

ПОЭТЫ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

Геннадий КАЦОВ

K R E

S C H A

T I K



Геннадий КАЦОВ

ПОЭТЫ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

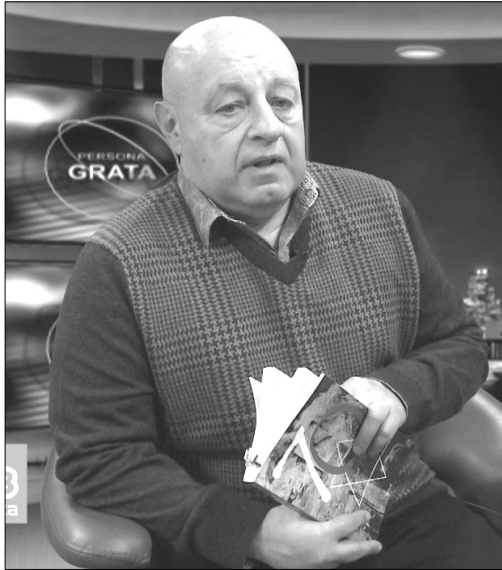
37 эссе о писателях-современниках
и современной поэзии времен «русского неobarocco»

Том II

БІБЛІОТЕКА «КРЕЩАТИКА»
ПОЕЗІЯ, ПРОЗА, ПУБЛІЦИСТИКА



ДРУКАРСЬКИЙ ДВІР
ОЛЕГА ФЕДОРОВА



Геннадий КАЦОВ

ПОЭТЫ ЭПОХИ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

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

Том II

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 — 408 с. Т. II

ISBN 978-617-8082-42-0

Сборник эссе в двух томах «Поэты эпохи постмодернизма. 37 эссе о писателях-современниках и современной поэзии времен “русского небарокко”» — 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 вдохновения 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

20. «НА КРАЮ ВСЕЛЕНСКОГО ВРАНЬЯ...» [1]

Об универсальных смыслах поэтического мира Александра Кабанова

Границы моей речи указывают на границы
моего Мира.

Людвиг Витгенштейн

пусть зрение мое — в один Гомер,
пускай мой слух — всего в один Бетховен

Из стихотворения А. Кабанова

«Лишённый глухоты и слепоты»

Звенит карманная медь, поёт вода из трахей:
а если родина — смерть, а если Дракула — гей?

Из стихотворения А. Кабанова

«Звенит карманная медь»

В последние годы об Александре Кабанове так много говорят и пишут, как мало о ком из современных поэтов. Негативных мнений я, практически, не встречал. Из оценочных отзывов: от «А. Кабанов — поэт выдающийся: ему удалось не просто обновить гармонию, но сотворить свою» [2], и до «в лице Александра Кабанова русскоязычная силлабо-тоника достигла очередной вершины своего развития» [3]. Понятно, что высказывания, вроде, «сегодняшний Кабанов — поэт экзистенциального ужаса <...> виртуозно управляющийся с нецензурной лексикой» [4], только повышают градус и без того высокого интереса к его поэтике.

Сам же киевлянин Александр Кабанов, как определяет его Википедия — «украинский русскоязычный поэт», называет себя представителем фьюжн-поэзии, и в том же интервью — её отцом-основателем [5].

Разбавленный, по-гречески, вином —
ночует дождь в бидоне жестяном,
Стравинский, свежескошенный — смеется,
горят плоты, смердит резиной — плоть,

но, как и прежде, верит в нас Господь,
и любит нас, и в руки не дается.
«Разбавленный, по-гречески, вином»

Понятно, как ты искусство ни назови — хоть «фонтаном» (в известной пастернаковской традиции), хоть «пылесосом» (в известной традиции — «губкой»), лишь бы эта дефиниция позволяла понять почему, в случае с Кабановым, его поэтика столь магнетична? Каким образом она притягивает своими силлабами читателей самых разных эстетических/этических пристрастий, и на глазах становится современной классикой, как фильмы Ларса фон Триера и Вуди Аллена, музыка Филиппа Гласса и Федерико Альбанезе, романы Джонатана Франзена и Томаса Пинчона, концептуализм Ильи Кабакова и графика Бэнкси.

Стихи Кабанова переведены на украинский, польский, белорусский, английский, немецкий, французский, нидерландский, финский, грузинский, сербский и другие языки; популярность его растёт в геометрической, похоже, прогрессии, особенно после 24 февраля 2022 года — начала военных действий РФ в Украине. И к его пятидесяти пяти годам (в октябре 2023-го), каждая очередная поэтическая книга Кабанова была и становится литературным событием.

О чем поёт на кладбище хасид,
кому откроет женщина скворешню,
но этот сад вниз головой висит:
кровь приливает — я люблю черешню.
«Мы ползаем, как дети по земле»

С английского *fusion* переводится, как «сплав, слияние». Этот термин имеет отношение к искусству, архитектуре, дизайну, музыке, и означает «сочетание несочетаемого»: совершенно разные, нестыкующиеся, казалось бы, идеи, стили, слова и звуки; хужожественные направления объединяются здесь непостижимым образом, при этом, не теряя целостности формы и гармонии содержания [6].

Иными словами, в нашем случае речь идёт о состоянии сознания (присущем пазлу, голограмме и, вероятно, многосоставным социально-культурным матрицам), в котором поэт находится, пробуя его артикулировать. Состояние фьюжн — «и в разъяренном океане, / среди грозных волн и бурной тьмы, / и в аравийском урагане, / и в дуновении Чумы...». Короче, не позавидуешь, при очевидном понимании того, что сам поэт в таких координатах, возможно, только и способен существовать, и его вдохновение самым естественным образом питается этими органическими продуктами — разновекторностью, интертекстуальностью, взаимоисключаемостью и взаимозаменяемостью.

