>

16. В обоих примерах — строки из стихотворений Владимира Друка.

17. Денис Ларионов. Сверхметафоры, инженерное зрение и первобытный хаос: краткое введение в литературу метареализма. // Нож. 24.07.2019. <https://knife.media/meta-meta/>

18. Жан-Франсуа Лиотар. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998.

19. Марина Кузичева. Мир, где нет исчезновения. (О поэтике «метареализма») // Новое литературное обозрение. № 5. 2013.

20. «Около трех часов вечер не разрешали начать «кураторы» и «цензоры» с Лубянки. Актовый зал ДК был закрыт, сотни человек столпились на улице, у входа. Ближе к девяти вечера, когда стало ясно, что толпа не разойдется, дали добро». (Геннадий Кацов. Архи-

вация современности: Алексей Парщиков. // Colta.ru. 07.04.2014.
<https://www.colta.ru/articles/literature/2800-arhivatsiya-sovremennosti-aleksey-parschikov>)

21. Геннадий Кацов. Московские поэты в Нью-Йорке // Новое Русское Слово. 16.05.1991. URL http://gkatsov.com/МКР_in_NY.htm

22. Марина Кулакова. «Сгорая, речь напоминает спирт...» // Сайт общества «Дом Януша Корчака в Иерусалиме». URL <http://www.jerusalem-korczak-home.com/bib/er/er.html#>

Парадоксальным образом, но, читая о Кузьмине (наряду с массой прочих суждений и тезисов) негативное мнение Дмитрия Быкова, который с трудом не сбивается на инвективную лексику; нелицеприятные комментарии Марины Кулаковой; глубокий интертекстуальный обзор Кирилла Корчагина либо критический манифест Марии Майофис о новом типе поэтического высказывания, касающегося политики, — приходишь к выводу, что современной русской литературе с Кузьминым повезло. И уже внимательно взглядевшись, осознаёшь масштаб, ценность и уникальность Дмитрия Кузьмина — поэта, переводчика, литературного критика, литературоведа, издателя, активного участника гей-движения, политического диссидента 2010-х годов, культуртрегера.

Нет, никогда и ничего я не хотел отменить,
а если вернуть, то лишь затем, чтобы прожить ещё раз,
Ctrl+Z, Ctrl+Y, раз уж вариант с Ctrl+S, по опыту Фауста, не проходит,
но одной жизни человеку безбожно мало,
как одной книги, той самой, которую надо взять на необитаемый остров,
но у меня большая библиотека, я её собирал, как мог,
даже в Ньюкасле (иногда приходится читать быстро),
но здесь так много школьников, они так прыгают, так сладко потеют,
так плотно спрессовываются, ближе к полуночи, в очереди к выходу,
оттесняемые охраной, дозирующей доступ в гардероб,
что я понимаю: скоро уже отплытие.

И мы возьмём друг друга с собой. [3]

С Кузьминым мы не знакомы, но из всех, с кем мне доводилось встречаться по жизни, ближе всего он, по моим ощущениям, к Аллену Гинзбергу, знаковому американскому поэту второй половины XX века, журналисту и просветителю, значимой фигуре в своём поколении. В огромной степени благодаря Гинзбергу, это поколение и сформировалось, и состоялось под флагом «битничества»; и все сто цветов позже расцвели в мегаполисах и в глупинке, а текстологически — в разных, сегодня и в самых консервативных изданиях.

Судьбоносную встречу Гинзберга с Берроузом и Керуаком можно считать не только отправным пунктом в контексте бит-поколения, но и в истории мировой литературы.

Публикация поэмы Гинзберга *Howl* (1954), местами кажущейся оммажами к текстам У. К. Уильямса, У. Уитмена, У. Блейка, Д. Керуака, стала днём рождения новой американской поэзии — со свободной экспрессией, сексуальным либерализмом и прочими ценностями. Почти десятилетие спустя всё это краеугольным камнем войдёт в политический, гендерный, семиотический дискурс контркультуры США.

Гинзберг проявлял невероятную политическую активность, отстаивал свою гражданскую позицию, выступал за свободу слова, права гомосексуалов и декриминализацию марихуаны. Он принимал участие в ненасильственных политических протестах — начиная с вьетнамской войны и заканчивая цензурой, полицейским произволом и кампанией по борьбе с наркотиками, за что неоднократно бывал арестован. Собственно, как поэт, политический активист и борец за сексуальную свободу он и вошел в актуальную историю литературы и либерализма.

Как говорил, составив почти похожую триаду, главный герой популярного в наши дни британского сериала *Peaky Blinders*: «Главное в жизни? Sex, freedom and whisky sour».

Когда в 1990-м я побывал в гостях у Аллена Гинзберга и его супруга Питера Орловски в их небольшой квартире в манхэттенском Alphabet City, Гинзберг за обеденным столом поинтересовался, насколько политизирована нынешняя русская поэзия; насколько свободна, раскована современная русская словесность и, естественно, как относятся в России к гей-поэзии?

О современной русской гей-поэзии я тогда ничего, практически, не знал, отталкиваясь в своем мнении от ряда тамиздатовских журналов, вроде альманаха «Мулета» Толстого (Владимир Котляров) да литературного «А-Я» (тексты Евгения Харитонов), и некоторых тематических публикаций в самиздате — «Митином журнале» и «Часах». А что касается политизации и раскованности, то принимая в те годы активное участие в деятельности московского Клуба «Поэзия», я тут же выстроил нехитрый ряд из нескольких

имен близко знакомых мне поэтов: Дмитрия Александровича Пригова, Генриха Сапгира, Николая Байтова, Аркадия Драгомощенко, Алексея Парщикова, Юрия Арабова, Ивана Жданова, Александра Ерёменко, Нины Искренко, Андрея Туркина и Юлия Гуголева...

Мама
ушла на пенсию
из ФСБ
вспомнила
про 20-летнего сына
давай, говорит, погуляем
соскучилась
давно не было времени
пошли по морозцу
куда-то зашли
давай, говорит, возьмём
кровь на анализ
проверим тебя на наркотики...

Сегодня вполне достаточно было бы назвать имя Дмитрия Кузьмина, чтобы ответить на заданные мне почти 30 лет назад вопросы «главного битника» Америки. В середине 1980-х я присутствовал в московском ЦДЛ на одном из заседаний «Дневника критика», которое привычно вел Станислав Лесневский. Подняли тему: «Сколько нужно бы поэтов, чтобы возникло поэтическое поколение?» Недолго искали ответ, почти сразу определившись: один. Одной яркой личности и соответствующего диапазона поэта для того, чтобы возникло поэтическое поколение, достаточно.

Кузьмин привёл в поэзию целое поколение поэтов, родившихся в 1970–80-х. Вернее, благодаря Кузьмину это поколение явило себя в текстах, публикациях, манифестах, выступлениях. Это как в популярном в гуманитарной науке иконическом повороте (1970-е), когда те или иные образы входят в мир через нас; либо в лингвистическом повороте (1960-е), когда было заявлено, что не мы говорим, а речь говорит нами, то есть мы и являемся, как метафизически/метафорически отметил в 1980-х Бродский,

«частью речи». Не будь Кузьмина, поэтическая речь целого поколения могла бы столь ясно и полноценно не прозвучать и не достичь читателя, не вписалась бы в реальность; и не будь Кузьмина, многие имена известных сегодня поэтов не были бы, вероятно, представлены единым трендом в русской литературе. Так в его судьбе получилось — не случайно и не ситуативно-отстранённо: эту ситуацию он прагматически предвидел, персонально годами её создавал и парадигму её скрупулезно выстраивал.

Поэтика Кузьмина политизирована. Его политическая платформа после 2014 года по отношению к российской власти чётко обозначена. Он является активистом гей-движения и одним из самых известных представителей гей-литературы.

В 2012 году престижная премия Андрея Белого была вручена Кузьмину в номинации «За особые заслуги перед русской литературой», с формулировкой: «... за подвижничество в деле построения литературного Вавилона и творческое приумножение традиций неофициальной словесности».

* * *

Я научил тебя, что не бывает
измены, человек широк,
и в сердце для двоих или троих хватает места.
Измены нет, но разве это значит,
что нет и верности?
Он говорит тебе, что ты — его.
Я не могу сказать тебе: ты мой,
я слишком дорого ценю твою свободу.
Своим же собственным ты быть не научился.
Немного мелких звезд
на голых ветках, проволочный космос,
и недостроенный квартал в ночное время суток
не отличить от полуразрушенного

Хорошо известно влияние на Гинзберга «объективиста» Уильяма Карлоса Уильямса; что же касается Кузьмина, то он «в русской поэзии отвечает за “объективистскую” линию, которая

в полной мере в отечественной словесности так и не сложилась. Она смогла “переработать” битников, языковую школу, но требующий принципиального аскетизма объективизм всегда существовал на периферии внимания. Кажется, так будет продолжаться и далее — даже несмотря на то, что в американском контексте он уже часть массовой культуры (вспомним “Патерсона” Джармуша, где создававшийся Уильямом Карлосом Уильямсом “американский идиом” становится предметом иронического пастиша)». [4]

Жаль, что моя встреча с Питером и Алленом не случилась на несколько лет позже. К середине 1990-х в Нью-Йорк приехал на ПМЖ поэт и журналист Ярослав Могутин. Мы периодически общались: Слава писал на разные темы controверсные статьи для нью-йоркского еженедельника «Печатный Орган» (я был в нём издателем, главредом и журналистом одновременно); выступал со стихами, вошедшими в 1997 году в могутинский сборник «Упражнения для языка», в манхэттенском кафе Апууау, где я был одним из двух совладельцев — и познакомил меня с квир-поэзией. Будучи абсолютным гетеросексуалом, я мало что о ней знал. Ориентация моя с тех пор не изменилась, но в теме гей-литературы я стал разбираться лучше, так что Гинзберг и Орловски моим нынешним ответам, не сомневаюсь, искренне бы порадовались.

Дмитрий Кузьмин родился в 1968-м. Для некоторых моих знакомых, появившихся на свет в том же году, характерны обострённое чувство справедливости, гражданской ответственности и повышенная реакция на любое ограничение прав и свободы. Хотелось бы высказать недоказуемую мысль о том, что как зачатые во время проходившего в Москве в 1957 году VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов «дети фестиваля» рождались с тёмным цветом кожи, так и рождённые в год подавления советскими танками «Пражской весны», обладают некоей спецификой — иммунитетом против диктатуры, подавления личности и нередуцируемой власти империи. Безусловно, никаких оснований для обобщений у меня нет, статистика на этот счёт, понятно, не ведётся, так что спорное предположение об уникальности рождённых в СССР в 1968 году оставим на уровне гипотезы.

как много зла
нас с тобой
обошло стороной
тебе не пришлось
проводить меня в гетто
прятать в подвале
мы не успели
родиться тогда
народный суд
нас не успел
отправить на место
возле парашаи...

Для Дмитрия Кузьмина точкой (кипения), если угодно, гражданского неповиновения/возмущения стал 2014 год — аннексия Российской Федерацией украинского Крыма. Еще до марта 2014-го, в декабре 2013 года Кузьмин становится инициатором коллективного обращения писателей России в поддержку Евромайдана, и категорически выступает против вмешательства РФ в украинские политические процессы. В дальнейшем он продолжает резко критиковать российский политикум и эмигрирует из России в Латвию в знак протеста и непринятия внешнего, и ожидаемо — внутреннего, курса страны, в которой родился и вырос. Также, он выступает с негативной оценкой руководства Русской православной церкви.

Одно из интервью, посвящённое политической, в частности, позиции Кузьмина, озаглавлено столь говоряще, что его текст можно бы и не читать: «Я выбрал эмиграцию, чтобы не видеть в каждом встречном того, кто готов позвонить в гестапо». В наэлектризованной атмосфере антиукраинской пропаганды в стране, и нетерпимости во всех социальных слоях, включая и уровень российского обывателя, по отношению к тем, кто не согласен с кремлевской идеологией КРЫМНАШ, Кузьмин пересёк границу с Евросоюзом, по-видимому, без какого бы то ни было сожаления. Как тут не вспомнить строки из Михаила Кузьмина: «О, быть покинутым — такое счастье! / Быть нелюбимым — вот горчайший рок».

Я прожил в России всю жизнь, 45 лет, за вычетом полугода преподавательской работы в США, и никогда не думал об эмиграции. <...> Современная российская власть — образцовый пример отрицательного отбора: она соединила в себе все худшее, что было в безыдейной бюрократической диктатуре позднего СССР и в рейдерском диком капитализме 90-х. Сделана ставка на пробуждение в народе самых отвратительных инстинктов: ненависти к Другому, будь то геи с лесбиянками или американцы с украинцами <...> Но удивительно не это, а то, насколько охотно народ обморачивается: от 80 до 90 процентов поддержки властей по любому вопросу. И тут я понимаю, что я готов жить в стране, руководство которой мне ненавистно, но не готов — в стране, где девять граждан из десяти это руководство поддерживают. Лично я никак не пострадал от режима, а эмиграция для меня — напряжение всех сил, угроза большинству профессиональных проектов, мучительное расставание с несколькими очень близкими людьми. Но я провел последние несколько месяцев в России, ежедневно вспоминая сцену из «Семнадцати мгновений весны», где вполне милые тетки-акушерки, осознав, что роженица с немецким именем кричала на славянском языке, говорят друг другу: ну что, вы позвоните в гестапо или мне позвонить? Общество с девяностопроцентной поддержкой начальства работает именно так — и я выбрал эмиграцию, чтобы не видеть в каждом встречном того, кто готов позвонить в гестапо. <...> Мое дело — собирать и пропагандировать другой «русский мир», не имеющий ничего общего с «русским миром» кремлевской выпечки, замешанном на лжи и насилии, КГБшном православии и ржавых танках. И Прибалтика для этого — не худшее место. [5]

У всякой империи — свой Вьетнам, Крым, Порт-Артур, Вандея либо Ватерлоо. В известном смысле, то направление, которое держит с 2014 года Кузьмин по отношению к РФ, как её фронтёр и последовательный критик, укладывается в традицию, ведущую начало с середины XIX века, с деятельности Александра Герцена,

эмигрировавшего в Англию. Тем более, что обоими был выбран сходный инструментарий из сферы печатного дела: основанные А. Герценом и Н. Огаревым «Полярная звезда» и «Колокол», а в случае Д. Кузьмина — не подцензурное, переведённое за границу в Латвию издательство «АРГО-РИСК», успешно функционировавшее с 1993 года; литпортал «Воздух» (с 2006 года); давно предусмотрительно перенесённый в сеть, созданный в 1992 году Кузьминым Союз молодых литераторов «Вавилон».

Родина
к одним посылает туристов
с секретной отравой,
других снимает
с летящего над ней самолёта,
и, пока она занята
большими делами,
звенит последний звонок,
выпускники становятся в круг,
руки кладут друг другу на плечи
и поют, качаясь:

Когда тебя не слышат,
Для чего кричать?..

Мандельштам о России времён Чаадаева писал: «В младенческой стране, стране полуживой материи и полумёртвого духа...» («Пётр Чаадаев»). К нынешним российским материи и духу у Кузьмина отношение однозначное, его неприязнь к политике Кремля и неприятие того, как с готовностью подстраиваются под неё 90% россиян, высказано по-воински отважно и по-военному прямо. Похоже, в этом Кузьмин непоколебим, неустанен и готов идти до конца.

В английском языке есть выражение, которому в русском не сразу найду аналог: He, who despises his own life, has power over yours. В случае с Кузьминым я бы трактовал в переводе на русский, как «тот, кто одержим, сильнее тебя». Примерно, о том же

говорится и в Кодексе Бусидо (путь японского воина): «Подлинный самурай не думает о победе и поражении. Он без оглядки бросается навстречу неизбежному».

Неизбежным было и столкновение Дмитрия Кузьмина с витринным целомудрием российского общества и полученной в наследство от СССР «пуританской», ханжеской постсоветской культурой. К хрестоматийному высказыванию Андрея Синявского: «С Советской властью у меня разногласия эстетические», — Кузьмин мог бы добавить, без сомнения: и этические, и онтологические, и логические, и гносеологические с аксиологическими... По всей философской шкале, поскольку традиционный российский домострой наперёд знает, что хорошо и плохо, и всегда найдет способы на своих ценностях настоять.

Только сейчас прочитал фейсбучный пост доцента НИУ ВШЭ Михаила Половца о том, насколько в рутинёрской среде невозможно пребывание живого языка:

Меня вот какой вопрос занимает: как бы отреагировало наше воспаленное общество, если бы в школьную программу попало произведение, в котором есть слово, простите, «жопа»?

Тут ответ понятен: произведение убрать, в крайнем случае — слово заблюрить.

А вот если это слово в произведении отчётливо звучит, но вроде бы не написано?

Поясняю: кажется, еще Алексеем Крученых было подмечено, что строчки из программной поэмы Блока «Двенадцать»: «Утёк, подлец! Ужо, постой, / Расправлюсь завтра я с тобой!?» — звучат совершенно недвусмысленно: «У, жопа, стой...» <...> поэт, похоже, не видел других способов передать ту «музыку революции», ту «языковую стихию народной речи», которые в дни революции выплеснулись на улицы столицы: он эту музыку слышал — и передал её как есть.

Но что делать учителю? <...> послать лесом бдительных граждан с их обостренной чувствительностью к «не тому» русскому языку?»

Здесь разговор о вполне невинном слове. А что говорить об обценной лексике? Да, что там! О взглядах на жизнь и нетрадиционных отношениях между полами, которые никак не укладываются в общепринятый моральный топос, поскольку российское общество настолько лицемерно, что ощущает себя единой и неделимой социальной группой, и никак иначе. В таких условиях воспринимается в штыки уже само по себе существование LGBTQ+, подчеркивающее «разнообразие сексуальности и гендерной идентичности на основе культуры и использующееся для обозначения гомосексуальных, бисексуальных и трансгендерных людей».

Сегодня в США трудно представить, что в России всё еще ломают копья и бьют горшки по этому поводу. В любом, практически, американском сериале и фильмах последних лет вы найдёте нетрадиционные пары во всём их многообразии, а семья из папы-мамы одного пола и, к примеру, дочь, одетая как сын (и наоборот) — общее место. В этом плане, леволиберальная цензура трудится без отдыха («есть у революции начало, нет у революции конца!»), и ближайшее будущее покажет, можно ли говорить о банальном пропагандистском переборе? Однако время, когда ориентация, отличающаяся от гетеросексуальной, имела негативную оценку/окраску, прошло — поэтому создаётся впечатление, что в РФ время остановилось, раз LGBTQ+ своё гражданское, социальное равенство всё ещё необходимо доказывать.

Самое интересное, что мы сегодня продолжаем вести разговор в этой традиционной парадигме меньшинства, защиты его прав, того, что если человек другой, то это не значит, что он плохой и «дурной». Это всё правда, и правда то, что ксенофобия — это инструмент бездарной и бессилой власти для того, чтобы народ разделить или легче им управлять. Но фокус-то в другом! Фокус в том, что мы — в данном случае весь мир — переживаем смену культурной парадигмы, смену системы представлений. И в новой системе представлений уже нет никакого меньшинства, которое называется «геи», «гомосексуалы» и так далее, а есть просто люди, и индивидуальная сексуальность каждого че-

ловека абсолютно неповторима, уникальна, может комбинировать и варьировать свои черты в весьма широком диапазоне. И это то, что мы сегодня наблюдаем в большей степени в западных странах, которые просто раньше успели. <...> ... мир явлений континуален, он не делится вот так жестко на черное и белое, на гомосексуальность и гетеросексуальность. И очень скоро такое деление просто уйдет в прошлое, как страшный сон. [6]

Другое дело, что в США сегодня поставлен ребром вопрос: какова для американского социума и его основ окончательная цена этой свободы? Благими намерениями вымощена дорога в ад, как известно, и гендер-активисты на местах так рьяно проводят в жизнь партийную повестку, что миллионам американцев становится не по себе. Невольно возникает ощущение, что США нынче являют собой пример того, до каких крайностей может прийти идеология, основные устремления которой (хотя это качественные характеристики любой идеологии) — подавлять несогласных с ней и как можно шире распространяться, всё и вся под себя подминая.

Приведу один пример, при том, что в консервативных, да и либеральных СМИ подобных историй сейчас хватает. Московский поэт Владимир Эфроимсон, уже несколько десятилетий проживающий на Восточном побережье США, написал на днях у себя в фейсбуке:

Разговаривал со своим старинным другом. И он рассказал, что его внучке в пятом классе в школе дали книжку для внеклассного чтения. В книжке на ста с лишним страницах рассказывается про девочку и мальчика. Девочка мечтает стать мальчиком, а мальчик девочкой. По этому поводу у них очень сильные переживания, большие психологические проблемы, опять переживания, и в конце книжки в результате всех этих переживаний мальчик себя оскопляет, отрезает себе ту часть тела, которая мешает ему быть девочкой. Вы поняли? Это внеклассное чтение для пя-

тиклассников, детей одиннадцати лет! А когда родители по этому поводу стали возмущаться, им сказали: «А что вы возникаете? Это предлагается читать не вам, а вашим детям. Давайте, у них спросим». И спросили: «Дети, поднимите руку, кто хочет прочитать книжку, которую ваши родители хотят запретить вам читать». Ну и понятно, как проголосовали дети. Только четверо (в том числе и внучка моего друга) заявили, что такую книжку они читать не хотят. На что им было сказано: «У нас демократия, и если большинство решило, то вам тоже придётся прочитать. И написать об этой книжке эссе». Причем школа считается очень хорошей, одной из лучших в тех краях».

Я мог бы от себя добавить несколько схожих историй, поскольку мои дети окончили американскую школу в последние годы президентства Барака Обамы и их учителям было чем нас, родителей, в плане гендерного образования поразить и шокировать.

В «Истоках тоталитаризма» Ханна Арендт отмечает, что тоталитарная идеология нередко выступает под видом пророчества. Как откровение последней истины. Сам факт несогласия с ней оказывается достаточным основанием, чтобы признать утверждение ошибочным, а его автора — врагом.

Точь-в-точь это происходит в наши дни в Америке (добавлю к нашей теме одиозные Cancel Culture и Critical Race Theory, которую с переменным успехом также активно пытаются продвинуть в школьные программы для младших классов), по известной сентенции Григория Померанца: «Дьявол начинается с пены на губах ангела, вступившего в бой за святое правое дело. Всё превращается в прах — и люди, и системы. Но вечен дух ненависти в борьбе за правое дело».

Когда речь в этих заметках заходит о гендерных проблемах или политической платформе, то главный ракурс — пребывание этих денотатов в литературе. По большей части, Кузьмин пишет верлибром, хотя может сорваться и в силлаботонику. Не могу сказать, насколько часто, но в его фб-профайле недавно был размещен, в ответ на стихотворение, к нему с вызовом и по-хамски

обращённое, конвенционально написанный, хлёсткий текст: «Скажи-ка, дядя, если видишь сам, / Что там взметнулось гордо к небесам, / Буквально всей Расее солнце застыло? / Взглянул окрест наш дядя — ох, еблысь! / Содомская там башня рвётся ввысь, / От ней у русской музы все несчастья...»

В конце — объяснение автора: «Это не стихотворение в собственном смысле слова, а ответ на помещённое в предыдущем посте».

Традиционный объективизм, за продолжение которого в русской словесности, по мнению К. Корчагина, «отвечает» Кузьмин, заключается в том, чтобы относиться к стихотворению как к объекту — без какой бы то ни было рефлексии, с минимальным использованием тропов и способностью поэта ясно смотреть на окружающий, да и на внутренний мир. Рациональное, вдумчивое письмо, в котором эмоции высказаны, скорее, средствами монтажа, нежели метафорами, междометиями, свойственными романтизму лирическими описаниями или символистскими аллегориями.

В прямом смысле, по жанру здесь больше вербатима (правдивости, диалогичности, репортажности), чем художественности/изобразительности.

Это не означает, что если таким «стихотворением бросить в окно, то стекло» не разобьётся, как определял поэтическое Даниил Хармс. В то же время, способность поэта-объективиста сдержанно смотреть на мир, близка к определению «истинной поэзии», которое в 1930 году дал основатель «парижской ноты» Георгий Адамович в своей итоговой книге «Комментарии»: «Какие должны быть стихи? Чтобы, как аэроплан, тянулись, тянулись по земле и вдруг взлетали... если и не высоко, то со всей тяжестью груза. Чтобы всё было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а всё вместе слегка двоялось. Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти, чтобы “ах!”, чтобы “зачем ты меня оставил?”, и вообще, чтобы человек как будто пил горький, чёрный, ледяной напиток, “последний ключ”, от которого он уже не оторвётся. Грусть мира поручена стихам».

Завершу проводить аналогии, поскольку можно выстроить длинный ряд: так, поэт и философ Виталий Лехциер ведёт поэтику Кузьмина от Владислава Ходасевича, а американский филолог Стефани Сандлер видит близость его текстов с Ольгой Седаковой. При этом отмечу, что разговор об объективистском чувстве формы у Эзры Паунда, У. Карлоса Уильямса, Луи Зукофски, Чарльза Резникоффа, об их сосредоточенности на повседневной лексике, чёткости гражданского высказывания (не теряющего, при том, эстетической значимости), их интересе к политике, проблемах социума и экономики, можно продолжить цитатами из текстов Д. Кузьмина.

Конечно, с известной долей условности и со ссылкой на российскую специфику, нынешнюю проблематику и современный интонационный строй. Речь не о заимствованиях, а о схожем мироощущении и в чём-то родственном мировоззрении.

ЛИНОР

Хороший мальчик каждое утро поливает все цветы, встаёт на стул, чтобы достать до горшков на верхней полке, встаёт в носках, тапочки оставляет на полу под стулом. Плохой мальчик каждое утро надевает свежую футболку, а вчерашняя остаётся где-нибудь на полу, под кроватью. Хороший мальчик перед тем, как уйти на работу, проверяет, что кончилось из еды, а после работы покупает в магазине именно это. Плохой мальчик раз в неделю по обещанию приносит каких-нибудь особенных творожных сырков, а потом долго роется в холодильнике, изучая надписи на продуктах и презрительно отодвигая всё, чему вышел срок годности. Хороший мальчик ходит с тобой туда, куда тебе хочется, постепенно учится этим интересоваться. Плохой мальчик хихикает: вот ведь, говорит, на что ты тратишь время жизни. Хороший мальчик вечером, когда ты сидишь за компом, пристраивается на полу у ног и кладет голову на бедро. Плохой мальчик, стоит тебе сесть за статью, возникает в дверях и требует, чтобы его пустили посмотреть, не пришла ли ему новая почта. Хороший мальчик, когда ты склонился над ним ночью, выдыхает: какой ты красивый! Плохой мальчик в разгар эротических игр прихватывает тебя за отросший на боках жирок: а это что

такое? Хороший мальчик однажды вечером залезает к тебе на колени и говорит: знаешь, я очень люблю тебя, но... Плохой мальчик ходит весь вечер осунувшийся, варит впервые в жизни тошнотворный суп из рыбы с цветной капустой, а ночью прижимается всем телом и плачет навзрыд вместо тебя.

Понятно, что на одном объективизме не стоит заикливаться: мало ли с кем и с чем могут быть внутренняя связь и переключки, учитывая уже упомянутых Корчагиным битников, и поэтов калифорнийской авангардной L.A.N.G.U.A.G.E school. И неупомянутых нескольких десятков поэтов и прозаиков, которых переводит Кузьмин, пишущих по-английски, по-немецки, по-французски, по-португальски, по-испански, по-польски, по-украински, по-белорусски.

Кузьмин-переводчик — особая, слишком пространная тема, чтобы как-то более-менее детально осветить её в этих заметках. В переводческом деле он является достойным продолжателем дела семейного — внук Норы Галь, переводчицы с английского и французского, прославившейся переводами «Маленького принца» Сент-Экзюпери, «Постороннего» Камю, «Убить пересмешника» Харпер Ли.

Судя по публикациям в фейсбуке, Кузьмин переводит едва ли не каждый день, чего не скажешь о стихах, тем более, о статьях — последнее объяснимо, что называется, по техническим причинам: «Вообще бюджет времени — это только часть айсберга: ведь вот переводов у меня с годами становится не меньше, а больше. Просто, когда так много работаешь с чужими текстами, когда отчетливо видишь, насколько самых разных замечательных произведений много, — добавить что-то новое от себя хочется только в том случае, если без этого совсем уж никак не обойтись. Вот со статьями да, сложно: я их пишу не особенно быстро, основная работа на это время встает...» [7]

Переводы отличные, с максимальным приближением к оригиналу. В своей видеолекции [8] об американской поэзии, Кузьмин рассказывает о том, что Корней Чуковский, переводя Уитмена в советское время, написал текст с немалым расхождением по отно-

шению к английскому первоисточнику — по причине тщательно скрываемой от советского читателя гомосексуальной ориентации американского классика. Перевод того же верлибра Уитмена Кузьминым максимально приближён к оригиналу и выполнен мастерски. Здесь могу сказать: «Снимаю шляпу!» — переводы Кузьмина, по сути, это гигантская работа по открытию литературных имён для русского читателя, поэтических континентов и стран: от классиков мировой литературы до не признанных в мировой табели о рангах либо признанных поэтов, включая и нобелевских лауреатов:

14.

Задание было влюбиться.

Автор — женщина.

Её «я» пришлось называть душой.

Местом действия было тело.

Звёзды изображали всё остальное: разум, мечты и т. д.

Возлюбленный был отождествлён

с собой: нарциссическая проекция.

Разум был побочным сюжетом. Он и дальше трепал языком.

Время переживалось

не столько как нарратив, сколько как ритуал.

Что повторялось, то обретало вес.

Некоторые концовки были трагичны и потому приемлемы.

Всё остальное никуда не годилось.

Луиза Глик, Три стихотворения из книги «Аверн»

(в переводах Дм. Кузьмина)

Как пишет Вячеслав Курицын на уже упомянутом выше ресурсе: «Кузьмин отстаивает, прежде всего, интересы писателей, родившихся после 1970 года, а также утверждает, что сегодня русская поэзия сильнее, чем при Пушкине и Есенине». По сути, это сродни названию известного хита Чака Бэрри Roll Over

Beethoven, что гораздо раньше похоже прозвучало в манифесте русских футуристов — «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. классиков с парохода современности».

На самом деле, на портале Кузьмина «Воздух» представлены поэты самых разных эстетик и поколений, а в его издательстве «АРГО-РИСК» выходят сборники отнюдь не только «родившихся после 1970 года» писателей (Генрих Сапгир, Виктор Кривулин, Дмитрий Пригов, Нина Искренко, Михаил Айзенберг, Алексей Цветков, Бахыт Кенжеев...)

Да, и в созданных Кузьминым интернет-справочнике «Новая литературная карта России» и в галерее «Лица русской литературы», можно увидеть немало знакомых имён тех, кто родившимся в 1970-х годятся в старшие братья/сёстры, а в то и в матери/отцы.

Как это принято в популярных американских опросниках, если представить, что прилетели инопланетяне, то какую книгу вы бы им предложили, чтоб они получили представление о земной культуре? По части единственной книги я бы название дать затруднился, но зайти речь о ресурсах, то нескольких перечисленных выше для представления о современной русской литературе и её Доме культуры было бы вполне достаточно.

Как уже было сказано ранее, русской литературе с Дмитрием Кузьминым повезло.

И, безусловно, инопланетянам.

...в чумной год
нас издыхающих
не сожгли вместе с домом
обезумевшие соседи
инквизиция
опричнина
сабли монахов
кресты римлян
все это нас миновало
я выхожу
в полночь к песочнице
на дежурство

никого нет

Примечания

1. Инфо-ресурс «Новости от Марата Гельмана».

URL: <http://old.guelman.ru/slava/writers/kuzmin.htm>

2. Наталья Черных. Дмитрий Кузьмин, как явление природы. Изво «Русский Гулливер». URL: <http://gulliverus.ru/chernih-6.html>

3. Здесь и далее, стихотворения и отрывки из стихотворений Д.Кузьмина, цитируемые из разных источников.

4. К. Корчагин. «Стихотворения, которые невозможно читать в России» Дмитрия Кузьмина. Ж-л «Дискурс». URL: <https://discours.io/articles/culture/stihotvoreniya-kotorye-nevozmozhno-chitat-v-rossii-dmitriya-kuzmina>

5. Кузьмин Д. Я выбрал эмиграцию, чтобы не видеть в каждом встречном того, кто готов позвонить в гестапо. Плуг. 22.12.2014. URL: <https://plug.ee/2014/12/dmitriy-kuzmin-ya-vyibral-emigratsiyu-chtobyi-ne-videt-v-kazhdom-vstrechnom-togo-kto-gotov-pozvonit-v-gestapo/>

6. Автор и ведущая Татьяна Ткачук. Мода на гомосексуализм в России. Радио «Свобода». 28.01.2005. URL: <https://archive.svoboda.org/programs/pf/2005/pf.012805.asp>

7. Владимир Коркунов. «Зумеры, конечно, уже пишут стихи». Дмитрий Кузьмин: большое интервью. Colta.ru, 22 июня 2020 года. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/24745-dmitriy-kuzmin-bolshoe-intervyu>

8. Современная американская поэзия. Лекция Дмитрия Кузьмина. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LjuxmbfdJCK>

16. О МАГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ КАРТОЧНОЙ СИСТЕМЫ

В юбилейном году Льва Рубинштейна

«... я не являюсь писателем «тематическим», я не тот писатель, который пишет о том, что он видит и слышит, я совсем о другом».

Глеб Морев, Интервью со Львом Рубинштейном [1]

«Рубинштейн не занимался изобразительным искусством, но его тексты всегда были на границе перформанса, литературы и объекта».

Геннадий Кацов, Интервью с Дмитрием Приговым [2]

Я не являюсь сторонником популярного деления Гесиодом истории на *металлические* эпохи, поскольку путь от «золотого века», без вариантов, ведёт по ниспадающей к «железному». В нём, согласно этой древнегреческой градации/деградации, мы и должны сегодня пребывать.

Поскольку здесь и далее речь пойдет о русской словесности, то очевидно, что её «серебряный век» ничуть не проигрывает «золотому» и его насыщенной. Наше же время, продрейфовав насквозь соседний «бронзовый век» (условно посчитаем, обзриуты с мостиком к русскому нонконформизму и неофициальной литературе 1950–80-х), по разнообразию и богатству накопленных текстов вряд ли уступает всем предыдущим «векам», вместе взятым. Кстати, древним греком-дидактиком перед «железным» был указан век «героический» — возможно, в нём мы с начала 2020-х литературно и оказались, если к гесиодовской схеме подходить с верой и любовью, но без всякой, естественно, надежды.

Поэтому, пользуясь лишь числительными, отмечу (и это секрет Полишинеля), что самыми кардинальными нововведениями

в поэтическом XIX веке, на всём его протяжении, общепризнаны работы поэта, филолога века XVIII Василия Тредиаковского о метрике стиха и силлаботоническом стихосложении. И реформаторские стихотворные и прозаические шедевры Пушкина, послужившие основой для современного русского литературного языка.

В первой половине XX века кардинальные изменения привнесли в русскую поэтику футуристы/формалисты с Велимиром Хлебниковым. Будетлянство последнего породнилось с авангардной заумью, выведя строку «дыр бул щыл» Крученых в историю, как обобщающий слоган, в наше время ставший знаковым и расхожим мемом. И если это стихотворение породило массу интерпретаций, ставя вопрос о самоценной выразительности звуковой речи и потенциалах фонетики, то логическое развитие подобных практик заканчивалось «Поэмой конца» эгофутуриста Василиска Гнедова. В печатном виде она представляла собой девственно белые, без каких бы то ни было знаков, листы бумаги. Вроде беззвучной композиции 4'33" (1962) Джона Кейджа, написанной лет пятьдесят спустя после рождения революционной в своём роде поэмы.

Вселенский, «звёздный язык» Хлебникова и Кручёных со товарищи стал примером и центром притяжения для текстов многих поэтов последующих поколений; не в меньшей мере, чем притягательность сегодня, «с другого берега», герметических катренов Мандельштама в его «Стихи о неизвестном солдате» (1937).

Во второй половине XX века самым радикальным поэтическим жестом и явлением в русской поэзии, пожалуй, стали карточки с текстами московского концептуалиста Льва Рубинштейна. Любопытно, что среди заполненных карточек находились и пустые, означавшие паузу — без признаков записи, прямоугольные белые картонки, как листы в «Поэме конца».

< ... >

(радостно, приподнято):

Ворон стародавний —

Больше ничего.

(в сторону):

Ага...
(радостно, приподнято):
Что-то мне не спится —
Выйду я на двор.
(с чувством):
Представьте себе: холера, карантин, невеста в Москве...
(радостно, приподнято):
Трепетно и чудно
Звезде со звездой
(в сторону):
Ну, ещё бы...
(радостно, приподнято):
Возвращусь не скоро —
Ты меня не жди.
(пауза)
Чувствую: не скоро
Встретимся с тобой.
(пауза)
То, о чём обычно
Вспомнить не досуг.
(пауза)
Всего не запомнишь —
Лучше записать.
(в сторону):
Так, так...
(радостно, приподнято):
Листья винограда
Вьются в тишине
(с чувством):
Да отвяжись ты ради бога! Не видел я твоих очков!
(радостно, приподнято):
Ветка Палестины
По волнам плывет.
(с чувством):
Да нам-то что! Мы-то, слава богу, над схваткой...
(радостно, приподнято):
Голубые ели

Около Кремля.
(с чувством):
Голова с утра прямо как мешок с говном!
(радостно, приподнято):
Маленькие дети
Бегают, шумят
< ... >

Из картотеки «Домашнее музицирование»

Со Львом Рубинштейном мы знакомы почти сорок лет. Это и личное общение, и совместные поэтические выступления [3], встречи в разных компаниях и у общих знакомых до моего отъезда из Москвы в январе 1989 года. Да, и встречи в Америке: лет 10–12 назад я вёл его литературный вечер в Бруклинской Публичной библиотеке на Grand Army Plaza, одной из пяти самых крупных в США. Добавлю, что его «картотека» мною изучена, практически, в полной мере, а многократное присутствие во время авторского чтения карточек было для меня всегда, без иронии, встречей с прекрасным.

Суммируя всё это, могу свидетельствовать, что наиболее точную характеристику его личности, творчеству, масштабу его лингвистически-исследовательских интересов дала философ, теоретик в политических науках Ханна Арендт. Безусловно, знать Рубинштейна лично она не могла, при том, что ею сказанное о Вальтере Беньямине, её современнике, укладывается в моё представление о Лье Рубинштейне целиком, и одному из столпов «московского романтического концептуализма» удивительно подходит (остается лишь прошедшее время в цитате изменить на настоящее):

Он был человеком гигантской учёности, но не принадлежал к ученым; занимался текстами и их истолкованием, но не был филологом; он родился писателем, но пределом его мечтаний была книга, целиком составленная из цитат; <...> он рецензировал книги и написал множество статей о писателях, живых и умерших, но не был литературным критиком; <...> он был мастером поэтической мысли, но ни поэтом, ни философом он при этом тоже не был. [4]

К последней строке необходим краткий комментарий. С позиции конвенциональной русской поэзии, основные типологические признаки которой развились из реформы Тредиаковского, тексты Льва Рубинштейна — не поэзия. На одной из встреч с ним [5], когда по окончании чтений настал час для вопросов из зала, некая девушка поинтересовалась, почему в анонсе был заявлен «поэтический вечер», а стихотворений она так и не услышала. На это герой встречи ответил, что свои тексты считает поэтическими.

Мнение поэта Рубинштейна я целиком одобряю и полностью поддерживаю, хотя, по концептуальной своей привычке перечеркивать одно высказывание другим, от него можно услышать заключения противоположного толка:

«Мои тексты всегда, во все времена, — и по авторскому замыслу, и по результату — были, как сейчас говорят, междисциплинарными. Они могут являть собой прозаический сборник, могут оказаться на выставке — или быть использованы в музыкальных или театральных перформансах, что часто происходит. Поэтому обозначать их жанр я и не могу, и не хочу. Когда у меня спрашивают: “Ну почему вы это называете поэзией?” — я отвечаю: “А я это поэзией и не называю”. Просто некоторые так считают, а я ничего против не имею. Я же определяю их как тексты, которые могут быть валентны с другими видами и жанрами искусств». [6]

1. Раз
2. Два
3. Три
4. Четыре
5. Что такое?
6. Шесть
7. Ну что?
8. (вошел и трепетное сердце опять наполнилось тоской)
9. Я здесь
10. (неосторожное касанье а сколько встрепенётся в нём)
11. (шатается на горизонте непостоянная звезда)
12. Да или нет?

13. (Как беззаконная комета так жизнь не то что б удалась)
 14. Четырнадцать
 15. (недаром кровь наружу рвется и песнь воинственну поет)
 16. Я не знаю
 17. (не примелькается свобода она с тобою погляди)
 18. Я не могу
 19. (не так-то просто день вчерашний сегодня взять да пережить)
 20. (нет нет усилья не напрасны я это точно говорю)
 21. Ничего нет
 22. (давай но очень осторожно что б ничего не повредить)
 23. (усталый мозг рождает слово но растворяется во рту)
 24. (поверить в это невозможно не убедившись самому)
 25. Всё ли здесь в порядке?
- < ... >

Из картотеки «Чистая лирика»

В 1984–85 годах в квартире московского поэта Михаила Бараша периодически проходили литературные вечера. Вплоть до отъезда хозяина квартиры во Францию в 1985 году, они собирали немногочисленную аудиторию, в основном сформировавшуюся вокруг, в дальнейшем, московского самиздатовского журнала «Эпсилон-салон» (1985–89) [7], основателями которого были поэты Николай Байтов и Александр Бараш (младший брат Михаила).