Зацветёт Мать-и-Матика этой земли:
раз-два-три-без-конца-и-без-края,
и над ней загудят молодые шмели,
оцифрованный вальс опыляя.
«Поначалу апрель извлечён из прорех»

Критик и литературовед Сергей Чупринин внёс некую ясность в связи с явлением фьюжн в современной русской литературе: «Арсен Ревазов был, кажется, первым, кто к своей книге «Одиночество-12» поставил субжанровый подзаголовок «роман-фьюжн» (2005). <...> и Анатолий Ким, издавна пробующий соединить европейскую литературную традицию с ориентальными, прежде всего корейскими, мотивами, и Борис Акунин, для многих произведений которого так важна оглядка на японскую культуру, <...> и, разумеется, Виктор Пелевин, сделавший фьюжн (особенно, в романах «Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня») поистине фирменным знаком собственного творчества. <...> Эти примеры ясно показывают, что фьюжн можно с равным правом рассматривать и как частный случай полистилистики, и как вполне самостоятельную инновационную технику...». [7]

При всем при том, что пальму первенства я бы отдал сегодня Александру Кабанову без сомнения, истоки *fusion poetry* находятся в космологической сфере метареалистического письма конца 1970–1980-х (поэты-метаметафористы — И. Жданов, А. Парщиков, А. Еременко).

Если бы я любил своё тело,
чёрное тело, украшенное резьбой,
и мне бы шептали Андерсон и Памела:
«Саша, Саша, что ты сделал с собой?»

На плечах — подорожник, под сердцем — взошла омела,
не смолкаем вереск в подмышечных сорняках,
ох, если бы я любил своё тело,
кто бы носил его на руках-руках?
«Если бы я любил своё тело»

Обратите внимание, насколько применимо к метаметафористам описание критиком/литературоведом Ю. Казариным поэтических практик Кабанова — многоходовых, непредсказуемых, как в гроссмейстерских шахматных шедеврах, и инвариантных, словно неисчислимы тропы (в каждом из двух смыслов) и лазейки в некоем гигантском метафизическом муравейнике: «Почти вся метафорика А. Кабанова по содержанию своему оппозитивна: поэт просодически, семантически и концептуально выстраивает ряды следующих дизъюнктивных (несовпадающих, но взаимно равнодушных), родо-видовых, видо-видовых, родо-родовых, пересекающихся, но никогда не тождественных пар. <...> Полижанровость, концептосферичность, многообразность, полистиличность и множественная природа поэтической интенции — всё это порождает особый текст, — стихотворение политекстурального характера, когда текстовая (все вещество текста) стереоскопия, соединяя противоречивые и оксюморонные «микротексты» в тексте цельном, возводит вертикальные (иерархические, антонимические и синонимические) парадигмы смыслов...» [8]

Кот собачьей миски не просит,
цвет не принуждает к рычанию,
это бог людей произносит,
оставляя по умолчанью.

Как смешны они поневоле,
человечки — узкие плечи,

совершенства счастья и боли
и дефекты собственной речи.

«Стрекоза ли вы или жук вы»

Давайте с «вертикальных парадигм смыслов» всё-таки опустимся на землю, дабы ощутить почву под ногами. Подзаголовок книги Александра Кабанова «Аблака под землёй» (2007) — «симпатические стихи». В XI веке один арабский врач дал такое определение меланхолии: «Думать о вопросах, о которых лучше не думать, и прозревать вещи, которых вовсе не существует». По-моему, это имеет отношение и к «симпатическим стихам», которые, как и симпатические чернила, проявляются при определенных условиях, при внешнем воздействии (чудесным образом — на листе бумаге, к которому снизу осторожно поднесли пламя). Они возникают в неких мерцающих контурах, которые имеют отношение к другим средам, параллельным мирам, вероятно — к сновидениям.

По саранче — сбегает вошь, июнь лежит ногами к маю:
убью тебя, тогда — поймешь, убей меня — не понимаю,
я — сон сплошной, бессвязный крик, и явь — перед грядущей битвой,
с горы спустившийся старик — худой, сутулый и небритый,
я — милосердия редут, и весь — шипованная бутса:
для тех, которые — уйдут, и тех, которые — вернутся.

«Я — сон, который снится вам в стране, войною опалимой»

Последнее предположение выглядит наиболее уместным, поскольку за среды отвечают химия с физикой, за параллельные миры — космическое агентство NASA, спиритизм и оба Завета. Что же касается сновидений, то к моменту написания этого эссе уже издана масса академических трудов и аналитических работ, в которых утверждается идея о том, что онирический [9] дискурс, как способ повествования, является отличительной, если не главной чертой постмодернизма (предположительно, он постмодернизм в немалой степени и представляет), который не умер и продолжает существовать, назови его сегодня хоть прото-, хоть метамодернизмом. [10] Хоть фьюжн-эстетикой.

Как особое состояние сознания, полагают ряд исследователей, это влечёт за собой прерывность текста и языковую игру, которые являются ключевыми характеристиками постмодерна. Философ-постструктуралист Жан Лиотар, определивший постмодернизм, как кризис великих проектов (кризис метанарративов), описывал его, как специфическую ситуацию, обусловленную и существованием общества, и жизнью культуры.

В данном случае, мы не фокусируемся на онирическом мотиве в литературе, как на исключительно сновидческом. Проникновения в другие реальности (почти в соответствии с известным замечанием Станислава Ежи Леца: «В действительности всё совсем иначе, чем на самом деле»), могут осуществляться не только в форме сновидения, но и метафорического видения, утопии, антиутопии, грёзы, бреда, галлюцинации, опьянения, иллюзии, медиумического транса, воспоминания, исступления, вдохновения и т. д. При этом тексты зачастую выстраиваются автором по принципу намеренного неразличения пограничных состояний сознания.