Таких литературных салонов в те годы в Москве было несколько, каждый ориентировался на свой круг литераторов и предлагал определённую эстетическую программу. В салоне Бараша выступали авторы, так или иначе имевшие отношение к концептуализму. И порой в самых любопытных сочетаниях: к примеру, поэт и основатель концептуальной группы «Коллективные действия» Андрей Монастырский читал рассказы и фрагменты романа Владимира Сорокина в присутствии автора (Сорокин в те годы заметно заикался).

Там же я впервые услышал Льва Рубинштейна. Невысокий, сухощавый, длинноволосый и с густой черной бородой (в те средние 80-е), в крупных очках, то есть приличного интеллигентного вида человек выложил на журнальный столик несколько

стопок библиотечных карточек. В каждой стопке, имевшей собственное название, был покарточно-фрагментарно записан некий текст, который автор прочитывал, методично перекладывая карточки от первой до последней: с толком, смыслом и по-актёрски выверенной расстановкой.

Читал Рубинштейн негромко, приятным низким голосом с лёгкой хрипотцой и нервными покашливаниями время от времени. Создавалось почти интимное ощущение близости, родства с читавшим, да и произносил он реплики, поэтические вставки, ремарки, квази-цитаты настолько интонационно понятные и вроде знакомые, что сладкое погружение, как в мягкий комфортный диван, в любимый мир русской классической литературы переполняло, обуревало и овладевало одновременно, тем более что все эти слова из одного синонимического ряда.

Это было подобно наваждению: текст длился, гипнотически перетекая от карточки к карточке, к другому тексту с другими карточками, к третьему, четвертому, пятому с пятыми карточками... В этом словесном, казалось, бесконечном в прошлом и настоящем, узнаваемом до мелочей многожанровом потоке слушатель растворялся, словно хрестоматийный индус, поставивший целью жизни оказаться в нирване и, наконец, туда попавший.

На каждом выступлении Льва Рубинштейна неизменно возникали схожие представления. Я даже себе завидовал, поскольку те, кто читал его тексты в журнальной или книжной копиях, иными словами, не наблюдал авторских манипуляций с картотекой, был оторван от завораживающего своей полифонией перформанса и чарующего голоса перформансиста, оказывались в невыгодном положении по отношению к тем, кому повезло оказаться рядом с «живым» автором.

1. ТАК. НАЧАЛИ...
2. Жизнь даётся человеку только раз. Ты смотри её, мой друг, не прозевай...
3. ТАК. ДАЛЬШЕ...
4. Жизнь даётся человеку неспроста. Надо быть её достойным, милый мой...

5. ХОРОШО. ДАЛЬШЕ...

6. Жизнь даётся человеку неспроста. К жизни надо относиться хорошо...

7. СТОП!

8. «Не слышу! Треск сплошной. Попробуй теперь ты — может, получится...»

9. ДАВАЙ!

10. Жизнь даётся человеку лишь на миг. Торопитесь делать добрые дела...

11. ДАЛЬШЕ...

12. Жизнь даётся человеку, говорят, Чтобы он её пронес, не расплескав...

13. ТАК...

14. Жизнь даётся человеку не спеша. Он её не замечает, но живёт...

15. ТАК...

16. Жизнь даётся человеку, чуть дыша. Всё зависит, какова его душа...

17. СТОП!

18. «Господа, между прочим, чай стынет...»

< ... >

Из картотеки «Всюду жизнь»

Безусловно, дело здесь в личном обаянии, специфической подаче и уникальной дикции. [8] Безусловно, и в самой фактуре письма, в концептуальной заданности и значимости текстов, нанесённых на многочисленные, внешне похожие одна на другую карточки. Рубинштейн неоднократно рассказывал в интервью, что пришёл к идее картотеки в 1974 году. Тогда ни о каких публикациях в журналах либо о выпуске книг, если ты не член Союза писателей, за немногими исключениями, речь идти не могла. К тому же, стихотворения должны были «соответствовать» — с точки зрения правящей идеологии, и в эстетическом, в устоявшемся к тому времени кондовом духе социалистического реализма.

Но если невозможно текст увидеть опубликованным — «мы пойдём другим путем!». Нет, и ладно (по типу известного анекдотического «если я искусству не нужен, то на кой оно мне надо»!)

Рубинштейн приходит к мысли о принципиальной непубликуемости — чтобы нельзя было опубликовать, что называется, по техническим причинам. Он пробует самые разные варианты: от мейл-арта до нанесения текстов на стены домов или на спичечные коробки, где фраза, строка, двух-четырёхстрочник выступают уже в роли объекта. Не путать с американской школой объективизма: поэты-объективисты У. Карлос Уильямс, Эзра Паунд, Луи Зукофски, Чарльз Резникофф относились к стихотворению, как к объекту, но совершенно иначе, в иной плоскости, чем Лев Рубинштейн.

Появляется идея, подобная драматургической, о картотеке. Тем более, что долгое время Рубинштейн работал библиографом в библиотеке Московского государственного педагогического института, закончив филологический факультет на заочном отделении.

Любопытно, что создание картотеки в литературе оказалось новаторским событием (и до сих пор не позаимствованным никем), постепенно выделив себя в отдельный жанр.

Правда, в дальнейшем принцип непубликуемости дал сбой, и карточки выпустили типографским способом, оформив их в соответствующий альбом.

В изобразительном же искусстве находка Рубинштейна не вызвала восклицаний «эврика!». В искусстве жанр экфрасиса — соединение рядов текстового и изобразительного, ведёт отсчёт еще со щита Ахилла (геральдика и текст), а в XX веке надпись «Это не трубка» на картине Магритта с изображением курительной трубки приходит в голову скорее, чем воспоминания о работах в этом плане сюрреалистов, дадаистов и фовистов.

< ... >

10.

Слух и другие чувства иные приносят в жертву на огне обуздания; звук и другие предметы чувств иные жертвуют на огне чувств —

11.

Которая же дожидается безызвестная вам являет некий род видения, привычным ходом сопоставлений деформированного в тяжеловатую для подобных okazji реальность.

Однако не забегайте вперед;

12.

Продолжение эпитафической части:

13.

«О чем вы тут пишете» — вероятно, воскликнут иные: пишу я о новой, о истинно новой общественности, слагавшейся из бережного переплетения душ; где даны а, b, с, там дано: ab, bc, ba, cb, abc, acb, cab и т. д. Даны — бесконечные веера модификаций общения;

14.

Продолжение эпитафической части:

15.

Хоть острым взором нас природа одарила;
Но близок оногo конец имеет сила.
Кроме, что вдалеке не кажет нам вещей
И собранных трубой не требует лучей,
Коль многих тварей он еще не достигает,
Которых малый рост пред ними сокрывает!

16.

Лучший из путей — восьмеричный;

Лучшая из истин — четыре слова;

17.

(Реальная возможность продолжения)

18.

Однако не забегайте вперед — миг невероятной уда-
чи уже колеблется между значениями неслучайно созвуч-
ных вещей, и кто знает: не вам ли и выйдет эта радость —
а именно — выдать все за чистейшую правду?

< ... >

Из картотеки «Autocodex 74»

Поскольку Рубинштейн в 1970–80-е больше общался с кругом московских художников-нонконформистов, чем с литераторами, то нельзя не предположить, что на создание стартовой «картотеки» оказали влияние работы людей из его окружения — полотна Эрика Булатова и графические листы Ильи Кабакова.

В последних графика соседствовала с короткими репликами либо ремарками, а собрание таких форматных листов (их могло быть несколько десятков) складывалось в мини-книжку и своеобразное повествование. Так же, как и карточки Рубинштейна (количеством под сто, бывало и больше) объединялись в истории по принципу коллажей/декупажей под общими названиями: «Всё дальше и дальше»; «Меланхолический альбом»; «Вопросы литературы», состоящий в основе своей из вопросов, при очевидном намёке на одноименный периодический литжурнал; или «Лестница существ», в которой некий поэтический текст, словно взойдя и спустившись несколько раз по лестницам Ламарка/Аристотеля, никак не эволюционирует среди меняющихся вопросительных и утвердительных предложений — о чём угодно.

Что касается писательской части, то несть числа по этому поводу диссертаций, эссе, лингвистических исследований, научных и популярных статей не только по-русски, но и на разных европейских языках. Мое личное ощущение: тексты в карточках Льва Рубинштейна, а писал он их на протяжении двадцати лет, могут служить «наглядным пособием» (из его же лексикона) при ответе на вопрос, в чём отличие модернизма от постмодернизма.

Надо сказать, не всякий учёный муж сразу ответит, что собой представляют эти течения современной литературы. Однако, если он возьмёт в одну руку, к примеру, «Улисса» Джойса, и в другую — карточек двадцать-тридцать из любого рубинштейновского набора, то не только бог ему будет в помощь. Понятно, что, к примеру, повести Саши Соколова «Школа для дураков» и «Между собакой и волком» [9] также отлично подойдут в качестве пособия по изучению русского постмодернизма, но у Рубинштейна этот дискурс выявлен и компактней, и наглядней.

Позволю себе нечто вроде «краткого курса», чтобы определиться и определить. Модернизм полагает, что следует продолжать художественные традиции, в отличие от авангардизма, который их отрицает. Прошлое бесконечно, как уставленная несчитанными рядами стеллажей с книгами «вавилонская библиоте-

ка», она же — Вселенная, у Х. Л. Борхеса; в прошедшем всё (надо только подойти и достать с полки) давно открыто и всегда готово для любого повторного жеста и высказывания.

А современными они становятся благодаря монтажу и корреляции с актуальным/современным. Поэтому-то Джойс и отправляет Улисса на весь день 16 июня 1904 года бродить по Дублину в антураже интертекста — из литературных сюжетов, героев и цитат, из исторических, философских и культурных аллюзий. В качестве «конструктивной основы формы», по определению философа франкфуртской школы Теодора Адорно, в романе прямо и косвенно присутствует поэма Гомера «Одиссея».

Построение романа, его канва, персонажи, как реплики на гомеровских героев, и служат той городской брусчаткой, отталкиваясь от которой Улисс бродит не столько по ирландскому Дублину, сколько по литературным стилям и жанрам различных эпох. Им Джойс подражает, их же пародирует. Отсюда масса страниц в конце книги отданы комментариям, толкованиям и пояснениям, которые по объему не уступают самому роману.

Постмодернизм, продолжая внимательно относиться к художественным традициям, использует готовые формы, не столько заимствуя, сколько симулируя заимствование. В ход идёт все — от художественной литературы и «крылатых фраз» до маргинальных текстов, вроде инструкций к бытовым приборам, излюбленного Андреем Битовым жанра черновиков, или сонников (у Рубинштейна в «Меланхолическом альбоме»: < > 21. Крыса воду пьет — 22. Гость до ночи засидится; 23. Коса заплетается — 24. Самовар прохудится; 25. Дедка с палкой — 26. Живот прослабит; 27. Лодка с одним веслом — 28. Кривого полюбишь; 29. Черный таракан — 30. Чужой дядька напугает; 31. Рыжий таракан — 32. Забудешь, чего хотел; < >)

Однако, в отличие от модернизма, симулякры постмодернизма — это ремейк, реинтерпретация, лоскутность и тиражирование, дописывание от себя классических произведений, репродукция, в которой от оригинала может оказаться ровно столько, чтобы он оставался узнаваем. Так, от любого классического поэтического нарратива могут сохраняться просодия с ритмикой, а остальное вообще не важно:

36.

Скажешь:

«Сегодня мне не до искусства.

Прости, прости, уж спать пора.

..... чувство.

..... игра.

Но не игра на понижение —

..... без преград,

..... движенье

..... наугад».

Еще пример оттуда же, из картотеки «Меланхолический альбом»:

52.

Вспомнишь:

«Пока не спросишь, не ответят,

..... не дадут.

..... ветер.

..... труд.

..... презренной прозы

..... одного на всех.

..... смех

Невидимые миру слезы».

Здесь — переход от модернистского «всё сказано и существует всегда», где пастиш с оммажем становятся точкой отсчёта, к типу сочинительства, к квази-цитированию, в котором важны не столько слова, не смысл построчный или поэтической фразы, а дикция, интонация, вновь создаваемый конструкт, основанный на центонности и на самом процессе говорения. В литературе уже всё проговорено, и с этим, как в кубике Рубика, можно играть, создавая инварианты при бесчисленном количестве уникальных комбинаций.

Нечто похожее наблюдается сегодня в музыке, сочиняемой для кино. Композитор создаёт мелодии, отталкиваясь от сцена-

рия фильма. По сюжету в трагический момент необходимо соответствующее музыкальное настроение — и музыкальный рисунок заканчивается крещендо; а лирическая встреча героев в полуденной аллее Люксембургского сада обязывает композитора находить некую романтическую гармонию. И так далее. На протяжении веков накопилось множество музыкальных произведений, которые всегда можно цитатно использовать (модернизм) на радио, телевидении, в кино, в мультимедиа, а также для создания эфирного промо- и рекламных роликов.

В то же время, вся эта всемирная музыкальная библиотека — неисчерпаемый источник для композиторов, которые создают авторские произведения, один из элементов в которых (автор-текст) оказывается фикцией. Читательская/слушательская годами наработанная практика моментально соотнесут музыкальный фрагмент с той или иной уже написанной прежде музыкой, и этого как-бы-узнавания достаточно для того, чтобы правильной дорогой идти к аристотелевскому катарсису.

По интернету бродит цитата, якобы от Бориса Гройса, и хотя первоисточника я не обнаружил, в нашем случае это не важно: смысл дефиниции раскрывает стратегию нынешнего постмодернизма, в который русский концептуализм внёс немалую лепту:

«Художник наших дней — это не производитель, а апроприатор (присвоитель)... со времён Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте... Культурная инновация осуществляется сегодня как приспособление культурной традиции к новым жизненным обстоятельствам, новым технологиям презентации и дистрибуции, или новым стереотипам восприятия».

< ... >

92. Непросто быстрою рекой
Спасаться на бегу —
Не только в бурях есть покой,
Но и на берегу...

93. ЕЩЕ...
94. Напрасно ветреной порой
Мы бьёмся из последней силы —
Уж в предвкушении могилы
Едва родившийся герой...
- 95.ЕЩЕ...
- 96.Куда ж нам плыть, коль память ловит
Силком позавчерашний день,
А день грядущий нам готовит
Очередную...
97. СТОП!
98. ВМЕСТЕ:
99. Наша жизнь сама собой
По волнам несется.
С непокрытою
- 100.СТОП! ЕЩЕРАЗ...
- 101.Наша жизнь сама собой
По волнам несется.
С непокорною главой
102. СТОП! ЕЩЕ РАЗ...
103. Наша жизнь сама собой
По волнам несется.
С непонятною
104. СТОП! СНАЧАЛА...
105. Наша жизнь сама собой
По волнам несется.
С невозможною
106. СТОП! СНАЧАЛА...
107. Наша жизнь сама собой
По волнам несется.
С бесконечною тоской
108. СТОП!
109. ЛАДНО. ВСЁ. ДОСТАТОЧНО. СПАСИБО.

Из картотеки «Всюду жизнь»

Любопытно, что и в своей эссеистике, Рубинштейн мастерски использует те же концептуально-постмодернистские приёмы, что и при написании карточек:

«Словарный запас», «Духи времени» — не писались как книжки, они собирались как книжки. И интересно, что тут обнаруживается некоторая родовая связь с моими поэтическими текстами, потому что те тоже не писались. Карточки не писались — только отдельные фрагменты. И я никогда не знал, куда и как много пойдет и для чего. У меня всегда собирался некоторый объем карточек, заполненный чем-то: стихотворными фрагментами, прозаическими, какими-то кусками рассуждений. И они копились до той поры, пока у меня в голове не возникала некая конструкция. Конструктивный принцип, который, собственно, и делает произведение произведением. Когда возникал общий ритмообразующий фактор, тогда находилось применение всем этим фрагментам, карточкам. Тогда я начинал заниматься тем, что в кино называется монтажом. Это был ответственный и увлекательный пункт текстопорождения. Так же создается книжка: есть какое-то количество текстов, я их оцениваю по двухбалльной шкале: включу в книгу — не включу в книгу. Есть действительно какие-то мимолетные тексты, написанные к какому-то событию, и мне кажется, что через год-два они будут неинтересны. Опять-таки, когда я составляю книжку, раскладываю по порядку, что за чем, что после чего, — это для меня очень важно. В каком-то смысле это родственный способ текстопорождения». [10]

Лев Рубинштейн родился 19 февраля 1947 года, и в расцвете сил, к своему 75-летию стал, что называется, «живым классиком». В настоящее время, по его же признанию, он пишет нечто силлаботоническое, не явленное публике, поскольку не знает, как эти вроде бы традиционные стихотворения вслух читать. Так что за силлаботонику еще будет у нас возможность его полюбить, а пока русское литературоведение ценит Рубинштейна за открытый им жанр картотеки, за поэтичность концептуально-информацион-

ных битов, которые можно обнаружить в любом, «когда б вы знали», словесном соре. За эссеистику высочайшего уровня (не последний жанр: в немалой степени, Иосифу Бродскому вручили Нобелевскую премию за блестяще написанные на английском языке прозаические эссе, а не за переведённые на иностранные языки поэтические тексты, которые чаще всего удручающе уступали по всем параметрам оригиналам, написанным по-русски).

Лев Рубинштейн внёс в литературу краткие самодостаточные высказывания, будь они из области литературы, быта, технических пособий, псалмов и прочее. Это можно назвать провидением, ведь карточки из картотек Рубинштейна (суть перфорационные карточки, применявшиеся в занимавших комнату компьютеров 1970-х) по стилю краткого изложения похожи на современные твитты и посты.

Из суммы этих постов и рождается поэзия Льва Рубинштейна, и каждый пост несёт в себе шлейф ассоциаций:

«Мы знаем теперь, что за алгоритмы перед нами. Это алгоритмы чтения. Единственное дело, в котором нам даётся это всё и в котором оно делается «можно» — это чтение. Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка. С натугой и под окрики автора переписываются страницы. Читайте, перелистывайте, читайте, перелистывайте... “и вещи станут знаками поэтического ряда”». [11]

Таков Рубинштейн в каждой поэтической и прозаической строке.

В каждом своём посте.

На своём посту, ведь это, в итоге, модерниста пост.

Примечания

1. Глеб Морев, Лев Рубинштейн: «Советская литература для меня — это “дядя Степа на том свете”», Colta.ru, 2 июля 2013 года: URL http://archives.colta.ru/docs/26441?fbclid=IwAR1U1qP_N37vyXj8w9SW2K914IDocFOrNhmb5Onlo9WKc08H6eBapVnuaVs

2. Геннадий Кацов, «Случайное, являясь неизбежным». Интервью с Дмитрием Александровичем Приговым, Н-Й.: газета «Новое Русское Слово». Уикенд, 5–6 августа, 2000 года: URL <https://gkatsov.com/interview/199.htm>

3. Памятно выступление, ставшее событием в перестроечном 1987 году. В центре Москвы, в актовом зале ГлавАПУ прошел в два отделения совместный литературно-музыкальный вечер. Состав участников: литераторы — Л. Рубинштейн, Д. Пригов, Г. Кацов, В. Друк; музыканты — ленинградцы С. Курёхин, С. Бугаев (Африка), московская фри-джаз группа «Три О» (С. Летов, А. Шилклопер, А. Кириченко).

4. Ханна Арендт, Вальтер Беньямин. 1892–1940. Перевод Бориса Дубина. М.: Grundrisse, 2014.

5. Видеозапись «Лев Рубинштейн. Творческий вечер в клубе “Культурное дело”». М.: 26 ноября 2019 года: URL <https://www.youtube.com/watch?v=Tzf080qwrJs>

6. Игорь Кириенков, Поэт Лев Рубинштейн об архивах, Сорокине и главных национальных праздниках. АФИША DAILY, 26 октября 2017: URL <https://daily.afisha.ru/pokolenie/7188-ob-arhivah-sorokine-i-glavnyh-nacionalnyh-prazdnikah/>

7. Страница журнала «Эпсилон-салон» в Википедии: URL <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BF%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%BD-%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BD>

8. «Кстати, об актёрстве. Вы как-то признавались, что Ваша поэтика “...в большой степени замешана на исполнительстве” и что Вас “больше интересовали способы бытования текста, чем сам текст”, а “устное чтение — очень продуктивный и важный способ бытования”. Говорили и о том, что никогда не отказываетесь от поездок с выступлениями, если они хоть как-то сносны для Вас, потому что считаете их частью профессии. Я процитировал эти слова столь подробно, потому что всецело с ними согласен», — из интервью: Борис Кутенков, Лев Рубинштейн: «Для меня главная тема — это язык», М.: литжурнал «Формаслов», №1, 2022 (№56).

9. В качестве путеводителя, рекомендую очень точную книгу Бориса Останина «Словарь к повести Саши Соколова «Между собакой и волком» — М.; СПб.: «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2020.

10. Николай Александров, Лев Рубинштейн, собиратель камней. Интервью. Журнал «Лехаим», март 2010: URL <https://lechaim.ru/ARHIV/215/kl.htm>

11. Борис Гройс, Утопия и обмен. «Московский романтический концептуализм». Стр. 265. М.: Издательство «Знак». 1993 год.

17. «...ЧУВСТВО ЖИЗНИ СО СКОРОСТЬЮ ВРЕМЕНИ» [1]

О преодолении страха «прикосновения» в поэзии Веры Павловой

Женскую долю воспой, тонконогая девочка, муза.
Я же в ответ воспою вечное девство твое.

Из сборника «Везде»

Быть собой — не втягивать живот,
не таить обиду и тревогу,
думать — жизнь прошла, и слава богу,
верить — слава Богу, смерть пройдёт.

Из поэтической подборки «Быть собой» [2]

Стихи надо писать — как изменять мужу: быстро,
тайком, в неучтенное, выпавшее из режима времени.
И возвращаться домой как ни в чем не бывало.

Из сборника «Семь книг»

Почти тридцать лет назад в литературно-лингвистических широких кругах распространился слух о том, что никакой Веры Павловой в реальности не существует, а стихотворения под этими именем и фамилией написаны группой провокаторов, феминизирующих альфа-самцов дефис поэтов. Идея такого розыгрыша была принята публикой и частью критиков с пониманием: не было к тому времени в современной литературе Метрополии поэтов женского рода, говоривших так откровенно, раскованно и точно, в то же время так мастерски и артикулировано.

Было понятно в те годы, что на столь дерзкое и одновременно филигранное письмо способны разве что перья отвязных в этом плане мужчин. [3] Чему немало примеров, от автора «срамных од», матерщинника Баркова до тонкого эстета Кузьмина (и Дм. Кузьмина). Ахматова и Цветаева в этой связи туманно где-то маячили, но чтобы прекратить на сей счет полемику, Павлова поставила себя вслед за ними.

Воздух ноздрями пряла,
плотно клубок наматывала,
строк полотно ткала
Ахматова.

Лёгкие утяжелил,
их силками расставила
птичий встречать прилив
Цветаева.

Ради соитья лексем
в ласке русалкой плавала
и уплывала совсем
Павлова

Трудно быть Богом, да и первой быть непросто! Ситуационно это напоминало известную литмистификацию с Черубиной де Габриак, под именем которой публиковались поэтические тексты, написанные то ли Максимилианом Волошиным, то ли его протеже в литературе Елизаветой Дмитриевой, хотя они могли сочинять их и вместе. В любом случае, поверивший в существование Черубины, издатель «Аполлона» Сергей Маковский опубликовал стихотворную её подборку в своем альманахе и ввёл, таким образом, в историю русской литературы; а после публикации в феврале 1994 года на развороте газеты «Сегодня» сразу 72 стихотворений, Вера Павлова проснулась знаменитой на всю страну.

Если бы Павловой не было, её нужно было бы, как это неэтично принято выражаться, придумать. Fin de siecle в его завершающем десятилетии находился в посттравматическом состоянии, пытаясь выбраться из-под обломков господствовавшей семьдесят лет советской подцензурной эстетики. Оттого и не могло не произойти явления не только в элитарной, но и в массовой культуре таких литераторов, как Сорокин, Виктор Ерофеев, Пелевин, Кибиров, Нина Искренко, Вера Павлова...

— Поспи, дорогóй, дорóгой
измучен.
— Потом отосплюсь.
Я в самолёте — потрогай! —
побрился. Совсем не колюсь.
Погладь. Поцелуй. Не колко?
Разлука тянулась века! —
Потом любились так долго,
что стала колючей щека.

Запрещенные соцреализмом темы, словно из катакомб, вы-ползали наружу, мгновенно становясь вызывающими, атакуемыми критикой публикациями в периодике; и controversialными, спорными бестселлерами с книжных полок. Ведь еще в середине 1980-х трудно было представить заявление, подобное этому:

«Я — надо же соответствовать имиджу эротической поэтессы — формулирую отношения поэта и языка так: “Вдохновение — половой акт с языком. Я всегда чувствую, когда язык меня хочет. И никогда ему не отказываю. И мне с ним всегда хорошо. А ему со мной? Иногда мне кажется, что — да, иногда — что так себе. Со всей определенностью: ему никогда не бывает так хорошо, как мне”». («Сурдоперевод») [4]

То, о чем совсем недавно писать можно было лишь в стол (по самой разной проблематике: эротика, гомосексуализм, хоррор, армейская «дедовщина», бандитский и тюремный быт, запретные темы отечественной истории, советские бомжи и проститутки, алкоголизм, наркомания, нищета; просто — искренность, ставшая «новой искренностью» Д. А. Пригова), без цензуры выходило немалыми тиражами. В перестроечную эпоху это прочитывалось от корки до корки. Со всеми, ещё не привычными для мейнстрима и массового, малоискушенного читателя феминитивами, анжамбеманами, вульгаризмами, обценной лексикой, жаргонизмами и архаизмами, неологизмами и просторечиями, верлибрами и вербатимом, окказионализмами, концептуализмами, сексоцентричностью и прочим.

Стоит отметить: несть числа тем, кто в тот бурный постимпрессионистский поток вступал, но в итоге на слуху остались считанные имена и фамилии, что дело обычное.

От печки, от яйца
курсивом старательным
глаголом жги сердца,
лечи прилагательным,
сей милость, нежность, смех,
унынье выпальвай.
Ты пишешь лучше всех
стихи Веры Павловой.

Слухи же об отсутствии Веры Павловой, как таковой, оказались сильно преувеличены, будь к месту Марк Твен помянут.

С Верой Павловой я давно знаком по её книгам и публикациям в периодике, одному общему участию в обсуждении в «зуме», а также по воспоминаниям о семье, рассказам о личной жизни и ее высказываниям по различным поводам в жанре интервью. Мы никогда не встречались лично, но у меня сложилось впечатление, что мало кому из современных поэтов так подходит известная формула местоприложения во Вселенной, высказанная Юрием Олешей: «Я всегда был на кончике луча». Это отнюдь не исключает сложных поворотов в его судьбе и трагизма биографии в целом — вполне достаточно прочитать ради ознакомления с темой статью в Википедии, не вникая в подробности, к примеру, глубокого исследовательского труда Аркадия Беленкова «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша».

И у Веры Павловой свой перечень неудач, разочарований и потерь. Однако, речь о том, что при судьбе-индейке и жизникопейке, внутри человек освещён лучащимся светом, он очарован каждым мгновеньем прекрасным и освящён особой сенсорикой приятя жизни: оснащён открытыми всему доброму-разумному-вечному чувствами и позитивно настроенной оптикой. При этом, прагматический релятивизм, карнавализация и остроумие (от «острого ума»), нередко перерастающее в сарказм, ни-

как не противоречат изначально заданным координатам: всегда быть на кончике луча. На краю, на границе, над пропастью, с восторгом ощущая невесомость тела, полёты души и близость к божественному, что и есть, вероятно, предназначение духа.

Шторы врозь — и ахнуть: белый свет.
И подметить, с памятью сверяясь:
первый снег, как истинный поэт,
повторяется, не повторяясь.
Первая любовь. За годом год,
первенство вторым не уступая,
он идёт, идёт, идёт, идёт...
Дождь — тебе, мне — первый снег, Даная.

Такая впечатлённость миром (вспоминается строчка у Алексея Парщикова: «как впечатлённый светом хлорофилл...») и его нескончаемо пронзающими лучами влечёт за собой и соответствующее отношение к тем, кто этот мир населяет. Сам автор видит себя «небесным животным» (название первой книги Павловой, вышедшей в 1997 году), а близких и дальних окружающих, поголовно, хорошими и добрыми людьми. Здесь накладывается вневременная проекция на известного литературного персонажа, чей теологический герой на вопрос кентуриона Марка по прозвищу Крысобой: «„Добрые люди“? Ты всех, что ли, так называешь?» — отвечает без раздумий: «Всех, злых людей нет на свете».

Человечества одна
восьмимиллиардная,
я из космоса видна.
Видишь точку? Рада я,
что заметил Google Map
зону пикниковую,
где я режу сыр и хлеб,
сумки распаковываю.

Вера Павлова родилась в Москве в 1963 году и, судя по её комментариям к собственной насыщенной открытиями жизни,

кроме добрых людей, с другими не пересекается. И это понятно, когда речь идёт о родных и близких! В пространном интервью [5] — чуткие дедушка («Я не встречала человека добрее и мягче») и бабушка («Бабушка, родина моя»), любящие, счастливые папа и мама; добрый волшебник — родной дядя Боря; классные мальчишки во дворе и девчонки в классе. Лучшие и замечательные/выдающиеся учителя в секции по фигурному катанию, в средней школе, в музыкальной и в консерватории. Все до одного привлекательны мужчины в ее жизни («Как мало мне дано природой-дурой: / призраивать в единственный зазор / несложную мужскую арматуру») и до последнего любимы мужья («в поисках слова вложу, приложу / язык к языку, вкусовые сосочки — к соскам твоим вкусовым»), не говоря о двух дочерях, верных подружках и героинях стихотворений, что не требует объяснений для большинства родителей.

Хотя и далеко за пределами семейного круга — только радость от общения с людьми и удача от осознания, что они твои современники: «Знаете, мы с мужем придумали игру “Хорошие люди”. Играем перед сном. Правила просты: я называю имя какого-нибудь хорошего человека, которого мы знаем оба. Например, победно восклицаю: Геннадий Комаров! А Коля торжествующе кроет: Алексей Алёхин! Я, триумфально: Саша Генис! А Коля заходит с туза: Владимир Гандельсман! Так мы играем долго: число хороших людей в нашей жизни феноменально велико. И так нам становится хорошо! Лица этих чудесных людей роятся вокруг нас светлячками. Мы наглядеться на них не можем, до чего же хороши! Один из нас засыпает, а другой ещё продолжает перебирать драгоценные имена...» [6]

В таком нескрываемом наиве просматривается главная методологическая установка позитивизма, философского учения, в котором получить действительное знание возможно только эмпирическим путем, при этом теоретические размышления, не подкрепленные практикой, ценности не имеют. Выходит, что с кем бы Павлова ни встретила на жизненном пути — все достойные и прекрасные люди, а незнакомцы-чужаки в городских прериях — разных сортов анонимы, но со сходными типологиче-

скими чертами: «На лица на улице пялиться:/ублюдки, жлобы, холуи...» Понятно, что для положительных характеристик всем им не мешало бы хоть раз повстречаться в жизни с Верой Павловой.

В этой шутке есть значительная доля исповедального нарратива, поскольку в своём творчестве Павлова открыта, как и все те немногие, кто не считает нужным долго фокусироваться на мерзостях человеческой души, семи смертных грехах, подлости, сплетнях, хамстве, ревности, обмане, предательстве и прочем. Оттого, вероятно, одна из главных тем её поэтики — любовь-секс-эротика-греховность («Грех, он жалок, безответен, // две слезы ему цена. // Только смертный грех бессмертен. // Только в истине вина») — связана с обнаженностью души и тела.

И с наибольшей уязвимостью человека во время соития. Когда он более всего раскрыт, откровенен и счастлив, когда в неведомости оргазма — беспримесный кайф обладания, полное доверие, чистота отношений и светлое, лучащееся будущее: «Защищаешь меня грудью. / Прикрываю тебя со спины. / Дружно, как по команде / переворачиваемся на другой бок». В этой позе у Бродского в тексте возникает такое архаичное единение двух тел, что они срастаются в одно «небесное чудовище», каковым и были «две половинки» до хрестоматийного распада — «...Ибо в темноте — / там длится то, что сорвалось при свете. / Мы там женаты, венчаны, мы те / двуспинные чудовища, и дети / лишь оправданье нашей наготы». [7]

Любовь — урок дыханья в унисон.
Беда — урок дыхания цепного.
И только сон, и только крепкий сон —
урок дыхания как такового.
Освобождён от обонянья вдох,
а выдох не татуирован речью,
и проявляется в чертах — двух-трёх
лица — лицо щемяще человежье.
Ты — человек. Запомни: только ты
и более никто — ни зверь, ни птица —
спать можешь на спине, чтоб с высоты
твоё лицо к тебе могло спуститься,

чтоб, выдохнув из лёгких чёрный прах,
дышать как в детстве, набело, сначала,
и чтобы по улыбке на устах
твоя душа впотьмах тебя узнала.

Исчезают границы между «я» и «ты», пропадает чувство отчуждённости — райское удовольствие является одним из признаков того, что рай есть и на земле. Очистившись, пройдя насквозь Чистилище, где все люди становятся добры и безгрешны, ты наблюдаешь свою Беатриче на колеснице, в зелёном платье и в плаще огненного цвета в окружении ангелов, бросающих цветы — и слышишь имя собственное во вселенском акте мистической любви. В «Божественной комедии» это единственный раз, в Раю, когда Данте назван по имени.

Встреча с любимой — и твоё имя произносится вслух, и ты рождаешься в акте божественной риторики вновь. Рай и есть наступивший, длящийся оргазм, когда блаженные не имеют внешней оболочки, которая отделяла бы одних от других; они светочи, отличающиеся лишь интенсивностью сияния. Они уже не принадлежат самим себе.

Ласковый жест сгибаю как жёсть
и строю дом, начиная с крыши.
Пишу то, что хочу прочесть.
Говорю то, что хочу услышать.
Пишу: горечь твоя горяча.
Молчу, по Брейлю тебя жалея.
Мурашки, ползите домой, волоча
нежность в сто раз себя тяжелее!

От узнавания, постижения контуров и смыслов собственно го тела-страсти в своих ранних книгах, Павлова переходит к постижению тел, как слагаемых любви и её суммы, — с таким растворением друг в друге, которое возможно лишь при уходе далеко вовнутрь себя, когда именно там, в глубине, достигаешь не дна, а, к изумлению своему, слепящей, отражающей лучи поверхности.

В современной русской литературе такое проживание и переживание не имеет, практически, аналогов. Привычно постигаем диалог, в котором в женском начале всегда есть место подвигу мужского конца (здесь не о смерти); либо монолог от первого лица («Моя вагина — это любовь, история и политика. / Моя политика — это тело, быт, аффект. / Мой мир — вагина. И я несу мир, / но для некоторых я — опасная вагина, / боевая вагина. Это мой монолог», [8] — здесь не только о сексе. Однако, когда в дуэте, что есть хор в последнем приближении, координаты трепетной плоти (во множественном числе) исчезают в едином и бесплотном, — то здесь о поэзии.

Так полно
чувствую твою плоть
во мне,
что вовсе
не чувствую твою плоть
на мне.
Или ты весь
во мне,
вещь-во-мне?
Или ты весь
вовне
и кажешься мне?

Поразительно, насколько всё это совпадает с известным положением Элиаса Канетти, только, что называется, с другого бока. В книге-исследовании «Масса и власть» [9], за которую Канетти в немалой степени и получил Нобелевскую премию по литературе (1981), речь идёт о том, что барьеры, воздвигаемые людьми в обществе, обусловлены страхом прикосновения.

Человеку неприятно прикосновение постороннего, и даже одежда от этого не спасает: плоть под ней беззащитна, а ткань рвётся. Прикосновение соседа в общественном транспорте не только неприятно, но может восприниматься, как угроза и агрессия. Поэтому, легко столкнувшись в автобусе или в супермаркете, мы извиняемся. Только дома, за плотными стенами, когда вокруг нас те, с кем

близость не вызывает раздражения, мы ощущаем себя более-менее расслаблено и в безопасности — как не вспомнить классическую строку из Роберта Фроста: «Сосед хорош, когда забор хорош».

носившие на руках
учили меня летать во сне
побеждаю страх
отвязываю кровать
на всех парусах лечу
шар огибаю земной
причаливаю к плечу
спящего рядом со мной

В случае симпатии, мы можем позволить себе сближение, предвидя настораживающую в прочих ситуациях тактильность, но эта инициатива обычно исходит от нас самих. Тогда прикосновение не отталкивает, поскольку «другой» нам приятен. Канетти говорит о том, что наше поведение на публике (в транспорте, в местах общепита, на улице), манеры и общепринятый этикет в общественных институтах, обусловлены именно страхом, в подкорке, перед телесным прикосновением.

«... Из различий особенно важны те, что характеризуют человека внешне, — различия звания, сословия и состояния. Человек как единичное существо их всегда осознает. Они давят на каждого, отделяя людей друг от друга. Человек занимает своё надёжное безопасное место и при помощи правовых норм держит на расстоянии всех, кто к нему приближается. Он как ветряная мельница на просторной равнине. Отовсюду видно, как энергично крутятся лопасти, а между ней и следующей мельницей — только огромное пустое пространство. Вся жизнь складывается из дистанций: дом, где человек держит своё достояние и себя самого, положение, которое он занимает, звание, к которому стремится, — все служит созданию расстояний между людьми, их сохранению и увеличению. Свобода глубинного порыва от одного человека к другому подавляется. Побуждения и отклики иссякают как ручьи в пустыне. Никому нельзя слишком близко, никому — на тот же уровень. Жёсткие иерар-

хии, установившиеся в каждой области, никому не позволяют всерьёз коснуться вышестоящего или снизить до нижестоящего, — разве что напоказ. В разных обществах баланс этих дистанций различен. Где-то упор делается на происхождение, где-то — на богатство, где-то — на род занятий...»

Все это укоренилось в сознании и определяет человеческие контакты. И здесь следует важнейшее положение в исследовании Канетти: «Удовлетворение от того, что ты выше других по званию, не восполнит утраченной свободы порывов. В дистанциях человек закаменеет. Они как колодки, не дающие сдвинуться с места. Человек забывает, что заковал себя сам, и тоскует по освобождению. Но как освободиться в одиночку? Что бы он ни предпринял, на что бы ни решился, он всё равно в окружении, и окружающие сведут на нет все его усилия. Пока они сохраняют дистанции, ему не стать им ближе...»

Граждане марионетки,
уклоняйтесь от объятий!
Перепутаются нитки
от лодыжек и запястий,
не распутать кукловоду.
И повяжут, и оженят.
И тогда прощай свобода
мысли и передвиженья.

После чего следует логический вывод у Канетти о том, что в толпе, когда все вместе и плотно притёрты, когда все равны и индивидуальности в массе стираются, когда ты не свободен настолько, что условности отброшены, — возникает чувство безграничного доверия и желанного единства: «В тесноте, где ничто не разделяет, где тело прижато к телу, каждый близок другому как самому себе. Это миг облегчения. Ради этого мига счастья, когда каждый не больше и не лучше, чем другой, люди соединяются в массу».

Столько слёз, ошибок, фраз,
сил, огня,
чтобы твой последний раз
был — в меня,

чтобы после без помех
в райсаду
пополам делить, как грех,
чистоту!..

Большая часть книги Канетти — о стремлении к счастью. В поисках ответа на вопрос, почему мы стремимся туда, где нас как можно больше (и какие это имеет последствия для психики, социума, идеологии и пр.), в потенциале — где все люди вместе, всё общество в целом. И где страх прикосновения исчезает.

Большая часть текстов Веры Павловой — о счастье, в поисках ответа на диаметрально противоположный вопрос, почему мы стремимся быть там, где нас двое, то есть где ячейка общества (лексема, по-моему, из Кодекса строителя Коммунизма) минимальна даже по отношению к классической нуклеарной семье? Как в современной физике самое большое и самое малое, межгалактические и внутриатомные системы родственны и законы их относительно похожи, так и мировосприятие Канетти и Павловой настолько же разнополюсны, насколько и тавтологичны. Телесное прикосновение и страх перед ним; телесное прикосновение и ни с чем не сравнимое счастье — в массе и вдвоём.

Отказать не могу,
мзду приявши махонькую,
отдаюсь языку,
мастерски подмахиваю.
— Ты велик, ты могуч, —
льщу ему, умасливаю, —
не забудь, не замучь
опытную, ласковую.

Если речь выше шла о содержании, то здесь самое время отметить форму. На протяжении десятилетий Вера Павлова пишет, по большей части, октавой, редко выходя на спенсоровскую строфу (девятистрочник). Той самой октавой, которой Пушкин сочинил поэму «Домик в Коломне» и начало которой, по частотности цитирования в литературоведении, в первой десятке из всего, написанного осенью 1830-го в Болдино: «Четырёхстопный ямб мне надо-

ел» (с продолжением: «...Им пишет всякий. Мальчикам в забаву / Пора б его оставить. Я хотел / Давным-давно приняться за октаву»).

Компрессированные, сжатые тексты, без традиционной для классических октав монотонии, в которых и прилагательные выдвигаются из строки (будто по известному совету Довлатова с Бродским), и пространные метафоры, что не означает отсутствия метафоричности в текстах Павловой («Стал каждый миг густым, как мед,/ Лучистым, как янтарь./ Часам давно потерял счет./ И изгнан календарь. / Как ненавистен мне расчет/ И чувства про запас!/ Свой годовой любви доход / Я прокучу за час»).