Поэт, захваченный игрою,
вышѣптывает стиш:
— Зачем, с кашеевой иглою,
ты на огонь летишь?
«Где случай нас подстерегает»

В русской поэзии подобные пограничные тексты — не столько от символистов, сколько привет от обэриутов. Их легко обнаружить по взрывной смеси из аллюзий, неологизмов, густой метафорики и тропов, центонов, квази-цитат на грани абсурда, сюрреалистического фасеточного зрения при сохранении принципов сюжетности и повествовательности, игр не только эстетических, но и этических (с выраженной брутальностью, наряду с очевидной незащищённостью и ранимостью автора и его героя), сарказма с иронией, inferнальности и в то же время некоей юродствующей святости...

Сегодняшний мир трагедии алогичен, фиктивен в эпоху «постправды», иллюзорен, предлагая выход геймера из онлайн событий в двухмерный Мордор, в многочисленные фейки-миражи, которые расширяются по закону термодинамики в социуме, политике, пропаганде, медийном пространстве, в быту. В настоящем, которое управляет нашим прошлым и в состоянии лишить будущего.

Остаётся только услышать/найти поэта, который всеми своими нарративами осознаёт и расшифровывает известную максиму Л. Витгенштейна: «Смысл Мира должен лежать за его пределами. В Мире всё есть как есть и происходит как происходит; внутри него не существует никакой ценности <...> Ибо всё происходящее и так-сущее — случайны». [11]

У такого поэта должно быть достаточно описательного и интуитивно-чувственного аппарата для фиксации актуальных реалий, существующих по правилам, скорей, изменённого, переформатированного разума. Вероятно, это разум сновидящего, когда в разных местах могут происходить одни и те же события одновременно, стрелка «часов Судного дня» почти упирается в Катастрофу, а расстояние между двумя целями по прямой не преодолеть.

В этом плане, фьюжн-поэт — поэт Универсума, предлагающий универсальные смыслы по ту и эту стороны добра и зла, парадоксально способный подбирать слова в единственно верном множественном значении, и забрасывающий своё шестое чувство из семи-восьми, как леску во время рыбной ловли, подальше от мира материального. Ведь в нём Бог (и это вызывает всё меньше сомнений) сегодня во время ланча не то, чтобы умер, а погиб от пули, был убит.

Смешались капли и рабы — дождя небесные помои,
и по земле гребут грибы на остроносых вёслах хвои,
в червивых шляпках парусов они тоскуют по безвизу,
без лифчиков и без трусов, а ветер поддувает снизу.

А дальний хутор нёс пургу, соседствуя с погодой летней,
коровьи нимбы на лугу сияли в изумрудах слепней,

гусей шиповник у пруда, оракул в черных аквалангах,
и проступали здесь года, как перстни зэков на фалангах.

«Был ангел, посланный добром...»

«У Кабанова красота — явно не искусственная, однозначно, — он её видел. Только где? В каких местах? Где такая реальность существует?» — задаётся вопросами писатель В. Пимонов. [12] Если говорить о местах литературно-ягодных, то ходить за ответами не близко: это магический реализм Маркеса и сюрреализм Кафки, постмодернизм Саши Соколова и сомнамбулизм юродствующего Венечки Ерофеева, акмеистическая зоркость Мандельштама и инсайт раннего Бродского, абсурдизм обэриутов и Беккета, эпатажный нонконформизм Бориса Виана и экзистенциализм Андрея Платонова.

Это поэтика, в галактических массах которой сосуществуют реальность и условность, ирония и трагифарс бытия, мистика и метафизика, четырех-пятимерные пространства, взгляд из которых находит всё, что с нами и вокруг нас, в гротескных формах, в вывернутых наизнанку модальностях и непредставимых, пока не изученных, но осваиваемых поэзий, коммуникативных связей.

Как жаль, что мой стаканчик одноразов,
как правильно, что женщина — чиста:
под мышками — невыбритый некрасов,
кудрявый пушкин — ниже живота.

Я помню днепр, впадающий в элладу
и всех живых от перемены мест,
но александр блок воскрес в блокаду
и нес перед собой съедобный крест.

«Опять тарелки перестали биться»

Онейросфера и есть пространство словесности. То или иное событие, из самых непредставимых и невероятных, здесь способно произойти. А пребывание странного героя в более, чем странных обстоятельствах, формирует конструкцию художест-

венного мира, в котором фантомом и симулякром становится любое явление земной, реальной для обывателей Ойкумены, и её феномены.

Пребывание в таком трансоподобном состоянии, в состоянии «как бы во сне» позволяет не только извне взглянуть на жизнь и судьбу, на быт и подвиги сейчас и в перспективе, но и представлять обстоятельства жизни, как условия загадки, которая нерешаема в рамках существующих и принятых словесных, идеологических и поведенческих клише.

Здесь решается еще и задача стирания границ между изящной словесностью и откровением — примеров тому в текстах Кабанова, едва ли, не в каждой строке. Возьму навскидку, по принципу случайности, из разных поэтических подборок в периодике:

«Видишь — месяц вышел и зашёл за ум», «фонтан на площади худел / и превратился в богомола — / в министра иностранных дел», «как страшный холм и печень черная, / вратарь, забивший все мячи», «облака на экране смартфона, / а под ними — слезинки дождя», «Давинчи — виноград, вишнёвый чех де сада», «И берег спит и ждёт прилива, / поджав колени к животу», «Простор надраен и вельботен, / и умещается в горсти. /И ты свободен. Так свободен, / что некому сказать: «Прости...», «сиди себе и смотри, качаясь в кресле-кача, / на этот сад изнутри, где вишню ест алыча», «Зима наступала на пятки земли, / как тень от слепца в кинозале, / и вышла на лёд, и тогда корабли — / до мачты насквозь промерзали», «Скрылась луна в серебряном шлеме мотоциклиста», «Где окуни — во мгле, у речки над порогом, / придумали меня и отпустили с Богом — / на вольные слова», «Накренься, дребезжит подстаканник окна», «...где ещё теплится книга — имени автора без, / скачет идалго в индиго, с лезвием наперерез, / где, от беды холодея, ртом лошадиным дрожа, / редкая, как орхидея, к нам возвратилась душа», «Вот и яблоки падают в небо, /и не могут уснуть аблака», «Лая белая собачка, пива тёмный человек», «У меня иные принципы и квоты, / я — по внутренностям памяти — оракул, / хорькопланы, дельтаскунсы, бобролёты, / этот почерк называется — каракуль».

Перенасыщенный метафорами «поэтический взгляд» — за-
предельный, фантастический, магический, не от мира сего. Ис-
следователь онирической моти́фемы в творчестве М. Булгакова,
А. Смелянский выделяет следующие качества поэтической стран-
ности и патологии такого поэтического дара, очевидного — и вне
представимых реалий: «Сон — это блаженная, желанная, чаемая
норма, возможность *«переиграть жизнь»*, изменить её *ката-*
строфический ход (курсив мой — Г.К.). Сон — это выявление со-
крытых и подавленных стремлений, осуществление мечты о мире
и покое, которые никак не складываются наяву. Сон, наконец, это
вечное кружение вокруг больной точки...» [13]

При устрашающей кучности, густоте попадания, как на кожу
при нанесении татуировки, «больных точек», образуется чёрное
расползающееся пятно/поле — и вообразить его координаты, оце-
нить его летальную энергию, хрестоматийно, в конце концов, его
перейти и таким образом описать — похоже, необходим сторонний
антимир, существующий по законам бреда, сновидения, карнавала.
Вместе с этим антимиром проявляются в литературе и необычные
стороны языка, как последствия синтеза шутовства и стихии траге-
дии; при, как отметил культуролог М. Эпштейн по отношению к ка-
честву прозы «Москва — Петушки», всеобщем «обаянии энтропии».

Говорят, что смерть — боится щекотки,
потому и прячет свои костлявые пятки:
то в смешные шлёпанцы и колготки,
то в мои ошибки и опечатки.

Нет, не все поэты — пиздострадальцы, —
думал я, забираясь к смерти под одеяльце:
эх, защекочу, пока не сыграет в ящик,
отомщу за всех под луной скорбящих —
у меня ведь такие длиинные пальцы,
охуенно длинные и нежные пальцы!

Но, когда я увидел, что бедра её — медовы,
грудь — подобна мускатным холмам Кордовы,
отключил мобильник, поспешно задёрнул шторы,
засадил я смерти — по самые помидоры.

...Где-то на Ukraine, у вишнёвом садочку —
понесла она от меня сына и дочку,
в колыбельных вёдрах, через народы,
через фрукты-овощи, через соки-воды...
Говорят, что осенью — Лета впадает в Припять,
там открыт сельмаг, предлагая поесть и выпить,
и торгуют в нём — не жида, ни хохлы, не йети,
не кацапы, не зомби, а светловолосые дети:

у девчонки — самые длинные в мире пальцы,
у мальчишки — самые крепкие в мире яйца,
вместо сдачи, они повторяют одну и ту же фразу:
«Смерти — нет, смерти — нет,
наша мама ушла на базу...»

В конце этого стихотворения (сочинённого в 2011 году) — одного из самых проникновенных, лирически-интимных в современной поэзии — автор не столько заговаривает ужас, фатум («смерти — нет, смерти — нет»), сколько прописывает мировоззренческую загадку. Мне, читателю, будто фольклорному всаднику на распутье, даны в тексте три вектора, отправившись по любому из которых, ничего хорошего не найдёшь: если смерти нет, то какая, к чертям, база (торговая? военная? база данных?); смерти нет, но только в эту минуту, ибо она ненадолго отлучилась; смерть ушла на базу, вернётся, а значит — она есть всё равно.

Дурная гегелевская бесконечность зеркальных бликов-ответов, реплика детскими голосами из кошмарного сна, в котором любое определение, всякая определённости не выдерживает проверку логикой и временем. Так же, словно в сомнамбулическом состоянии, отвечает в «Дне опричника» В. Сорокина провидица на вопрос, что же будет с Россией. Ответ: «Будет ничего». В этом меланхолической фразе — двойное истолкование: либо «будет ничего», в смысле «так себе», как-то более-менее всё разрешится; либо будет такое впереди чудовище обло, озорно, огромно, стозевно, что хоть лаяй, хоть сразу в петлю лезь — ничего не будет вообще.

Многозначность, расфокусированность, расплывчатость — признаки сна разума, ино-видения. Однако, если такая 3-D реальность точных ответов не даёт и разум не успокаивает, не означает ли это, что решение — в самих вопросах, по типу дзэнских коанов? И дело даже не в том, как эти вопросы сформулировать, а в том, что для них нужны качественно иные фразы-конструкты, удалённая фаустовская дистанция и термоядерный строфосинтез при новых синтаксических скоростях, сплавах, фьюжн-сплющиваниях.

Земной арбуз нарезан скибками,
хвала — врачу и толмачу:
когда я не пишу с ошибками,
то я, с ошибками, молчу.