В ее поэтическом собрании встречаются крупные формы — сразу навскидку, «Акафист грешнице» (1999), «Попутные песни (двенадцать вокализов)» 2000 года. «Первая глава» (цикл из 14 сонетов о сотворении мира), но в основном, это восьмистрочники, выступающие как отдельные главы при формировании поэтических сборников, при естественном различии в интонации, просодии, ритмике, темах. [10]

Знают ручка и тетрадь,
сколько зим и лет
врассыпную засыпать,
умирать след в след.
Глубока ли колея,
я узнать хочу.
Приближается моя
очередь к врачу.

Всё это работает в одном и том же регистре: слова сближены, слиты уплотнённым массивом короткого текста настолько, что их возросший магнетизм устраняет представления о боязни прикосновения вообще — сплетенье слов (плотность, словно на самой малой планете Солнечной системы Меркурии), скрещенье букв, «скрещенья рук, скрещенья ног, / Судьбы скрещенья».

Вероятно, такое единство содержания и формы найдено Павловой интуитивно (в случае замысла, его амбициозность впечатляет)! Поражает, насколько её миропонимание цельно представлено и структурно выстроено, до мельчайших знаков обна-

жённного тела, его синтаксиса и фонетики: «Слово. Слово. Слово. Слово. / Слово в слово. Словом. К слову. / Слово за слово. За словом лово. На слово. Ни слова».

Критик Игорь Шайтанов точно это формулирует, подкрепляя свою сентенцию знаковым примером из текста Павловой: «От метафизики складывающихся отношений, от нащупывания друг друга, от узнавания, путь прокладывается к физике твердых тел: Объятыя — кратчайший путь / от твердого знака до мягкого, / от я до другого я». [11]

Отчужденность слов, отчуждённость между людьми преодолевается в жанре поэтической миниатюры — восьмистрочной эпиграммы, представляя собой некий герменевтический круг, основанный на диалектике понимания целого и его единиц, когда равноценно влияние возникающих/существующих частей на общий алгоритм целого и необходимость постижения целого для понимания каждой его части. Это возможно в поэзии: «углубляя горло», как обозначила такой герменевтический процесс Вера Павлова.

Небытие определяет сознание.
Танатологика — наука наук.
Одностороннее осязание:
прикосновение теплых рук к негнущимся,
чтобы вложить послание
и пропеть, кому передать...
Небытие определяет сознание.
Но не дает себя осознать.

Каждый текст Павловой — законченное, герметичное произведение, равно как и каждая её книга, поэтический сборник — в известном смысле «поэмы», полифонические композиции, выстроенные по аристотелевскому принципу мимесиса, то есть пятчастной композиции: от экспозиции через кульминацию к эпилогу. В масштабе поэтической книги это не сразу и не явно прочитывается, но так автором, очевидно, задумывается.

Нельзя не отметить, что Павлова закончила Академию музыки им. Гнесиных и до 17 лет сочиняла музыкальные произведения. Так что омонимы, «октава» поэтическая и интервал в восемь ступеней «октава», в ее творческой практике не случайны.

Потенциал здесь велик, учитывая еще и дар Павловой соединять — физическое тело с астральным, два тела в единую плоть, слово и музыку:

«На мой взгляд, поэзия ближе к музыке, чем к прозе. Помните эту страничку в книге, где я мечтаю когда-нибудь сделать концерт под названием “Песни без слов”? В двух отделениях. В первом отделении будут звучать “Песни без слов” Мендельсона, для которых я сочиню слова, а во втором отделении будут звучать “Песни без слов” Верлена, для которых я сочиню музыку. Песни без слов. “Всё прочее — литература”». [12]

Эта цитата соотносит разные хронотопы, как посетителя библиотеки с посетителем концертного зала, и как поэта с композитором. Что можно было бы ожидать, и что представляет собой, вполне вероятно, следующий этап плана в масштабном проекте под названием «Вера Павлова». В основе которого: «Чувство плоти, вкус плоти, вес плоти, плоть плоти, музыка секретиции и урчание живота как музыка жизни; соитие плоти, зачатие плоти, ее жизнь, ее смерть и ее преобразующее оправдание в поэзии, — в этом поэтика Веры Павловой». [13]

О жизни будущего века —
на языке веков минувших...
О паюсная абевега
столетий, плавником блеснувших,
о путь от берега до брега
как от порога до порога!..
О жизни будущего века
я знаю много меньше. Много.

Примечания

1. Здесь и далее — цитаты из стихотворений, стихотворения и тексты Веры Павловой, взятые из разных электронных источников (кроме отдельно указанных названий книг автора).

2. Литература, № 194 май 2022 г. URL <https://litteratura.org/poetry/140-vera-pavlova-byt-soboy.html>

3. «Наиболее сладкий миф — что я не существую, что за меня стихи пишет группа мужчин, как предположила Екатерина Орлова

в статье "В раю животных" в журнале "Октябрь"». М. Поздняев, Интервью. Павлова Вера Анатольевна. URL <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pavlova-vera-anatoljevna/intervjyu>

4. А. Бондарева, «Стихи — это ВЫСШАЯ форма моего существования». Интервью с Верой Павловой. URL <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pavlova-vera-anatoljevna/intervjyu>

5. Л. Горалик, Поэтесса Вера Павлова: Однажды я три дня проходила в картонной маске свиньи. Интервью. Журнал «Сноб». <https://snob.ru/selected/entry/56979/>

6. Б. Кутенков, Л. Вязмитинова, Вера Павлова: «Эротический цветок лучше всего растёт в теплице дома». Интервью, ж-л «Формаслов», URL <https://formasloff.ru/2021/06/01/vera-pavlova-eroticheskij-cvetok-luchshe-vsego-rastjot-v-teplice-doma/>

7. И. Бродский, «Любовь»

8. Г. Рымбу, Моя вагина. Ж-л «ШОИЗДАТ», 2020, <https://shoizdat.com/galina-rymbu-moya-vagina/>

9. В дальнейшем цитаты по публикации Элиас Канетти, «Масса и власть». «Гуманитарный портал» URL <https://gtmarket.ru/library/basis/5454/5455>

10. «Почти у каждой из моих книг есть... как бы это назвать... техническая тема, что ли, которую редко замечают читатели. Ну кто догадается, что «По обе стороны поцелуя» — это книга о возможностях силлабики? Техническая тема «Записок счастливого человека» — попытка понять, где проходит граница между поэзией и прозой...» Б. Кутенков, Л. Вязмитинова, Вера Павлова: «Эротический цветок лучше всего растёт в теплице дома». Интервью, ж-л «Формаслов», URL <https://formasloff.ru/2021/06/01/vera-pavlova-eroticheskij-cvetok-luchshe-vsego-rastjot-v-teplice-doma/>

11. И. Шайтанов: Современный эрос, или обретение голоса. Сайт Веры Павловой. <https://www.verapavlova.ru/igor-shajtanov-sovremennuj-eros-ili>

12. Б. Кутенков, Л. Вязмитинова, Вера Павлова: «Эротический цветок лучше всего растёт в теплице дома». Интервью, ж-л «Формаслов», URL <https://formasloff.ru/2021/06/01/vera-pavlova-eroticheskij-cvetok-luchshe-vsego-rastjot-v-teplice-doma/>

13. Цитата из статьи Павла Белецкого. В рецензии Е. Лесина «Плоть поэтической плоти». Книжное обозрение, № 50. URL <http://old.russ.ru/krug/20001212.html>

18. ЧЕЛОВЕК ПО СЛОВОИЗЪЯВЛЕНИЮ [1]

В юбилейном году Сергея Гандлевского

Не презирая грез бывалых,
старайся лучшие создать.
У птиц, у трепетных и малых,
учись, учись благословлять!

В. Набоков, «Живи. Не жалуйся, не числи...»

Эпиграф из стихотворения Владимира Набокова — последний из трех катренов в хрестоматийном тексте — удачным образом создаёт перспективу, план того, о чем я хотел бы здесь сказать, отмечая юбилей Сергея Гандлевского, одного из ведущих поэтов в современной русской литературе.

Но прежде — о возрасте. В начале мая 1989 года я прибыл по известному эмигрантскому маршруту в Нью-Йорк, и буквально с первых месяцев своего проживания в Большом Яблоке попал в круг авторов литжурнала «Черновик», который создал и редактировал Александр Очеретянский, поэт и продолжатель традиций русского авангарда по судьбе и призванию. Уже вышел первый номер журнала, готовился второй — и четыре машинописных толстых поэтических тетради московского клуба «Поэзия», провезённых мной через границы, реки и моря, горы и долины, пришлись издателю как нельзя кстати.

В те же дни я познакомился с одним из авторов «Черновика» Давидом Османом. Узнав о том, что среди машинописи клуба «Поэзия» есть поэтическая подборка Сергея Гандлевского, и я с ним знаком, Давид пригласил меня в китайский ресторан. Там и тогда я впервые попробовал куриного «Генерала Тсо», китайский овощной ролл и нашел своё счастье в хрустящей пирамидке fortune cookie.

На меня, неофита, китайская гастрономия произвела сильное впечатление, чему Давид Осман был искренне рад. Очевидно, не каждый день и год ему попадался в Нью-Йорке собеседник, который не знал китайской кухни, но при этом слышал

о Гандлевском и даже лично его знал. Сегодня это звучит диковато, но в перестроечном 1989 году, напомним, далеко не самые широкие круги любителей литературы ещё только открывали для себя акмеистов и обэриутов, Набокова и Ходасевича, Бродского и Довлатова, Солженицына и Войновича, Айги и Дм.Ал. Пригова. Еще не пробил час «Московского времени», куда входили Бахыт Кенжеев и Алексей Цветков, в 1970-х обосновавшиеся, соответственно, в Канаде и США; и Сергей Гандлевский с Александром Сопровским, так и не покинувшие СССР, хотя и пытались.

Снится мне, что мне снится, как еду по длинной стране
Приспособить какую-то важную доску к сараю.
Перспектива из снов — сон во сне, сон во сне, сон во сне.
И курю в огороде на корточках, время теряю.
И по скверной дороге иду восвояси с шести
Узаконенных соток на жалобный крик электрички.
Вот ведь спички забыл, а вернешься — не будет пути,
И стучусь наобум, чтобы вынесли — как его — спички. [2]

Давид расспрашивал о своем товарище Гандлевском, далеком клубе «Поэзия», моих планах — и рассказывал про московский андерграунд 1970-х, из которого он отбыл в Нью-Йорк в ту же фольклорно-историческую эпоху. Ясное дело, поэтического в Нью-Йорке он нашёл для себя немного, на первых порах пройдя через все, положенные иммигранту круги, да оттоптавшись на граблях, которые судьба подсовывает иноземцу-бродяге в незнакомой местности на каждом шагу.

К концу 1980-х Осман женился на американке (в дальнейшем, в одну из наших встреч я был ей представлен), работал, обосновался в Манхэттене, и писал стихи с перспективой попасть в «Черновик», позиционировавший себя, как периодическое издание, собирающее под обложкой экспериментальную, неконвенциональную литературу.

Годы спустя в одной из повестей Гандлевского я обнаружил Давида Османа: среди прочего, Сергей вспоминал, как в крутые и нищие в России 1990-е, Давид помогал ему, чем мог, присылая из Нью-Йорка посылки [3].

В первую же нашу встречу Давид охарактеризовал поэта Гандлевского, как умного, тонкого и благородного лирика, отметив, что уже при жизни ему грозит стать, что называется, «живым классиком». Речь шла о поэте, которому в 1989 году стукнуло тридцать семь. Символические 37...

Как ангел, проклятый за сдержанность свою,
Как полдень в сентябре — ни холодно, ни жарко,
Таким я делаюсь, на том почти стою,
И радости не рад, и жалости не жалко.

70 лет исполнилось Сергею Гандлевскому в 2022 году. Лет двадцать-двадцать пять назад в одном из литжурналов я нашел фразу о том, что Пушкин не дал нам пример стареющего поэта, погибнув в 37 лет. Всегда считал, что высказывание это принадлежит Гандлевскому, но сегодня, порывшись в интернете, не могу в сети цитату обнаружить. Однако, не суть. Я неоднократно задумывался, в чём основной посыл этой фразы? Ведь если речь идёт об этике и общественно значимых поступках, то поэт — никак не политик или полководец, которые подают пример служения Отечеству; и не, допустим, веган, готовый повести за собой народные массы, отказавшиеся от говядины и всех видов йогурта.

В конце концов, если поэту, ставшему, как и прочие смертные, жертвой исторических обстоятельств, удаётся в своей биографии стороной обойти семь смертных грехов, то это уже показательная, лабораторная модель для подражания. Не столько достоинства, сколько список побеждённых недостатков красит человека, ведь, согласитесь, иметь правильных врагов не менее важно, чем правильных друзей.

А ты живешь свою подробную,
Теряешь совесть, ждешь трамвая
И речи слушаешь надгробные,
Шарф подбородком уминая.
Когда задаром — тем и дорого —
С экзальтированным протестом
Трубит саксофонист из города
Неаполя. Видать, проездом.

Стоит же добавить, к указанному мной выше, упорное следование десяти заповедям — и какой ещё, объективно, лучший пример может предложить поэт потомкам?! Не бином Ньютона, как отметил бы один из героев булгаковского романа. В этом плане дожившие до 70 Борис Пастернак и до 76 Анна Ахматова — вполне уместны.

Вероятно, говоря о примере постаревшего поэта, имеют в виду гражданскую позицию. То есть, некое рассматриваемое с фаустовской дистанции понятие о патриотизме, и стихосложение, в котором уже всё есть для равенства-свободы-братства, а если чего-то не хватает, то мудрыми сентенциями и пронзающим лиризмом будут к ответу призваны еще и мир-май-труд.

После смерти я выйду за город, который люблю,
И, подняв к небу морду, рога запрокинув на плечи,
Одержимый печалью, в осенний простор протрублю
То, на что не хватило мне слов человеческой речи.

С другой стороны, поди знай, что мы в плане имперского улышали бы сегодня от Иосифа Бродского, сочинившего в его 51-й год от рождения «На независимость Украины» (вспомнилось начало стихотворения Кушнера, посвященное Бродскому: «Я смотрел на поэта и думал: счастье, / Что он пишет стихи, а не правит Римом...»); либо от государственника Пушкина, написавшего «Клеветникам России» в 32 года?

«Он деспота воспел подкупленным пером...», — так оценивал деятельность Пушкина в последнее десятилетие его жизненного пути поляк Адам Мицкевич, друг и привычный собеседник великого русского поэта, написавший: «Слушая его рассуждения об иностранной или внутренней политике его страны, можно было принять его за человека, поседевшего в трудах на общественном поприще и ежедневно читающего отчеты всех парламентов». [4]

Выйди осенью в чистое поле,
Ветром родины лоб остуди.
Жаркой розой глоток алкоголя
Разворачивается в груди.

Кружит ночь из семейства вороных.
Расстояния свищут в кулак.
Для отечества нет посторонних,
Нет, и все тут — и дышится так...

От написанных в 28 лет поэтом-дипломатом Тютчевым строк («... Другая мысль, другая вера / У русских билася в груди! / Грозой спасительной примера / Державы целость соблюсти,...») [5], классик русской литературы не только к своим семидесяти не отказался, но и предложил такие впечатляющие инициативы по формированию положительного образа России, что, после встречи с Бенкендорфом, они были поддержаны государем императором.

А если подавать пример лишь тем, чтобы не влезать в политику и не задаваться вопросом о том, как обустроить государство? Прожив долго, 81 год, Арсений Тарковский [6] не комментировал действия вождей и не давал обществу советов. Он стал мерой чистоты поэтического голоса и классического стиля в современной русской поэзии, при этом отношения с Советской властью напряглись по причине, связанной с ним не напрямую: после 1983 года, когда режиссер Андрей Тарковский, отбыв в Италию на съемки фильма «Ностальгия», заявил о своем невозвращении в Советский Союз.

Александр Кушнер в свои 86 лет, будучи в творчестве далёким от актуальной политики, развивающим в поэтике принципы, заложенные акмеистами, подвергся частью читательской аудитории остракизму за стихотворение «Конечно, русский Крым, с прибоем под скалою...». Понятно, что прочтение этого текста зависит в немалой степени от политических предпочтений читателя, хотя для меня лично здесь речь идет всё-таки не о «российском», а о «русском» Крыме, что Кушнером сказано однозначно. Другое дело, что нынешний заидеологизированный, пропагандистский «русский мир» подмял под себя все прочие трактовки, интертексты, значения и варианты.

И вот теперь, когда я умер
И превратился в вещество,
Никто — ни Кьеркегор, ни Бубер —
Не объяснит мне, для чего,

С какой — не растолкуют — стати,
И то сказать, с какой-такой
Я жил и в собственной кровати
Садился вдруг во тьме ночной...

Немало нынешних сорока-пятидесятилетних поэтов не собираются ждать старости, чтобы подавать примеры: Т. Вольтская, Д. Быков, В. Павлова, С. Платов, Е. Лесин, В. Жук... однозначно определились по отношению к катастрофе после 24 февраля 2022 года, и их гражданская смелость, человеческое мужество вызывают искреннее уважение.

Здесь немаловажен и экзистенциальный план. Как говорил в одном из интервью на «Эхе Москвы» Виктор Шендерович: «Я уже цитировал моего старшего товарища, поэта замечательно-го, Сергея Гандлевского, который на мой прямой вопрос, зачем он это делает (участвует в «Марше несогласных» — Г. К.), сказал: для самоуважения. Просто ему своё лицо видеть в зеркале, если он не выйдет... — он будет к себе хуже относиться!» [7]

В нынешней военной обстановке гражданская позиция писателя приобретает особое, невероятно важное значение, и в таком бескомпромиссном отношении к самому себе — безусловно, пример для подражания. В 2014 году Гандлевский выразил своё несогласие с политикой российской власти в Крыму; в сентябре 2020 года подписал письмо в поддержку протестных акций в Беларуси; в феврале 2022 года выступил против вторжения России в Украину. Уроки высокой нравственности, истинного патриотизма важны для современников, в первую очередь.

Кстати, последний по времени сборник «Сергей Гандлевский. Стихи», как сказано в аннотации «самое полное на сегодня собрание стихотворений Сергея Гандлевского», вышел летом 2022 года в киевском издательстве «Друкарський двір Олега Федорова», что по нашим суровым временам для поэта, проживающего в РФ, тоже гражданский, смелый и ответственный поступок.

Ничего-то мы толком не знаем,
Труса празднуем, горькую пьем,
От волнения спички ломаем
И посуду по слабости бьем,

Обязуемся резать без лести
Правду-матку как есть напрямик.
Но стихи не орудие мести,
А серебряной чести родник.

На самом деле, пример для потомков в накопленной с годами мудрости, в сохранении достоинства, в вольнолюбии, нонконформизме, духовности, любви и жертвенности — вещи, казалось бы, само собой разумеющиеся. И мне видится, что в приведенной выше сентенции Гандлевского о роли поэта в перспективе будущих поколений, речь не только об этом. Ведь перед известными что? где? когда?, кто виноват? и зачем? (как «прежде губ уже родился шопот»), всегда стоит вопрос как?

В изящной поэтической словесности это вообще заглавное, если не единственно значимое. И поэт своим письмом, в соотнесении написанного с традицией, новаторством, звуком и «дикцией», как точно определил Бродский поэтическую просодию, подает в силу своего призвания/профессии пример не меньший, чем власть имущий, религиозный наставник либо умелый ритор, речь которого не только актерски поставлена, но обычно и вдохновенно сыграна. В повести «Бездумное бывшее» Гандлевский об этом говорит прямо: мы «перестали мерить людей и события на свой сословный аршин — мерой вкуса».

«У птиц, у трепетных и малых, / учишь, учишь благословлять!..»

Стихотворения Сергея Гандлевского известны сегодня всем, интересующимся русской поэзией, и разобраны на цитаты. В ставшем хрестоматийным сборнике эссе Петра Вайля «Стихи про меня» [8], из отобранных автором к своему 55-летию пятидесяти пяти стихотворений XX века, начиная с Иннокентия Анненского (1901), четыре текста посвящены Гандлевскому.

Эти эссе сюжетны и, как в книге многолетнего соавтора Вайля «Довлатов и окрестности» Александра Гениса, где чаще об окрестностях, чем о Довлатове, Вайль больше говорит о неких житейских ситуациях в связи с Гандлевским, чем о нём самом. И в каждом эссе — о поэтике Гандлевского, с подробно прописанным, снайперски точно среди прочих выхваченным её бесценным, основным качеством:

— «... лёгкость и естественная достоверность интонации. Вот что мне давно представляется главным в поэзии — интонация. Если ты ей веришь, значит, она обращена к тебе — только то и нужно. Иногда даже кажется, что сам всё написал» (эссе «Свиток соответствий», стр. 607);

— «Строчки про доску к сараю — не формула (к счастью, Гандлевский, с его точностью вкуса и меры, формул не любит и не ищет),... <...> но всё правда. Настоящая: поэтическая и просто — про себя, кто написал, про меня, кто читает» (эссе «Платформа Марк», стр. 647);

— «Лексикон Гандлевского — первого порядка, без поиска экзотики. Но выбор слов и словосочетаний таков, что ощущение новизны — непреходяще... Коренное отличие у Гандлевского — метафизика, а не психология. Взгляд оттуда. Шаг вперед? Странновато так обозначать. Но — шаг. Наверное, есть другие методы, и жизнь учит разному, но у меня уже много не будет: по словозъявлению определяется человек» (выделено мной — Г.К; эссе «Толкование сновидений», стр. 680–681);

— «Мало кто в русской — а значит, по понятным причинам, и в мировой — поэзии так достоверно доносит феномен пьянства. Чего стоит детально точное, физиологически скрупулёзное описание: «Выйди осенью в чистое поле, / Ветром родины лоб остуди. / Жаркой розой глоток алкоголя / Разворачивается в груди». Семисложный глагол движется медленно и плавно, лепесток за лепестком раз-во-ра-чи-ва-ет-ся — разливаясь горячей волной после стакана, приступая к сердцу, обволакивая душу» (эссе «Сердечный приступ», стр. 684).

«Для человека частного и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего» [9], интонация, вера в свой индивидуальной голос, следование/преданность его обертонам всю свою жизнь, вплоть до возраста патриарха, — вероятно, и есть тот образец, который поэт способен предложить поколениям, его пытливо прочитывающим.

Ведь, как заповедовал Зигмунд Фрейд, «письменность первоначально — язык отсутствующих» [10]. Пока мы живы, мы общаемся, обмениваемся словами в явочном, что называется, по-

рядке. Письмо же заменяет нам всё это в случае отъезда, в разных смыслах разрыва отношений и отсутствия тесных коммуникаций, смертельного исхода. Ситуативно в триаде «писатель-книга-читатель», когда письмо приобретает одну из главных своих функций — посредника, медиатора, медиума.

Не только у потомков нет выхода, но и у широкого читателя-современника: судить о поэте и брать с него пример не столько по поступкам и манифестам, сколько по написанным текстам. Либо по тому, что из опубликованного в истории останется — по строчкам, в которых не обязательно сохранятся «крылатые слова и выражения», но непременно — ни с чем несравнимая личная нота, ритмоинтонация, своеобразная писательская манера, идиостиль... Как в ставшем назидательным, но не потерявшим с годами в актуальности: «...От всего человека вам остаётся часть речи. Часть речи вообще. Часть речи» [11].

То самое, что «раз-во-ра-чи-ва-ет-ся в груди» — у поэта, и у его читателя. Вначале читатель знакомится с интонацией, начинает доверять ей и с ней жить/свыкаться, после чего уже обращает внимание на философские сентенции и россыпи мудрости.

Не иначе. Верней, иначе — в философских трактатах, работах по психологии либо романах по воспитанию чувств. Немало поэтов пишут метко да афоризмами, но всё это мимо, это — игры в бисер, если индивидуальность стиля, собственное, неподвластное, казалось бы, научному анализу дыхание — отсутствует. Это не поддаётся, вроде бы, формулам, лишь сравнениям или символам: «Почти все люблю у М<андельшта>ма, особенно его бессвязные бормотания: “Бессонница, Гомер, тугие паруса...” или “За мыс туманный Меганом...”. Как-то на вечере я читал М<андельшта>ма и потом Пастернака. У последнего звук деревянный. А у М<андельшта>ма виолончельно-бархатный звук... Это было у Тютчева...» [12].

Современное языкознание, поэтология, структурный анализ текста доказали, что ничто научной селекции не избежит, и «интонация» попадает в разряд тех научных дисциплин, которые исследуют сложный комплекс просодических элементов, включающих мелодику, фонетику, ритм, интенсивность, темп, тембр и прочее.

Естественно, на эти составляющие можно разложить любой текст любого поэта. Даже если добавить особо акцентированные у Гандлевского ретардации; отметить, что дело здесь «не в лексике, а в синтаксисе.... Бесконечные оговорки с оттенком самоиронии, иронии, порой переходящей в сарказм, разъяснения в скобках, длинные ряды однородных членов, которые по смыслу вопиюще неоднородны, подчеркнутая бесстрастность, с которой рассказывается о бесчинствах власти...» [13]; обозначить, что Гандлевский «... создает “постбродский” миф об “интеллигенте-аутсайдере” — вплоть до самоуничижительно-эпатажных самоаттестаций с очень жесткими характеристиками — “раб, сын раба”, “придурковатый подпасок”, “труженик позора”, “чужой, сутулый, в прошлом многопьющий”» [14] — всё это, согласитесь, многое объясняет.

Однако, высказанное в пушкинской трагедии мнение, без ссылок и доказательств, о невозможности поверить алгеброй гармонию, даёт основания утверждать: да, объясняет, но не всё.

Поэт Михаил Айзенберг, после трудов многих и интереснейших рассуждений о поэтике Гандлевского, смущённо признаётся: «Я давно стараюсь разобраться в механизме стихов Гандлевского, но критический навык отказывает или подбрасывает такие слова, как “сдержанность”, “уместность”, объясняющие, скорее, поведение, а не поэтику».

Это понимает, безусловно, и сам Гандлевский, определяющий свой художественный стиль и опыт неформальной школы «Московское время», как «критический сентиментализм»:

«В “Московском времени” (Цветков не в счет, он всегда был сам по себе), если и не оговаривалось, то предполагалось, что существуют более или менее осязаемые параметры хорошего стихотворения: достоверность переживания, заинтересованная интонация, зримые образы, отсылки к высокой культуре, убедительная рифма — некий акмеистический эталон маячил за всем этим. Литературная практика и атмосфера компании “Альманаха” привили мне мнительное отношение ко всему вышеперечисленному — все так, но нужно еще что-то... А что именно — можно сказать лишь задним числом, когда литературная удача нали-

цо... И теперь я нередко с прохладцей говорю о безупречном с виду стихотворении, в том числе и собственном: “Ну, стихи, ну, хорошие...” [15].

Чтобы подвести в этой нескончаемой теме черту, приведу высказывание прекрасного прозаика Александра Иличевского. Оно — о Сергее Довлатове, но отлично приложимо к Сергею Гандлевскому (и в плане, как далее отмечено, роста — оба Сергея высокие, чему могу свидетельствовать: с Довлатовым я общался неоднократно, работая в радиопрограмме Петра Вайля «Поверх барьеров» на радио «Свобода», а с Гандлевским мы и встречались много раз в перестроечной Москве, и совместно выступали на поэтических чтениях клуба «Поэзия»):

...Написанное им невелико по объему, но написано точно и прочно, как ограненный камень, который можно вставить в любую оправу времени <...> В литературе есть разные задачи, и успех Довлатова состоит в том, что поставленная им себе задача оказалась ему по плечу. Это при том, что он был необыкновенно высокого роста. Это при том, что трезвая самооценка — залог успеха. Откуда не следует, конечно, что величие замысла не может спасти. Но как хорошо, что есть литература, с помощью которой можно и нужно разговаривать. Речевые способности — способности к кристальной дикции у Довлатова сверхъестественны. <...> Самые разные читатели у Довлатова находят свое. При том, что он менее всего в своей прозе старался понравиться, как и положено умному писателю. Ум его, как и положено уму, отдавал должное и иррациональному, и абсурду <...> При небольшом корпусе текстов Довлатов написал очень много с точки зрения смысла как такового, с точки зрения культуры. Его тексты помнятся, а значит, живут в самом языке... [16]

Как отмечал Вайль: «Гандлевский пишет по два-три стихотворения в год. Так совсем не принято, обычно бывает поток, из которого потом редактор или время что-то оставляют. Составлять избранное Гандлевского — тяжёлый, неблагодарный труд: у него всё — избранное». [17]

«Не презирая грез бывалых, / старайся лучшие создать»

Сергей Маркович Гандлевский родился 23 декабря 1952 года в Москве. Как сказано в первой строке в биографии, представленной в Википедии: «Родился в интеллигентной семье». В повести «Бездумное былое» Гандлевский эту строку словно продолжает: «По семейному воспитанию я не должен бы впасть в “босячество”, а вот поди ж ты...».

С биографии Гандлевского вполне можно писать портрет поколения, которое сегодня уже на академическом уровне получило имя: «дворников и сторожей». В СССР нельзя было не работать, и жизнь вольного художника, музыканта, поэта могла быть запросто омрачена реальным тюремным сроком по уголовной статье за тунеядство — в случае, если на протяжении какого-то количества месяцев строка в трудовой книжке оставалась незаполненной.

Поэтому работы низкооплачиваемые, в принципе, для социального дна, но с замечательным расписанием, вроде сутки через трое, помогали уйти от уголовного наказания. И давали возможность заниматься делом по своему призванию, отпахав 24 часа в котельной; отмахав веником или лопатой, в зависимости от времени года; отсидев на стройке ночным сторожем, как Гандлевский, или сутки на проходной ТЭЦ (я работал с 1985 года на московской ТЭЦ-16 сторожем, и в моей смене трудились поэты Андрей Туркин и Александр Бараш, джазовый музыкант Аркадий Кириченко из диксиленда «Капелла дикси», художник Леонид Зубков, культуролог/критик Михаил Дзюбенко, режиссер «параллельного кино» Игорь Алейников).

Так что названия серий, после окончания Гандлевским филфака МГУ, в этом реалити-шоу не удивляет: «школьный учитель», «экскурсовод», «рабочий сцены», «ночной сторож»... В ту же копилку — поездки разнорабочим в сезонные экспедиции, своего рода эскапизм, о чём Гандлевский пишет в своей прозе: «Трепанация черепа», «Бездумное былое». И в «НРЗБ», в котором речь идет о некоей альтернативной литературной истории, и где главный современный поэт — не Бродский, и вовсе не антипод его. Верней, там, где в повести стихи — явная отсылка к Бродскому; в биографии же поэта Чиграшова в

«НРЗБ» — смещение по основным пунктам, и не с отъездом в финале в Америку, а с самоубийством.

В этой книге, написанной, по-моему, в замечательном трифоновском стиле, немало узнаваемых реальных персонажей: Виктор Кривулин, Лев Рубинштейн, Александр Сопровский, названо и «Московское время» — таким образом, проза Гандлевского конструирует объёмную панораму о своей эпохе, рассказывает о себе и своём окружении, и предлагает читателю окунуться в язык и речь, характерные для своего времени, с близкого расстояния освоив их интонационные тонкости. В этих заметках не имеет смысла останавливаться на биографических деталях — Гандлевский всё о себе рассказал наилучшим образом в своих книгах, к которым и советую обратиться. Не пожалееете.

Литературная группа «Московское время» (середина 1970-х — 1989) [18] состояла из авторов неофициального альманаха «Московское время» (1973–1977). Они уже начали издаваться за пределами СССР, и не видели никаких перспектив опубликовать свои поэтические сборники на родине. В группу вошли поэты Александр Сопровский, Сергей Гандлевский, Алексей Цветков, Бахыт Кенжеев (Цветков выехал из Советского Союза в 1975 году, Кенжеев — в 1982-м), которые объединились, прежде всего, поколенчески и мировоззренчески. Они нашли друг друга в стенах МГУ (Гандлевский и Сопровский учились на филфаке, Цветков — на журфаке, Кенжеев — на химфаке), посещали университетскую литстудию «Луч» Игоря Волгина, с первого выпуска альманаха «Московское время» публиковались тиражом от 7 до 10 экземпляров (столько копий могла сделать печатная машинка).

Манифеста у них, как такового, не было. Еще одна участница группы Татьяна Полетаева (к «Московскому времени» относят не менее десяти-пятнадцати авторов, входивших в группу в разное время: «Авторов было довольно много, не меньше пятнадцати, несколько явно случайных. Почему столько? За таким солидным составом мерещилась литературная студия» [19]) отмечает, что вступительные статьи к номерам журнала, которые писал Сопровский, и были манифестами. [20]

Понятно, что объединял всех присущий каждому нонконформизм как по отношению к литературе, так и к социуму, а что

касается эстетики, то Михаил Айзенберг, уже в наши дни, с временной дистанции по отношению к семидесятым, отмечает: «Манифест группы не был обнародован (не был даже написан), но какие-то его пункты читались достаточно ясно: возврат к традиции, воссоздание поэтической нормы. Оттачивание стиховой техники. Отчасти и коллективная литературная работа: целенаправленная выработка нормативного стиха и большого стиля (кстати, небезуспешная). Чувствовалось, как им важны “профессиональные навыки”. Как они вообще доверяют стиху».

Эти наблюдения дополняет поэт Виктор Куллэ, ретроспективно соединяя две поэтические группы, относящиеся к разным поколениям: «Школа "Московского времени" <...> сменила, кажется, на посту просвещенного мэйнстрима поэтику "ахматовских сирот", в первую очередь и в основном — Иосифа Бродского» [21].

Основная четверка «Московского времени» сосуществовала, на мой взгляд, по структурному принципу классического итальянского 14-строчного сонета, который не только при четырёх строфах (два катрена, два терцета), но прежде всего — тезис-антитезис-анализ-синтез.

Тезисность очевидно брал на себя Сопровский, в роли антитезиса выступал Цветков, который и по возрасту был старше, и поэтика его явно выходила за предполагаемые литературные задачи группы (он был в те годы ближе к Ивану Жданову, чем, скажем, к Льву Лосеву, с которым у Гандлевского, да и Сопровского немало общего); Кенжеев доказал себя в анализе — его аналитическое расщепление собственного поэтического эго на ряд гетеронимов [22] («Ремонт Приборов», «Мальчик Теодор») находится в ощутимом контрасте по отношению к цельному, объединённому внятной просодией и образно артикулированному, будто собранному в синтезе из функциональных частей (антипод анализа), письму Гандлевского. Как-то так, в четырёхединстве, мне этот поэтический квартет и видится сегодня:

Сопровский (тезис)
Цветков (антитезис)
Кенжеев (анализ)
Гандлевский (синтез)

Гандлевский, собственно, и синтезировал смыслы «Московского времени», заявив в 1989 году об особом литературном направлении «критический сентиментализм», подведя тем самым итоги этой неформальной поэтической школы и сведя в несколько ёмких определений её опыт. В тематической статье Гандлевского сказано о двух литературных стилях «пафосно-одическом» и «панироническом» (вроде бы, творческий привет Ломоносову, но рассуждения далеки от учения «о штилях», хотя и вводят в современную литературу, по ломоносовскому принципу, «иерархию жанров»).

Критический сентиментализм «обретаясь между двух полярных стилей, <...> заимствует по мере надобности у своих решительных соседей, переиначивая крайности на свой лад: сбивая спеси праведной поэзии, окорачивая шабаш поэзии иронической. Этот способ поэтического мировосприятия драматичнее двух других, потому что эстетика его мало регламентирована, опереться не на что, кроме как на чувство, ум, вкус. Зато выбор, зато свобода и, в случае удачи, естественность поэтического высказывания». [23]

Сергей Чупринин так подвёл черту под критическим сентиментализмом: «.. в семантике и поэтике авторов «Московского времени» <...> выделяются воинствующая антиромантическая, простодушие и искренность как залог истинности лирического переживания, культ душевного здоровья как психической и эстетической нормы, эмоциональная и интеллектуальная опрятность, акмеистическое по своей природе стремление к «овеществлению», детализации всякой мысли и любого чувства, ясность и мотивированность словоупотребления, благородная сдержанность в выборе выражений и то, что М. Бахтин называл общей *“тональностью покаяния”*». [24]

Можно добавить, что всё вышеперечисленное существует в актуальную эпоху постмодернизма, когда заявленная связь с традицией (в отличие от авангарда, при котором традиция безжалостно уничтожается) явлена точными цитатами, квазичитатами и центоном, что свидетельствует едва ли не о рыцарском, как к Святому Граалю, отношении к литературному прошлому. Поэты, объявляющие о поэзии в таком регистре, выступают едва ли не защитниками ее чести и совести, как бы пафосно это ни звучало,

при том, что уход от пафоса — одна из основ «критического сентиментализма», какими бы сантимиентами он ни был наполнен. Вообще же, о постмодернизме (не имея его в виду, конечно) наиболее четко высказался Х. Л. Борхес: «Кто-то гордится каждой написанной книгой. Я — любой прочитанной».

Прочитанные книги из всемирной библиотеки, сохранённые памятью цитаты из них и обожаемые, по-новому воспроизведённые сюжеты, характерные для модернизма; варианты квазичитат и фабулы-симулякры постмодернизма, — благодаря этому не рвётся жизненная нить между литературным состоявшимся, себя определившим прошлым и зыбким настоящим. Роль проводника, сталкера без страха и упрёка, никак не легендарного героя, но готового всем пожертвовать в этом путешествии во времени и в литературе — чем не пример для тех, кто придёт после, и для кого традиция останется живым и жизненно важным.

Такое отношение к поэзии требует и соответствующего этикетного поведения поэта. Когда в 1996 году Сергей Гандлевский отказался, по известным причинам, от премии «Антибукер», он, в частности, заявил: «Поэтов нельзя унижать. Смирившийся с унижением поэт потерян для поэзии. А поэзия выделяет кислород идеализма, без которого общество превращается в “зону”».

С этим трудно не согласиться, и с этим хочется жить. А уж «так жить» или иначе — дело каждого. В 1997 году Гандлевский сообщает в интервью: «Пора дать себе отчёт, что ты можешь занять какой-то соразмерный твоим способностям объём в культуре. На тебя ложится ответственность за то, с какими учебниками будут иметь дело твои внуки. Пожалуйста, ты можешь устраниться, но знай, что завтра объём этот будет заполнен. И возможно — шарлатаном. И внуки спросят: что же ты тогда замкнулся в башне из моржовой кости? Появилось ощущение, что ты можешь немного менять культурный климат. Появился шкурный интерес будущего деда». [25]

Разговор всё о том же примере, образце для подражания. Ровно 25 лет назад, чтобы к семидесяти годам быть уверенным: говорил и выполнил.

С юбилеем, Сергей Маркович!

Примечания

1. Изменённая цитата из книги Петра Вайля «Стихи про меня». Эссе «Толкование сновидений», стр. 680.

2. Здесь и далее — цитаты из стихотворений Сергея Гандлевского, опубликованных в разных авторских поэтических сборниках.

3. «...Как-то раз я достал из почтового ящика повестку из окраинного хладокомбината. Недоумевая, поехал. Друг молодости Давид Осман прислал из Америки плиту льда, битком набитую куриными ножками. Так мы и откалывали от нее всю зиму на балконе по одной детям на ужин». Сергей Гандлевский, Бездумное былое. Журнал «Знамя», №4, 2012.

4. М. Цявловский, Мицкевич и его русские друзья.

URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/cyavlovskij/mickevich.htm>

5. Из стихотворения «Как дочь родную на закланье...»

6. О влиянии Арсения Тарковского. В книге воспоминаний «Бездумное былое» С. Гандлевский пишет: «Все мы — пусть в разной мере — были поэтами традиционной ориентации. Помню, как через третьи руки мы перво-наперво передали экземпляр своей машинописной антологии Арсению Тарковскому, наиболее для нас авторитетному поэту из современников. <...> Но ведь и лучшие образцы печатной поэзии той поры (Мориц, Межиров, Кушнер, Чухонцев и проч.) встраивались в классическую традицию». Журнал «Знамя», №4, 2012.

7. «Эхо Москвы», программа «Особое мнение», 25.09.2008

URL: <https://old.khodorkovsky.ru/publications/2008/09/26/11893.html>

8. В дальнейшем, приведены цитаты из книги Петра Вайля «Стихи про меня». М.: из-во «КоЛибри», 2006.

9. Начальная строка Нобелевской лекции Иосифа Бродского, 1987 год.

10. З. Фрейд, Неудовлетворённость культурой, стр. 5 URL: <https://cyberpedia.su/13x11b11.html>

11. Концовка в стихотворении И. Бродского «...и при слове “грядущее” из русского языка».

12. Ю. П. Иваск, Беседы с Георгием Викторовичем Адамовичем. Париж, июнь 1960 г. Проект «Акмеизм» URL: <https://gumilev.ru/astmeism/1/>

13. Светлана Красовская, «Я намеренно употребляю такое прозаическое слово...» Журнал «Знамя» №4, 2013.

14. Артем Скворцов. Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции, Журнал «Знамя» № 3, 2013.

15. Сергей Гандлевский, Бездумное былое. Журнал «Знамя» №4, 2012.

16. Сокращённая цитата из фейсбучного профайла А. Иличевского, от 3 сентября 2022 года.

17. П. Вайль, Стихи про меня. Эссе «Свиток соответствий», стр. 606. М.: из-во «КоЛибри», 2006.

18. «Хронологические рамки существования «Московского времени» определяются следующим образом. Датой создания группы следует считать 1975 год, когда появились первые выпуски антологии, давшей ей название, а датой окончательного распада — 17 июня 1989 года, когда А. Сопровский объявил о закрытии одноименного поэтического клуба». А. Бокарев, «Творчество поэтов группы “Московское время” в контексте русской лирики 1970–1980-х годов».