Так вот, ценой арбуза спелого,
я вижу — чёрное вдали,
а раньше видел только — белое:
родной, прекрасный край земли.

Там снег отпущен одинаковый,
прикосновенный, как запас,
нас предал яблочный и маковый,
но от врагов — медовый спас.

«Аквариум торгует рыбками»

Александр Кабанов родился в Херсоне, много лет назад переехал в Киев. После 24 февраля 2022 года в городе периодически звучат сирены воздушной тревоги и по нему целят крылатыми ракетами ВС РФ, — что не мешает фьюжн-поэзии Кабанова сохранять свою высокоточную оптику и актуальность высокой гражданственности в военное время.

Нас кто-то отловил и запер,
прошла мечта, осталась мрія,
и этот плотник нынче — снайпер,
и с ним жена его — Мария.

«Война предпочитает гречку...»

Шум времени его поэтике соответствует, и она способна его по-своему трактовать. Как по другому поводу написала прозаик и публицист Александра Свиридова; «Шум обживался в ушах, как галлюцинация». [14] Но не галлюцинации ли это, когда российские солдаты прорываются к Киеву, российские снаряды уничтожают Харьков и Херсон, а украинцы защищают свои земли от русских «братьев-славян» и с радостью встречают на украинской земле немецкие танки «Леопарды»?

Новый день с войной подружится, даже смерть уйдет в запас,
и на свадьбе обнаружится — это вы убили нас,
вы, двоюродные братия, пригласив встречать рассвет —
заклучили нас в объятия и сломали нам хребет.
Растоптали угощения, весь изгадили прием,
и теперь, мы — дети мщения, мы, и под землей, найдем,
«Я сжимаю в троеперстии круглый ползунок луны»

Не бред ли это, когда нынешний «кремлёвский мечтатель» заявляет одновременно о пяти-шести поводах для нападения на соседнее суверенное государство, но не называет это войной, а его министр иностранных дел убеждён, что РФ ни с кем не воюет и вообще никогда ни на кого не нападала. В каком формате должны быть, в таком случае, написаны тексты, чтобы описать эту бесовщину? Какие образы и слова подобрать, чтобы они соответствовали такому ирреальному настоящему, которое стало всепланетной болью?

В такой степи не звякнет колокольчик, дырявый напросвет,
спой, медсестра, еще один укольчик о том, что боли нет,
о том, что утро пахнет стекловатой, водой с воловьих кож,
на принтере меня перепечатай, на ксероксе размножь.

«В такой степи»

Кровавый фарс, в котором руководитель ядерной державы — параноидальный трикстер, балаганный дед-Кашей: его смерть и в его игле, на которой он сидит десятилетиями, и в язы-

ке, принадлежащем жаргону питерской подворотни. Исторические решения, принимаемые под воздействием ресентимента, ведут к собственному уничтожению — как это можно рационально объяснить в реальном мире, где все ещё два умноженное на два равно четырём? Однако, описать это, придать этому убедительность не публицистической статьи, а поэтического текста — способен взгляд извне, в соответствующей происходящему, вывернутой наизнанку действительности. И здесь в дело идёт все: от притчевости бреда, фольклорной интонации (плюс слэнг и современные фразеологизмы), алогичности (псевдо)народного сказа до уничтожения гравитации, границ и иерархий.

Кто заключил себя в бетонный кокон,
установил на истину кашрут,
я к ним открою миллионы окон,
я соглашусь: пусть римляне умрут.
Пусть сдохнут все: с рогами и без рожек,
сгорит в аду имперская семья,
убей — плохих, а я убью — хороших,
и самым первым — я убью себя.

«Когда я сплю — я прижимаюсь к слову»

Тогда и возникают, в масштабе письма, как истолкование, так и узнавание. Поскольку, если перейти на академический язык, «предикат онирической мотифемы — пребывание в другой реальности. Топос — чужое и чуждое, незнакомое, пространство, наполненное знаками, требующими истолкования. Хронос — прерывистое и растяжимое время». [15]

А всё вместе — фьюжн-поэзия. В ней всё равно всему, препарируется и рассматривается под самыми разными углами. И нет, быть не может, по теореме Гёделя, единой формулы, которая описывала бы Вселенную, определяла бы параметры счастья и пределы людских страданий. Как определил в одном из своих кратких стихотворений Михаил Гронас: «Написать исчезающим пальцем: / Существование — чрезмерно» (Из текста «Ходить ходить выхаживать»).

Собственно говоря, поэзия — это всегда что-то особое и умышленное, начиная с того, что наша обыденная речь метрически не структурирована, в рифму мы не говорим и не общаемся, а, как в верлибре, усеченной строкой не пишем.

Оставь меня в саду на берегу колодца,
за пазухой Господней, в лебеде...
Где жжётся рукопись, где яростно живётся
на Хлебникове и воде.

«Напой мне, Родина, дамасскими губами»

Из современных поэтов, мало у кого эта родовая условность, искусственность поэтического высказывания заключена в общий контекст эпического события — в пределах, как ни покажется странным, небольших лирических текстов. Этот эффект у Кабанова проявляется, среди прочего, за счёт модернистского наслоения цитат и имён, смешивания истории с географией, своеобразного прочтения классических тем и сюжетов. Читателя погружают в вариант палимпсеста, череду неологизмов, всеохватную бездну метафорики и присущей эпосу отстраненности при неизменных иронии и едком юморе. Единство и борьба личного участия и космической безучастности — ощущение при прочтении текстов Кабанова того, что ты во всё это оказался вовлечён, не покидает.

Уже видна в прицел — эпоха мщения,
народных приговоров без суда:
виновны — все, но только мне — прощения
за вас за всех — не будет никогда.

«Как человек большого срока годности»

При этом субъект поэзии Александра Кабанова проходит еще и разные, от текста к тексту, от его книги к книге инициации. Со всей, присущей этому делу обрядовостью в текстовом поле. И с целью определения сакрального смысла того, что мы, собственно, наблюдаем сегодня в потоке новостей, в телерепортажах и на стриминг-каналах: жертвоприношение, массовые

казни и общие могилы, отлучение героя от родины, от родителей (вспомним Венедикта Ерофеева с его знаковым «в чреве мачехи»), в состоянии изоляции и множественных, с опасностью для жизни испытаний. В калейдоскопичности и трудно переносимой пестроте реальности, ускользающей в постмодернистском (изменённом) сознании.

Кто-то спутал берега,
как прогнившие мотузки:
изучай язык врага —
научись молчать по-русски.
«Снилось мне, что я умру»

Понятно, что всё это приобретает особое значение для поэта, проживающего сегодня в стране, на которую напали варвары; в городе под бомбежками днём и ночью; в постоянном стрессе и переживаниях не только за свою жизнь, но и за судьбы близких людей и дальних.

Под этим спудом Кабанов находится давно. Цикл «Русско-украинская война» был провидчески создан еще в 2011–2012 годах, как некое недоброе предчувствие и дистопия. В 2017 году выходит сборник «На языке врага», а с февраля 2022 года, когда стало понятно, что отвести беду и заговорить её текстами не удалось, поэзия Кабанова строго определяет его судьбу в той же мере, в какой его судьба определяет его поэзию. Как было сказано не мной: «Кабанов-поэт — человек, сочиняющий стихи, сочиняющие поэта Кабанова». [16]

Когда я проснусь в обескровленном теле,
исполненный, всех примиряющей, силы,
и ты мне напомнишь: грачи прилетели,
а мы их — не звали, а нас — не спросили.
«Ты помнишь картину — грачи прилетели»

Поэт, писатель, публицист, культуролог Дмитрий Быков в одной из видеозаписей, говоря об исключительности, уникальности

Кабанова, отмечает неровность его поэтики. Положа руку на сердце, нелегко вообще назвать «ровных» поэтов: тот же Быков неоднократно говорил, что из всего корпуса стихотворных текстов И. Бродского, выдающихся — не больше двадцати. Но ведь по выдающимся поэтам и судят, и вписывают по творческим достижениям его имя в поэтический канон.

В марте 2022 года, во время нью-йоркского благотворительного поэтического вечера в поддержку поэтов Украины, мы с поэтом Бахытом Кенжеевым заговорили о стихотворениях Кабанова. Бахыт, поддерживавший Кабанова с той поры, когда Александр ещё только пришёл в литературу, и принимавший посильное участие в его поэтической судьбе, заметил: «Кабанов — поэт огромного поэтического дара. У него есть гениальные прозрения».

Боже, замысел твой провисает,
как белье на веревках судьбы,
кто сказал, что культура спасает,
нет, она производит гробы.

«Воскресенье, давно поутихли»

По моим ощущениям, эти прозрения в текстах Кабанова — еще и от масштаба поставленных им задач. Если определить одним предложением, то я бы взял цитату из повести А. Платонова «Эфирный тракт», где речь идет о стремлении героя «свернуть скулу... подлой жизни». Просто так об этом не написать — и у Кабанова получается написать об этом пронзительно и непросто. В наши смешанно-помешанные дни всеохватного фьюжн, без этих уверовавших в победу света и добра стихотворений уже невозможно представить общий накопленный поколениями поэтический опыт: украинско-русской [17] поэзии времен до и во время русско-украинской войны.

Чудесный сад разбил всевышний,
да слишком много в нем земли:
большие персики и вишни —
сквозь нас навечно проросли.

Корнями не задев осколка,
не тронув пулю в животе,
у незнакомого поселка,
на безымянной высоте.

«Приходит время пьяных вишен»

Примечания

1. Из стихотворения Александра Кабанова «Летний домик, бережно увитый...» Здесь и далее — цитаты из стихотворений А. Кабанова, опубликованных в разных периодических изданиях.

2. Ю. Казарин, От Бога и до Бога (о стихах Александра Кабанова). Ж-л «Урал», 3;, 2015. URL <http://uraljournal.ru/work-2015-4-1392>

3. И. Полторацкий, Александр Кабанов. Приставка для сына. Литература, 31 декабря 2021 URL <https://litteratura.org/poetry/4800-aleksandr-kabanov-pristavka-dlya-syna.html>

4. Е. Сафронова, Патриарх фьюжн-поэзии. Инфо-портал «Ревизор». URL <https://www.revizor.ru/literature/interviews/patriarh-fujn-poezii/>

5. Там же (см. 4)

6. Мне, поклоннику групп King Crimson, Chicago, Yes, Weather Report и легендарного «Арсенала» Алексея Козлова, Майлза Дэвиса и Френка Заппы пришло в голову, уже в Нью-Йорке, в начале 1990-х, что известное определение Большого Яблока — «плавильный котел» — тот самый фьюжн и есть. В сфере пространственно-временной и социальной Нью-Йорк — город иммигрантов, в котором представители разных рас, наций, религий, идеологий, языков, убеждений, верований варятся в одном «котле». И с годами сплавляются/сливаются в некое местное племя англоговорящих «ньюйоркцев», в поэтический, безусловно, импровизированный текст (к слову, вспомним деконструктивиста Жака Дерриду с его «всё есть текст») с определёнными и неопределёнными артиклями. С привнесёнными в «котел» и ставших общими — чертами, нео-традициями, избразительным искусством, характерными нью-йоркскими музыкой, поэзией, акцентом, архитектурой, спортом, уличными перформансами и ежегодными парадами. Фьюжн, как некий эмблематический знак и всегда самобытный ландшафтный стиль, в который горожане погружены поколениями, чем однозначно гордятся.