URL: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-poetov-gruppy-moskovskoe-vremya-v-kontekste-russkoi-liriki-1970-1980-kh-godov>

19. М. Айзенберг, Минус тридцать по московскому времени. Журнал «Знамя» № 8, 2005.

20. Интереснейшие подробности о журнале и его авторах в воспоминаниях: Татьяна Полетаева, Жили поэты. Журнал «Знамя» №3, 2013.

21. В. Куллэ, Сергей Гандлевский: «Поэзия бежит ухищрений и лукавства». Геополитический сервер ЛИТЕР.NET URL: <http://litter-net.1gb.ru/=Kulle/gandel.htm>

22. Подробно — Г. Кацов, «...и сам себе не равен». О поэтике масок Бахыта Кенжеева. «Новое литературное обозрение» №5 (159), 2019 URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21545/

23. С. Гандлевский, Поэтическая кухня. Стр. 13–17 СПб.: Пушкинский фонд, 1998.

24. С. Чупринин, Жизнь по понятиям. Глава «Критический сентиментализм». М.: Из-во «Время». 2007.

25. Человек с этикетки. Интервью, данное Д. Новикову для журнала «Стас», май 1997 г. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/gandlevsky4-15.html>

19. «ПОКА Я БЫЛ ОДИН — Я БОЛЬШЕ ЗНАЛ О МИРЕ» [1]

Дмитрий Быков: между барокко и необарокко

... Тверды, как мерзлая земля,
Надвинем шапку, выйдем в скверик:
Какая прелесть! Всё с нуля.

*Из стихотворения
«Зима приходит вздохом струнных»*

Я, грешный человек, люблю слова.
В них есть цветаевщина.
Они из мухи делают слона,
Притом летающего.

Что мир без фраз? Провал ослизлой тьмы,
Тюрьма с застольями.
Без них плевка не стоили бы мы,
А с ними стоили бы. [2]

Основная проблема в эссе, посвященном многогранному Дмитрию Быкову, как я вижу её с первой же строки: начав о нём писать, не знаешь, на чём и когда остановиться.

Известно немалое количество его восторженных фанов и многолетних почитателей, которым повезло быть его современниками; параллельно, существует огромная армия его критиков и явных недоброжелателей, повесивших на Быкова все мыслимые и немыслимые оскорбительно-обвинительные ярлыки. [3]

Быков ярок, масштабен, невероятно талантлив и фантастически работоспособен. Его выступления собирают огромные залы, у него многомиллионная теле- и радиоаудитория, а лекции на YouTube массово посещают любители русской литературы со всех стран и континентов, и это не преувеличение. Если бы передо мной стояла задача охарактеризовать его в нескольких словах, то я бы предпочел следующий ряд: мастер (то, что именуют «ренессансного плана»), знаменитый (по заслугам), и *знаменательный* — не только в расхожем понятии «важный по своей сути», что обычно прилагается к предметам и датам, но и функциональ-

но применяемом в языкознании, как «обладающий самостоятельным значением», в нашем случае — в отечественной истории и словесности.

Воспользуюсь омонимическим подобием: если в *знаменатель* обычной дроби поместить с 1990-х годов Дмитрия Быкова, а в числитель — самых актуальных, популярных, эмблематичных современных русскоязычных литераторов XXI столетия, то с годами делитель начинает увеличиваться такими темпами и настолько приближается по значению к делимому, что впору говорить о результате деления, едва ли не равном единице.

Естественно, ситуация мною утрирована и упрощена наглядности ради, однако дело здесь не только в признании творчества Быкова на самых разных премиально-наградных площадках (премия Союза журналистов «Золотое перо России-2010»; 4 премии в разные годы имени А. и Б. Стругацких, 3 премии «Большая книга», две премии «Национальный бестселлер», по две премии «Портал» и Бронзовая улитка»; всенародное признание проекта «Гражданин поэт» с вручением премии «ПолитПросвет»; второе место, после Алексея Навального, в 2012 году в списке членов Координационного совета российской оппозиции, и т.д.).

Нередко цитируемое высказывание по отношению к миру неодушевлённому в хрестоматийном дзэн-буддизме о том, что если вещи нет, то она есть везде, в мире одушевлённом и в связи с явлением в нём Дмитрия Быкова, должно бы звучать так: если Быков есть, значит, он есть повсюду. Чтобы не перейти к сухому перечню мест, где его можно встретить («везде») и тем самым не утомить читателя, хотелось бы напомнить о легендарной математической «задаче Иосифа Флавия», после чего вернуться к Быкову и дать на эту задачу неконвенциональный ответ.

Я не могу укрыться ни под какую крышей. Моя объективность куплена мучительнейшей ценой — я не принадлежу ни к нации явно пришлой, ни к самопровозглашённой нации коренной. Как известный граф, создатель известных стансов о том, что ни слева, ни справа он не в чести, — так и я, в меру скромных сил, не боец двух станов, точней, четырёх, а теперь уже и шести. Не сливочный эли-

тарий, не отпрыск быдла, я вижу все правды и чувствую всё враньё — всё мне видно, и так это мне обидно, что злые слёзы промыли зренье моё...

Военачальник и древнееврейский историк Иосиф Флавий, известный своими трудами «Иудейская война» (о восстании 66–71 годов) и «Иудейские древности», в 67 году нашей эры выступил в Галилее против войска римлян, возглавляемых Веспасианом. Император взял в 47-дневную осаду крепость Йотапата, в которой Иосиф заперся со своим отрядом. Ни мужество Иосифа и его войска, ни военные хитрости не спасли крепость, и Йотапата пала. Вместе с сорока товарищами Иосиф успел спрятаться в пещере. Веспасиан предложил ему сдаться, обещая полную безопасность. Все в отряде, кроме Иосифа, готовы были совершить самоубийство, но не идти в плен. Они готовы были казнить Иосифа за измену и предательство общего дела, если бы он согласился на требование Веспасиана. Тогда еврейский военачальник предложил по жребию постепенно умерщвлять друг друга. В конце концов, он остался в живых с боевым товарищем, которого всё-таки убедил сдаться римлянам.

«Задача Иосифа Флавия» входила в одну из ранних работ по занимательной математике (1612 года) французского математика, поэта, лингвиста, переводчика Баше де Мезириака. Она заключается в следующем: по кругу располагается 41 воин (Иосиф Флавий и сорок его боевых товарищей). В задаче Баше они не бросают жребий, а встают по кругу и убивают каждого третьего. В этом варианте у Иосифа появляется возможность не полагаться на волю случая, а гарантировано спастись. Баше спрашивает: где нужно встать Иосифу и его товарищу, чтобы остаться последними, на кого выпадет жребий? В более общей формулировке участвует n воинов, которые пересчитываются по кругу, и убивают каждого m -го.

Теперь давайте вдохнём поглубже, поскольку предстоит нырнуть на глубину пространного перечня-абзаца (хотя, всего на один пункт шире списка класса из сорока соучеников набобковской Лолиты в Рамздельской школе, так что ничего страшного), после чего можно предложить новый вариант ответа в задаче Баше.

... И если даже в гнилой закат подмешают охру
И к власти придёт осмысленный индивид,
И если им буду я, и даже если я сдохну, —
Всё это меня не особенно удивит.

Предвестие это прорыва или провала —
Бог весть.

Господи, дай мне сделать, чего ещё не бывало,
Или верни снисхождение к тому, что есть.

Предположим, что в нашей задаче не солдаты и Флавий,
а представители сорока одной профессии, разного рода занято-
сти и интересов. Вот они навскидку, без распределения по зна-
чимости и ранжиру:

1. Журналист.
2. Колумнист.
3. Политический обозреватель.
4. Философ.
5. Просветитель.
6. Креативный редактор.
7. Главный редактор.
8. Медиаперсона.
9. Ведущий телепроектов.
10. Ведущий телепрограмм.
11. Кинокритик.
12. Шоумен.
13. Радиоведущий.
14. Автор радиопрограмм.
15. Автор текстов для медийного проекта «Гражданин поэт».
16. Интервьюер.
17. Преподаватель.
18. Школьный учитель.
19. Университетский профессор.
20. Лектор.
21. Чтец.
22. Рассказчик.
23. Русскоязычный писатель.

24. Англоязычный писатель.
25. Прозаик.
26. Поэт.
27. Литературовед.
28. Биограф.
29. Беллетрист.
30. Сценарист.
31. Документалист.
32. Новеллист (новеллизация по мотивам популярных западных кинолент — под творческим псевдонимом Мэтью Булл).
33. Пародист (в «конспирологическом жанре» — под псевдонимом Брэйн Даун).
34. Романист.
35. Сказочник.
36. Баснописец.
37. Памфлетист.
38. Публицист.
39. Сатирик.
40. Автор «зоологических рассказов».
41. Драматург.

Предполагаю, читатель уже догадался, в какую сторону его склоняют. Если в задаче Иосифа Флавия условия изменить, как сказано выше, и все перечисленные занятия-профессии будут представлены в одном лице, одним человеком (и мы знаем этого человека!), то ему никак не грозит быть убитым: он непременно останется последним из 41-го, и будет жить.

Таким образом, с задачей Баше можно справиться одной левой. Если же взять на регистр выше, то Дмитрию Быкову забвение не грозит, и по известной формуле «всего не упустишь», сколько бы ни упускал в ретроспективе будущий историк-исследователь, лингвист, литературовед, дальний потомок, но в какой-то из ипостасей, если не в нескольких, Быкову гарантировано *увековечение* — место в истории. Речь, безусловно, и о несметном количестве, и о высокой пробы качестве им произведённого.

У меня насчёт моего таланта иллюзий нет.
В нашем деле и так избыток зазнаек.
Я поэт, но на фоне Блока я не поэт.
Я прозаик, но кто сейчас не прозаик?

Естественно, для самого Дмитрия Быкова все его обличья-сущности иерархически выстроены и имеют приоритеты. Так, во время приезда в США, в июне 2011 года, писателей Дмитрия Быкова, Эдварда Радзинского, Ольги Славниковой, Владимира Маканина, Сергея Лукьяненко, Михаила Шишкина в программе Read Russia, которая проходила в рамках ежегодной книжной ярмарки Book Expo America в нью-йоркском Джавитц-центре, я был свидетелем одной любопытной сцены.

Она настолько врезалась в память, что цитирую реплики, практически, дословно.

Read Russia — это различные литературные мероприятия, книжные презентации, насыщенная культурная программа. Одна из встреч с писателями была заявлена в неформальной обстановке, на крыше одного из небоскребов Мидтауна. Стояла привычная, убийственная нью-йоркская жара. К началу встречи, около 7 вечера, всё ещё садистски палило солнце, и Дмитрий Быков в своих фирменных в летнее время, что понятно, шортах смотрелся вполне уместно. Правда, никто больше из представителей мужского рода на эту крышу в шортах не явился.

Избыточность! Мой самый тяжкий бич! Но, думаю, хорошие манеры простому не пристали рифмачу. Спросил бы кто: хочу ли я постичь великое, святое чувство меры? И с вызовом отвечу: не хочу.

Видимо, такой внешний вид популярного писателя расслабил мою знакомую, работавшую ведущей на русско-американском радио. Броуновское движение присутствующих свело её вместе с Быковым в какой-то момент, которым она не замедлила воспользоваться.

— Дмитрий, я давняя ваша поклонница, — вполне ожидаемо стартовала журналистка, столкнувшись лоб в лоб с писателем, — работаю на местном радио и хотела бы взять у вас интервью. Было бы чудесно, если бы вы согласились!

По случаю, вспомнил из Быкова, хотя вряд ли к месту: «Жизнь — это роман с журналисткой. Стремительных встреч череда / С любимой, далёкой и близкой, родной, не твоей никогда».

Быков к предложению отнёсся без видимого интереса, но тактично ответил, что особых трудностей на этом пути не видит и дать интервью, равно как и взять — привычное для него дело.

— А о чём будем говорить? — спросил он, как бы между прочим.

Моя знакомая, похоже, совсем потеряв бдительность (жара, непартикулярный прикид большого писателя, и уже почти полученное от него согласие), запела бельканто о том, что проект «Гражданин-поэт» её потрясает! Быковские поэтические тексты, актёрская игра Михаила Ефремова, сама по себе идея сей незабываемой многосерийной телепостановки — это что-то с чем-то.

Насколько я помню, фразы две-три она произнести успела.

— А вы читали мои романы? — поинтересовался Быков с заметным раздражением в голосе.

И едва радиожурналистка призналась в том, что с прозой собеседника незнакома, Быков резко произнес: «Так почитайте романы, а потом поговорим», — после чего потерял к предмету разговора и к его инициаторше интерес, безучастно зевнул и удалился, не прощаясь.

Ожидая масскультовый, талантливо написанный, принесший народную славу «Гражданин поэт» в собственной табели о рангах для Быкова, надо понять, ниже любого из его романов. Интересно, а как с его романами и его же стихотворными сборниками: кто из них получает пальму первенства у самого автора?

Если б молодость знала и старость могла —
Но не знает, не может; унынье и мгла,
Ибо знать — означает не мочь в переводе.
Я и сам ещё что-то могу потому,
Что не знаю всего о себе, о народе
И свою неуместность нескоро пойму.

Стоит отметить, что сорок первым в нашем списке я бы не ограничился, поскольку в политико-социальной жизни Быков также занимает ряд значимых ролей. Вот опять-таки из тех, которые на виду: оппозиционер, активный общественный деятель, иноагент, участник протестных митингов, один из учредителей Лиги избирателей... За деталями — добро пожаловать в Википедию, но список, складывается впечатление, можно ещё на десяток-полтора пунктов расширить.

Это, конечно, не 136 вымышленных гетеронимов, полу-гетеронимов и псевдонимов [4] Фернандо Пессоа, так ведь здесь и векторы разные, и противоположные, не побоюсь сказать, дискурсы. У Пессоа гетеронимы — с разными стилями, модальностями, лексикой «авторы», неузнаваемые друг по отношению к другу, и словно не имеющие общей точки исхода/схода в фигуре создавшего их писателя, по сути, не единого и делимого. Любой же персонаж в приведённом выше списке Быкова — плоть от плоти самого литсубъекта, с узнаваемым авторским почерком, схожим идиостилем, независимо от контекста и жанра. Как уже отметил несколько веков назад Ипполит Богданович в забытой ныне поэме «Душенька»: «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша». И узнаваема в любом из нарядов, чему есть немало причин.

Прежде всего, насколько похожи/идентичны Быков-поэт и Быков-прозаик? Вопрос, вроде бы, напрашивается сам собой, хотя в ту же копилку стоит добавить Быкова многообразного прочего. Прежде всего, философа и историка (для примера, «Философические письма» [5] в духе интертекстуальной аллюзии, почаадаевски глубокие, артикулированные, пыльные: «История России, конечной целью и смыслом которой является сохранение государственности ценой уничтожения населения...»; либо статьи, представленные впечатляющим по составу и числу собранием «Портретная галерея Дмитрия Быкова» [6]), эссеиста, публициста, лектора и далее по списку.

Не приведу фактологической базы и никаких доказательств, хотя наука лингвистика сегодня может доказать, практически, всё, но по моим литощущениям, вдобавок к шестому чувству: Пушкин-поэт и Пушкин-прозаик — узнаваемы, в отличие от Лермонтова, прозу и поэзию которого сложно идентифицировать по

отношению к одному писателю. В XX веке с теми же знаками я бы отметил несколько известных пар: узнаваем Бунин, как поэт, так и прозаик, в отличие от Набокова; Пастернак (есть противоположный взгляд: тот же Набоков чётко разграничивал Пастернака — поэта и прозаика), но не Мандельштам; Саша Соколов, но не Эдичка Лимонов, особенно если взять его ранние стихи и первые романы, отличные (проза и поэзия), как небо и земля.

Угадываем авторский почерк Гандлевского-поэта и Гандлевского-прозаика, равно как прозаика и поэта Быкова, да и Бродского — эссеиста и поэта — ничуть не меньше, чем Быкова — поэта и эссеиста. Понимаю, что могу вызвать на себя недовольство героя этих заметок, помня его критические замечания о Нобелевском лауреате [7]. Кстати, с особой благодарностью сегодня — о разборе Быковым в той же общеизвестной лекции стихотворения «Мой народ». Ныне (похоже, и присно!) это стихотворное сочинение Бродского, его натужный гимн «русскому народу», звучит чудовишно.

Дмитрий Быков родился 20 декабря 1967 года в Москве. Школу закончил с золотой медалью, факультет журналистики МГУ — с красным дипломом, школьником входил в совет передачи для старшеклассников Всесоюзного радио «Ровесники». Иными словами, одарённый, но не объявленный в детстве вундеркиндом (от нем. Wunderkind), хотя это самое Wunder, как указание на уникама, на его превосходящий уровень интеллектуального развития других сверстников, людей своего возраста, проявилось гораздо позже, лет с двадцати пяти.

Быков поэтически заявил о себе в 1989 году, присоединившись к компании таких же молодых людей, которые составили годом ранее московское поэтическое объединение «Орден куртуазных маньеристов». Вышел Быков из Ордена, став в поэтической группе «Командором», в 1992 году. Мне сложно оценить степень куртуазии, с известной её возвышенной любовью к Даме и манерными правилами поведения, но маньеризм так из Командора и не вышел. Слава Богу!

Вот как объясняет это художественное течение/стиль в аналитической работе на эту тему блестящий поэт Юрий Иваск,

представитель второй волны (1950-е годы) эмиграции в США, творчество которого в эстетическом плане можно отнести к маньеризму:

«Это игривость, резвость, бравада, акробатика, поза, экивок, иногда извращенность, декадентство. При этом, как это ни покажется странным, маньеризм не исключает искренности, порывов, верований. Ещё — искусственность, двусмысленность, формализм — обнажение приемов, экспериментализм — и далеко не всегда поверхностный. Характерные черты маньеризма в зодчестве, живописи — асимметрия, диспропорция, причудливость. То же самое в литературе, но с добавлением некоторых специфических приемов, например, кончетто — парадоксальных сравнений, метафор». [8]

Иваск различает несколько типов маньеристов, из которых ему внутренне близки блаженный (юродивый) и испытатель-экспериментатор (акробат). Что касается последнего, то неких формальных экспериментов у Быкова не так много, стих его подчёркнуто традиционный, преимущественно силлаботонический, при том, что испытание текста на растяжение-сжатие стало его фирменным знаком: характерный для ряда его стихотворений рифмованный речевой поток «в строчку», записанный прозаически сплошным текстом, без традиционной поэтической строфики.

Другое определение Иваском маньериста, как блаженного, юродивого, шута, в большей степени, чем «акробат», приложимо к историческим фантазмагориям прозы Быкова, к его теории литературных инкарнаций-масок, к сложной и разнообразной системе аллюзий, прямых отсылок к поэтическому претексту в его поэтике. Как пишет литературовед и критик И. Роднянская:

«Трудно привыкнуть, что “куртуазный маньерист”, идиллический шут, сочинивший “Курсистку” и “Фантазию на темы русской классики”, на поверку — “непростой продукт не своей эпохи”. Что он обратит свою зашкаливающую избыточность (“О перечень, перечень, бич мой!”) в некий словесный аналог мирового хаоса, с которым нельзя ужиться, но и нельзя не смириться...» [9]

На юродстве и шутовстве в творчестве писателя Дмитрия Быкова имеет смысл остановиться особо — в свете его нового романа «В.З.». Постоянно проживая в США в 2022 году, над этим романом Быков сейчас работает и пишет его по-английски (одно-временно, по-английски, и роман «Ин Тим»). Не так много я нашел онлайн информации об этом последнем по времени литературном проекте, но одна любопытная беседа в эфире радио «Голос Берлина» обратила на себя внимание.

Вот распечатка небольшого фрагмента этой радиовстречи [10]:

«Меня периодически просят рассказать о моей книге о Зеленском, которую я пишу. Книга имеет подзаголовок «Портрет на фоне нации». Она называется двумя буквами: Вэ и Зет — «VZ». Дело в том, что символами спецоперации были изначально в России V и Z. Мне показалось, это задумали какие-то тайные пиарщики Зеленского, ведь это всё равно, что инициалы Гитлера сделать символами Великой Отечественной войны. Как вы можете инициалы лидера враждебного вам государства делать символами вашей спецоперации? А потом тупо пояснять, что имеется в виду «Выполним Задание»!.. Меня довольно часто просят рассказать, как в случае с Зеленским формируется мифология, как он соотносится с трикстерским мифом — с мифом Уленшпигеля, например? Почему дьяволу противостоит в высоком смысле фигура шутовская, творческая в любом случае? Как эволюционировал образ Путина? Дело в том, что шут, в высоком смысле, не унижительная характеристика. Шут — это трикстер, плут, который с помощью иронии, милосердия, прогресса противостоит дьяволу. Шут — это фигура сакральная, тот, кому позволено говорить правду при дворе. Комический актер Владимир Зеленский (VZ) оказался символом всемирного противостояния чудовищной фигуре Путина. Шут — ключевая фигура в «Короле Лире». Шут — это высмеиватель зла, пародист зла, главный враг дьявола, потому что единственное, что можно сделать с дьяволом — это в лицо ему рассмеяться, особенно учитывая серьезность попыток этого дьявола на мировое господство, на передел сфер влияния, и прочее. И то, что ко-

медийный актер, продюсер сатирического шоу оказался, поначалу в одиночку, как Черчилль, а потом при поддержке всего свободного мира главным противовесом абсолютно законченному, без единого светлого пятна Мордору — это сюжет литературы».