7. С. Чупринин, Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. Глава «Фьюжн-литература». URL <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chuprinin-sergej/russkaya-literatura-segodnya-zhiznj-po-ponyatiyam/286>

8. Ю. Казарин, От Бога и до Бога. Ж-л «Урал», №4, 2015 URL <http://uraljournal.ru/work-2015-4-1392>

9. Онирический — от фр. *onirisme*, от др.-греч. *ὄνειρος* «сновидение». Также, далее, ниже по тексту: онейросфера — сфера сновидений.

10. «<...> метамодернизм раскачивается между модерном и постмодерном. Он осциллирует между энтузиазмом модернизма и постмодернистской насмешкой, между надеждой и меланхолией, между простодушием и осведомлённостью, эмпатией и апатией, единством и множеством, цельностью и расщеплением, ясностью и неоднозначностью». Тимотеус Вермюлен, Робин ван ден Аккер, Эссе «Заметки о метамодернизме», 2010 год URL <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/>

11. Л. Витгенштейн, Логико-философский трактат. М.: Из-во «АСТ, Neoclassic», 2020

12. В. Пимонов, Библейские мотивы Александра Кабанова, или «После прочтения сжечь». Литература, 20 июня 2020. URL <https://litteratura.org/criticism/3875-vladimir-pimonov-bibleyskie-motivy-aleksandra-kabanova-ili-posle-prochteniya-szhech.html>

13. А. Смелянский, Полет в осенней мгле. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 174.

14. А. Свиридова, Проще в роще. Фанг-шен. Журнал «Звезда», №1, 2023 URL <https://magazines.gorky.media/zvezda/2023/1/proshhe-v-roshhe-fang-shen.html>

15. М. Панкратова, Проблема взаимодействия онирической мотиформы и постмодернистского логоцентризма. URL <https://online-science.ru/userfiles/file/awb0qg5hfmlh40gpls0hz2369yfxuozh.pdf>

16. Евгений Минин, Александр Кабанов. Весь. Феличитабельный Кабанов. Журнал «Знамя» №3, 2009.

URL <https://znamlit.ru/publication.php?id=3868>

17. Александр Кабанов — большой русский поэт, и ведущий поэт Украины, пишущий по-русски. В этом эссе не рассматривается важная и широкая тема украинской поэзии, написанной по-украински. По мнению немецкого поэта Макса Чоллека, «поэты в Украине имеют

“звездный” статус». Рейтинг самых известных современных украинских писателей возглавляет поэт Лина Костенко (с показателем узнаваемости в 42%, в списке поэтов за ней идут Юрий Андрухович и Сергей Жадан: кстати, Жадан переведил Кабанова на украинский язык — Г.К.), после нее с существенным разрывом — авторы массовых романов Ирэна Карпа (15%) и приключенческой литературы Василий Шкляр (12%). 5 из 18 наиболее известных современных писателей являются также известными поэтами (27,7% от всего числа узнаваемых авторов). В сборнике «Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика», из-во Peter Lang, Германия, стр. 310. Статья: Анна Гаврилюк, *Формы субъектности в современной украинской гражданской поэзии* URL file:///C:/Users/RikaNY/Downloads/9783631770580%20(1).pdf

21. ПРОИЗВОДНЫЕ ОТ ВОЛШЕБСТВА

Об Игоре Губермане и его «гариках»

И я бы, мельтеша и суетясь,
грел руки у бенгальского огня,
но я живу, на век облокотюсь,
а век облокотился на меня

*И. Губерман,
из сборника «Московский дневник»*

Я Россию часто вспоминаю,
думая о давнем дорогом,
я другой такой страны не знаю,
где так вольно, смирно и кругом

*И. Губерман, из сборника
«Первый Иерусалимский дневник»*

В первых строках спешу предупредить — любое утверждение о поэтической близости и литературном родстве рубаи Омара Хаяма и «гариков» Игоря Губермана является в этих заметках намеренным и неслучайным. Что подтверждают различные публикации, посвящённые творчеству Губермана; его переводчики (в частности, Михаил Рискин, переложивший эти четверостишия с русского на иврит), да и сам автор бессмертных «гариков» [1].

Понятно, что Игорь Губерман — это Омар Хайам сегодня. Здесь параллелей не счесть: философские четверостишия-рубаи суфийского астронома, математика и создателя стихотворных афоризмов парадоксальны, ироничны, с острыми-и-умными мыслями автора-гедониста о жизни, о человеке, о его знании, о войне и мире, с пророческими мотивами и без морализаторства.

Даже по части подражания поэты сравнимы: в стилистике Губермана, «под него» написаны тонны четырёхстрочников [2], а количество рубаи, якобы принадлежащих Хайаму, доходит до пяти тысяч, при том, что исследователи считают возможным его авторство в отношении лишь 300–500 четырёхстиший. Отмечу,

что оба поэта, живи они в одно время, оказались бы сверстниками: Хайам прожил вдохновенно и насыщенно до 83 лет, а Губерману, дай Б-г ему здоровья, исполнилось в 2022 году 86.

Поездил я по разным странам,
печаль моя, как мир, стара:
какой подлец везде над краном
повесил зеркало с утра? [3]

Их объединяет и то, что оба остались без Нобелевской премии по литературе. Сделаем вид, что мы никак не догадываемся об идеологической и политической составляющих при отборе лауреата, каким бы известным в узких кругах, признанным в широких кругах и художественно значимым он ни был, и что речь идёт исключительно о творческих достоинствах литературного наследия.