В этой части разговора Быков особенно горячо, страстно, увлечённо ставит акцент на Зеленском, как на шуте в высшем, сакральном смысле; как на персонаже, которому дано знать и говорить по скоморошьи то, что не позволено прочим смертным. Столь же акцентуированными в русской истории были юродивые. По наблюдению Георгия Федотова («Святые древней Руси»), «...появление святого юродивого по времени совпадает с угасанием княжеской святости... Юродивый стал преемником святого князя в социальном служении... Юродивые восстанавливают нарушенное духовное равновесие». [11]

Невозможно предсказать, в каком жанре пишется «V.Z.», но не удивлюсь, если это будет изобретательная, масштабная мистерия с гротескными коллизиями и культурными героями, которые из легенд легко перемещаются в мифы и обратно. Свободное от штампов и условностей, вольное в своей фантазии писательское мышление Дмитрия Быкова оттого и способно прозревать, не знать и не видеть границ в самых разных их модальностях, ритмах и рифмах, поскольку по замыслу божьему он сродни шуту в королевстве и юродивому в юдоли земной: «...ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет».

Самый известный, актуальный проект Быкова в этом юродско-шутовском стиле, ставший социокультурным явлением и получившим массовое признание — уже упомянутый выше «Гражданин поэт». Изначально задуманный под именем «Поэт и гражданин», что повторяет классическое название стихотворения Н. А. Некрасова, этот уникальный и бесподобный проект пережил больше 50 выпусков и прошёл с феноменальным успехом.

К концу февраля 2012 года общее количество просмотров роликов только на официальном канале проекта на портале YouTube превысило 13 миллионов.

— Жди меня, и я вернусь! —
Лозунг фронтовой.
Гражданин, мотай на ус,
Думай головой.
Это не пустой афронт,
Не дешевый понт:
Если кто-то хочет фронт —
Он получит фронт.

«Гражданин поэт» от 16 мая 2011 года

Артист, ныне опальный, признанный виновным в ДТП и находящийся в тюрьме, Михаил Ефремов читал в 2011 году «на злобу дня» стихи, еженедельно сочиняемые Дмитрием Быковым в жанре политической сатиры на манер известных писателей и поэтов. Высокое искусство пересмешника, шута-пародиста в избранном, стилистически изощрённом варианте показал Быков в своих текстах, и, отдавая дань уважения актёрскому мастерству Ефремова, не могу не отметить, что основная заслуга в этом проекте — в поэтической его составляющей, ставшей культурным прецедентом.

Вороне как-то Бог... читатель, дальше сам,
Поскольку до лисы там все как у Крылова.
Лиса обычная, но несколько жирней,
И «Федерация» написано на ней.

«Гражданин поэт» от 11 марта 2011 года

Здесь сошлись несколько главных слагаемых творчества Быкова, которым в самом общем плане я бы дал определение «диалогизм». Начав свой путь с барочной «куртуазности», Быков планомерно продвигался к небарокко, известному в мировом культурологическом пространстве, как постмодернизм.

Все прошло. Куда, скажи на милость?
Мало что осталось за душой.
Может, мне действительно приснилось
То, что я когда-то был большой?

Нет ответа моему незнанию.
Вот и вспоминаю, как во сне:
Я ль скакал весенней гулкой ранью
Или кто другой скакал на мне?
«Гражданин поэт» от 2 мая 2011 года

В «Гражданине поэте» постмодернистские черты, равно как в поэзии, так и в прозе, в драматургии, в лекциях (Быков обычно задает вопросы аудитории, тем самым уходя от монологизма и предлагая диалог, как форму лекционного взаимного общения), в публицистике Дмитрия Быкова представлены очевидным образом. Изначальная установка к тому располагает: межтекстовые связи и аллюзии в подражательной манере по отношению к поэтическим стилям больших, великих поэтов — это неременные пастиши с оммажи при модернизме и пост; центонность, характерное для обоих направлений цитирование и квазицитаты, без которых невозможен постмодерн; работа с разными стилями и формами — в нашем случае включение поэтического фельетона в контекст такого формата, который предполагает диалог культур, жанров, поэтических голосов разных времен, полилог стилей и исторических эпох.

Мчатся тучи, вьются тучи, невидимкою луна...
Кто теперь главней и круче, непонятно ни хрена.
Всплыли прежние соблазны, словно воля на дворе.
Закружились бесы разны, словно листья в ноябре!
«Гражданин поэт» от 18 апреля 2011 года

Каждое такое стихотворение становится не только актуальным событием, сатирически написанным на злобу, но и значимой репликой в глобальном контексте общемировых политики, истории, культуры. Это диалог и с поэтами-предшественниками, и с непреходящими литературными феноменами, и с элитарным читателем. Да, и с читателем массовым, для которого сарказм и пафос, подчас ложный, литературной игры, в дальнейшем — постмодерниста в сегодняшних соцсетях, вроде Фейсбука, становятся аналитическим комментарием блогера, по-шутовски, ёрнически и пытливо всматривающегося в «последнее время». [12]

Эта переключка с собеседниками из времени прошедшего, предметно осуществлена в литературоведчески-биографических, увлекательно написанных, интеллектуально насыщенных книгах «Пастернак», «Был ли Горький?», «Булат Окуджава», «Тринадцатый апостол. Маяковский» и других.

Со мною вот что происходит:
Ко мне мой старый друг не ходит,
И даже открывает рот,
И говорит наоборот!

«Гражданин поэт» от 25 марта 2011 года

Переключка исторических эпох, индивидуального и надындивидуального опыта, диалог со временем (определяющая характеристика в творчестве Быкова, с поиском ритмов, метрики, в которых обнаруживаются коды русской истории и свойства национальной психологии) очевидна и мощно озвучена в его романах. Не случайно, это приводит к появлению трилогий («Оправдание»-«Орфография»-«Остромов»; «И-трилогии» — «Икс»-«Июнь» — «Истребитель»), сцепленных, как в червячной передаче, друг с другом эпохой, её знаками при категорическом отсутствии апологии Советского Союза, но с характерными его признаками. И при попытке некоего тотального охвата реальности — примечательно в «Истребителе» детальное описание, по типу травелога, путешествия Чкалова по Америке.

Все эти многочисленные текстовые конструкции держатся на нескольких опорных балках, одна из которых — парадоксальное жанровое взаимодействие, некое панорамное авторское видение при многоуровневом, дидактически жёстком общем плане. Отсюда отнюдь не риторические вопросы Быкова, которые общество раздражают, а определённые социальные слои однозначно оскорбляют.

К примеру, Быков уверенно говорит о том, что Великая Отечественная война, победа в которой идеологически годами педалируется нынешним кремлёвским режимом, следует рассматривать, как продолжение войны Гражданской. Эта концепция вы-

звала в России бурю негодования. Быкова всячески оскорбляли по этому поводу, хотя, как отмечает в своей статье писатель, художник, философ Максим Кантор:

«Концепция «европейской гражданской войны» существует помимо Дмитрия Быкова... Внедрил этот термин в отношении военных действий 1914–1945 года немецкий историк Эрнст Нольте. Существует написанная им книга «Европейская гражданская война», переведенная на русский язык, в частности... Концепция Нольте состоит в том (и надо сказать, с тех пор эта концепция внедрилась во многие умы и стала достоянием многих, кто не подозревает о ее авторстве), что фашизм стал ответом на коммунизм. Иными словами, геноцид по классовому признаку вызвал ответ в виде геноцида по национальному признаку. Нольте описал, как коммунистическая доктрина и фашистская доктрина рекрутировали сторонников, и как взаимная ненависть испепелила сердца...» [13]

Быков не повторяет Нольте. Его вопрос задан в другом ключе и крайне неприятен советской/русской историографии (не будь Холокоста, приняла бы русская интеллигенция Гитлера?, или как пишет Кантор: «...смогла бы антисоветски настроенная интеллигенция принять этот антикоммунистический пафос, не омраченный газовыми камерами?» — никак не кощунственная сегодня постановка вопроса на фоне событий после 24 февраля 2022 года). Тем более в свете всё четче просматриваемого подобия и родства СССР и нынешнего уклада и строя РФ; коммунистической партии СССР и христианско-консервативной «Единой России», да и всего нынешнего режима в целом.

Быков в острых, неудобных вопросах последователен: в 2011 и 2012 годах участвовал в протестных митингах в Москве, дважды отказывался от присутствия на встречах президента РФ с творческой интеллигенцией, в 2014 году выразил несогласие с политической российской властью в Крыму, в 2022 году — в Украине, а 29 июля 2022 года Министерство юстиции России внесло Быкова в реестр СМИ — «иностранных агентов». Его дела и поступки неудобова-

рением на инсульт, диагноз не подтвердился. В больнице у Быкова начался отёк мозга, он был введён в медикаментозную кому... По данным расследования The Insider и Bellingcat, отравление было покушением на убийство. Его организовали те же сотрудники ФСБ, которые организовали отравление Алексея Навального и Владимира Кара-Мурзы». [14]

Так вот я, стало быть, какой! Два перепончатых крыла, с отливом бронзовым, — смотри: они мои! Драконий хвост, четыре лапы, гибкость змея, глаз орла, непробиваемая гладкость чешуи!

По определению самого поэта, гражданская позиция является лучшей формой лирики. Очевидно, что в зависимости от того, какова эта позиция, лирик может пострадать вплоть до летального исхода. Так что, можно облегчённо вздохнуть, отмечая в 2022 году 55-летний юбилей Быкова и зная, что он преподаёт в эти дни в американском колледже — месте безопасном для него и относительно спокойном.

Как философски, по-житейски мудро замечает Дмитрий Быков: «В России два вида спорта — мечтать уехать и бояться вернуться».

Примечания.

1. Из стихотворения Д. Быкова «Душа под счастьем спит, как спит земля под снегом».

2. Из сборника «Последнее время. Стихи. Поэмы. Баллады», стр. 285, М: из-во «Вагриус», 2007. Цитаты в дальнейшем приведены из этого сборника и различных онлайн источников.

3. «Говоря о Быкове, часто употребляют определения “многогранность”, “плодовитость”, “блудословие”, “избыточность”, “вездесущность”». Ю. Говорухина, Литературно-критическая стратегия Дмитрия Быкова: от текста к образу текста URL https://revolution.allbest.ru/literature/01093716_0.html#text

4. По версии исследователей творчества Пессоа — Жернимо Пизарро и Патрисио Феррари, 2013 год.

5. Наиболее полно представлены в сборнике «Хроники ближайшей войны». СПб.: Амфора, 2005 г. Цитата: «Русский журнал», 2003–2004 годы URL http://old.russ.ru/columns/bikov/20031216_b.html

6. Портретная галерея Дмитрия Быкова в журнале «Дилетант». 2012–2022. URL http://www.limonow.de/myfavorites/DB_DILETANT.html

7. К примеру, в лекции «Бродский: ссылка» в лектории Прямая речь. На YouTube: URL <https://www.youtube.com/watch?v=THDaglwUG0g>

8. Г. Кацов, «Райский гражданин». О поэте Юрии Иваске в интервью его поэтологии. М.: Ж-л «Знамя», No 6, 2021. URL <https://znamlit.ru/publication.php?id=7986>

9. Книжная полка Ирины Роднянской. Ж-л «Новый Мир», No 6, 2007.

10. Писатель Дмитрий Быков, радио «Голос Берлина». Хронометраж: с 11:40 от начала записи. Ноябрь 2022, ведущие Маша Майерс, Дмитрий Губин. URL <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8v3YjdeMwTA&fbclid=IwAR0jS-aOPMfdHePkK9Z1A2BvqURJxgochSphlrG8hk7cqF2snkHeIVAAaBCQ>

11. Подробней о феномене юродства в литературе — Г. Кацов, «Господи! отведи руки твои...» Эдуард Лимонов: поэтика и политика. М., Ж-л «Знамя» No 8, 2019.

URL <https://znamlit.ru/publication.php?id=7351>

12. Так назван поэтический сборник Д. Быкова: Последнее время. Стихи. Поэмы. Баллады. М., Из-во «Вагриус», 2006.

13. Апология сомнения. Максим Кантор отвечает патриотам, обвинившим Дмитрия Быкова в симпатиях к генералу Власову и оправдании фашизма. «Новая газета», 22 января 2019 URL <https://novayagazeta.ru/articles/2019/01/22/79265-apologiya-somneniya>

14. Из страницы «Быков, Дмитрий Львович» в Википедии, раздел «Отравление»:

URL https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%8B%D0%BA%D0%BE%D0%B2,%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%9B%D1%8C%D0%B2%D0%BE

ОБ АВТОРЕ

Поэт, прозаик, эссеист, журналист.

Родился в 1956 г. в Евпатории (Крым).

В середине 1980-х был одним из организаторов легендарного московского клуба «Поэзия» (с 1987 по 1989 гг. — его директором) и участником московской литературной андерграундной группы «Эпсилон-салон» (отцы-основатели — Н. Байтов и А. Бараш). В мае 1989 г. переехал жить в США, где последние 37 лет работает журналистом и ведущим нескольких общенациональных телепрограмм (телеканал RMG).

Журналистскую деятельность начал в 1989 году с программы Петра Вайля «Поверх барьеров» на радио «Свобода» и критических публикаций по культуре в ежедневной газете «Новое Русское Слово» (США).

Вернулся к поэтической деятельности после 18-летнего перерыва в 2011 г. Автор 10 поэтических книг; а также сборника стихотворений, прозы и эссе «Притяжение Дзэн» (изд. «Петрополь», СПб, 1999), сборника прозы «Изборник» (изд. The New Review Publishing, NY, 2025) и экфрасического визуально-поэтического альбома «Словосфера» (изд. Liberty, NY, 2013), в который вошли 180 поэтических текстов, инспирированных шедеврами мирового изобразительного искусства, от Треченто до наших дней. Поэтические сборники «Меж потолком и полом» и «365 дней вокруг Солнца» вошли в лонг-листы «Русской Премии» по итогам 2013 и 2014 гг. соответственно; поэтическая подборка «Четыре слова на прощанье» вошла в шорт-лист Волошинского конкурса 2014 г., а поэтическая подборка «Ты в мире, но не от мира сего» — в его лонг-лист 2015 г.

Лауреат премии российского литературного журнала «Дети Ра» за 2014 г. Лауреат премий «Асиломар» (альманах «Литературная Америка», Калифорния, 2021) и журнала «Семь искусств» (в номинации «Поэзия», Германия, 2022).

Со-составитель и участник антологии «НАШКРЫМ» (миротворческий проект 2014 года, антитеза известной российской идеологеме. В альманахе опубликованы стихотворения о Крыме 120 поэтов разных поколений из 12 стран мира). Соучредитель литературно-музыкальных вечеров в нью-йоркском музее им. Николая Рериха, сезон 2016–2017 гг. Со-составитель и автор поэтической антологии «70», посвященной 70-летию государства Израиль (проект 2018 года: в антологии представлены 70 поэтов из 14 стран со стихотворениями на русском языке на еврейскую тему и об Израиле).

Член редколлегии альманахов «Времена» (США) и «Эмигрантская Ли́ра» (Брюссель).

Публикации последних лет в литжурналах «Волга», «Времена», «Гвидеон», «День и Ночь», «Дети Ра», «Дружба Народов», «Журнал ПОэтов», «Зарубежные записки», «Звезда», «Знамя», «Интерпоэзия», «Кольцо А», «Крещатик», «Литературная Америка», «Нева», «Новый Журнал», «Новый Гильгамеш», «Новое Литературное Обозрение», «Новый Свет», «Октябрь», «Окно», Prosodia, Poetica, ROAR, «Связь времен», «СЛОВО/WORD», Textura, «Формаслов», Homo Legens, «Эмигрантская лира», «Этажи»...; по-английски — в американских изданиях Cimarron Review, Blue Lyra Review, Tupelo Quarterly, Verse Junkies, Painters and Poets, Life and Legends, The Ekphrastic Review и других.

Один из 101 авторов американской антологии «101 еврейское стихотворение Третьего тысячелетия» (101 Jewish Poems for the Third Millennium, Ashland Poetry Press, USA, 2021)

Страница в «Журнальном зале»:

<https://magazines.gorky.media/authors/k/gennadij-kaczov>

Страница в Википедии:

https://ru.wikipedia.org/wiki/Кацов,_Геннадий_Наумович

Персональные сайты:

<https://slovosfera.com/> и <http://gkatsov.com>

Другие книги автора:

«Игры мимики и жеста» («Слово/Word», Нью-Йорк, 1994)
«Притяжение Дзэн» («Петрополь», Санкт-Петербург, 1999)
«Словосфера» (Liberty Publishing House, Нью-Йорк, 2013)
«Меж потолком и полом» («КРИК», Нью-Йорк, 2013)
«Юношеские Экзерсисы (1983–1985)» («КРИК», Нью-Йорк, 2014)
«365 дней вокруг Солнца» («КРИК», Нью-Йорк, 2014)
«25 лет с правом переписки» («Вест-Консалтинг», Москва, 2014)
«Три “Ц” и Верлибратий» («КРИК», Нью-Йорк, 2015)
«Нью-Йоркский букварь» («Арт Хаус медиа», Москва, 2018)
«На Западном фронте. Стихи о войне 2020 года» («Формаслов», Москва, 2021)
«Открытый перелом» («Друкарський двір Олега Федорова», Киев, 2022)
«Изборник. Сказы, рассказы, повести» (The New Review Publishing, Нью-Йорк, 2025)
«1096 дней февраля. Дневник стихотворений: 24 февраля 2025–23 февраля 2022» («Друкарський двір Олега Федорова», Киев, 2025)

СОДЕРЖАНИЕ

ТОМ I

<i>Ольга Балла-Гертман. Пересекая границы</i>	5
От автора	10
1. Саша Соколов	12
2. Андрей Битов	36
3. Томас Венцлова	59
4. Виктор Соснора	77
5. Дмитрий Бобышев	102
6. Вагрич Бахчанян	118
7. Эдуард Лимонов	140
8. Анна Глазова	164
9. Игорь Померанцев	182
10. Санджар Янышев	200
11. Борис Херсонский	217
12. Александр Кушнер	233
13. Бахыт Кенжеев	254
14. Александр Еременко	275
15. Дмитрий Кузьмин	298
16. Лев Рубинштейн	317
17. Вера Павлова	335
18. Сергей Гандлевский	351
19. Дмитрий Быков	369
Об авторе	388

ТОМ II

20. Александр Кабанов.....	5
21. Игорь Губерман	25
22. Иван Жданов	44
23. Владимир Гандельсман	63
24. Олег Чухонцев	85
25. Ольга Седакова.....	101
26. Андрей Монастырский.....	117
27. Мария Галина	136
28. Петр Чейгин	156
29. Вадим Жук.....	177
30. Михаил Гронас	191
31. Николай Байтов	205
32. Юлий Гуголев	224
33. Иосиф Бродский	246

ПОЭТЫ ВТОРОЙ ВОЛНЫ ИММИГРАЦИИ В США

34. Иван Елагин	269
35. Игорь Чиннов.....	297
36. Юрий Иваск.....	325
37. Николай Моршен.....	344

ПРИЛОЖЕНИЕ

«По ободку разомкнутого циферблата...» (О двуязычной поэтической книжной серии «Русское слово без границ / <i>Russian Word Without Borders</i> »)	362
Ася Пекуровская. О книге эссе Геннадия Кацова «Поэты эпохи постмодернизма»	379
Об авторе	403

Літературно-художнє видання

СЕРІЯ «Бібліотека “Крещатика”»

Заснована в 2023 році

Геннадий КАЦОВ

ПОЭТЫ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

37 эссе о писателях-современниках
и современной поэзии времен «русского необарокко»

Том I

(російською мовою)

Макет обкладинки і верстка Друкарський двір Олега Федорова

Формат 60x84 1/16. Наклад 200 прим. Зам. №2420

Папір 70 офсет. Друк цифровий. Ум. друк. а. 24,5

Гарнітура «Calibri».

Підписано до друку 28.12.2025 р.

Видавець Федоров О. М.,

«Друкарський двір Олега Федорова»

Адреса: а/я 24, Київ-205, 04205, Україна,

e-mail: relaks-oleg@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,

виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції

серія ДК № 3668 від 14.01.2010 р.

Віддруковано в друкарні ТОВ «7БЦ»


Адреса: 07400, Київська обл., м. Бровари, б-р Незалежності, 2/148

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,

виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції

серія ДК № 5329 від 11.04.2017 р.



 ДРУКАРСЬКИЙ ДВІР
ОЛЕГА ОВДОРОВА