С Хайамом всё ясно: нобеля он не получил «по техническим причинам» [4].

У Губермана же может быть шанс, но слабый. Есть на то ряд оснований. Одно из значимых в том, что поэта, пишущего по-русски и проживающего в Израиле, на нобеля, конечно, могут номинировать, но вряд ли он станет лауреатом. Если уж премии не достались ни Амосу Озу, ни Иехуде Амихаю (всего один израильский писатель стал лауреатом Нобелевской премии — Шмуэль Агнон в 1966 году), то пишущему в Израиле по-русски путь в нобелевский Стокгольм заказан.

Живя в загадочной отчизне
из ночи в день десятки лет,
мы пьем за русский образ жизни,
где образ есть, а жизни нет.

А ведь, говоря всерьез, «вышедшее количество книг Игоря Губермана во всем мире — уже несколько миллионов экземпляров» [5], и место в современной русской поэзии он занимает легендарное.

То, что малая форма — якобы не для Нобелевской премии, не убеждает. При награждении формулировка «за то, что его насыщенные, словно бы просвечивающие, образы дают нам обновлённый взгляд на реальность» весьма бы к творчеству Губермана подошла. Именно такими словами Нобелевский комитет обосновал свое решение присудить в 2011 году премию шведскому поэту Тумасу Транстрёмеру, который, как и Губерман, пишет короткие тексты. Одна из самых известных книг Транстрёмера, «Великая тайна», вышедшая в 2004 году, состоит из экспериментальных хайку, далеко отстоящих от канонических в этом японском жанре.

Транстрёмер, которого Бродский считал одним из выдающихся поэтов XX века, по образности и экзистенциальной проникновенности в русской поэзии близок к Ивану Жданову и Геннадию Айги, но в этом плане я его с Губерманом и не сравниваю — это совершенно разные миры. Если же говорить о диалектически-поэтическом единстве формы и содержания, то свойственные для поэтики Транстрёмера дискурсы характерны и для Губермана: удивительно сбалансированные короткие тексты по отношению к плотному, заполненному мыслью и тропами нарративу, который как бы «хочет» этот баланс нарушить.

В толпе замшелых старичков
уже по жизни я хромаю —
ещё я вижу без очков,
но в них я лучше понимаю

Достигается же баланс подчёркнуто традиционной метрической структурой (у Губермана — классическая силлаботоника, а Транстрёмер есть в интересных рифмованных переводах со шведского на русский Ильи Кутика) и привычной, визуально знакомой строфикой (катрен, терцина, дистих, моностих). Такой напряжённо-сдержанный идиостиль — между неуёмной, динамичной содержательностью текста и абсолютным контролем над его формой, ведёт к ювелирной точности повествования. При

этом возникает ощущение непреходящего конфликта, с одной стороны, и отстранённости, некоего третьейского взгляда из космической тишины, с другой.

Как отмечает А. Городницкий, в малом поэтическом жанре у Губермана «удивительным образом сочетаются лаконизм японской танки, трагически весёлое зазеркалье обэриутов и афористичная сочность русской частушки» [6].

Вчера я бежал запломбировать зуб,
и смех меня брал на бегу:
всю жизнь я таскаю мой будущий труп
и рьяно его берегу.

Однако жанр поэтической сатиры, в котором написано подавляющее большинство стихов-миниатюр Игоря Губермана, экспертное литературное сообщество «объективно» считает, и это уже многолетняя традиция, вторичным по отношению, допустим, к метафорической поэтике, нередко в своей усложнённой образности доводимой до логического нонсенса, а то и, в наше время, до абсурда. Такое противопоставление белого и чёрного, условно говоря — декадентской поэзии Андрея Белого и иронической Саши Чёрного — никуда не делось в пользу первого и сто лет спустя, так что

Он пишет, пишет...
в канале течёт клей
переправа через Стикс

или ещё один мастерский набросок Транстрёмера (оба — в переводах А. Кудрявицкого)

Крыша трескается
и мертвец видит меня —
о это лицо!

— это высокая поэзия в малой форме, место которой в литературной нобелиане, а

Слежу со жгучим интересом
за многолетним давним боем.
Во мне воюют ангел с бесом,
а я сочувствую обоим —

это в малой форме ироническая поэзия, место которой на эстраде. Таков строгий судейский вердикт, не нами вынесенный, при всём при том, что основные критерии поэтического шедевра не прописаны ни в одном академическом издании литературной энциклопедии.

Хотя попытки такие есть, и определений поэзии, по крайней мере, существует немало. Из пары наиболее распространённых (см. ниже), тексты Губермана могут служить примером как к одному из таких определений, так и к другому.

Пожалуй, самое затасканное: *поэзия — это то, что теряется при переводе*. Оттого иностранцы, прочитав Пушкина в переводах, откровенно не понимают, почему русский читатель так с ним носится и что в его поэзии поэтичного вообще? Хотя, если считать по одному из мифов-фейков последнего времени о том, что Пушкин не был ранен на Чёрной речке, уехал в Париж и превратился в Александра Дюма (отца) [7], то это как-то суету вокруг русского гения оправдывает.

Навеки предан я загадочной стране,
где тени древние теснятся к изголовью,
а чувства — разные полощутся во мне:
люблю евреев я, но странную любовью
И. Губерман

Да, и Бродский в переводах тускл и тяжёл, мало примечателен для англоязычного мира (в отличие от знаменитых эссе, написанных по-английски). Его близкий друг, поэт Дерек Уолкотт, также Нобелевский лауреат по литературе (1992), считал переводы в рифму Бродским собственных стихотворений похожими на детские считалки.

Когда лет пятнадцать назад я представлял в Бруклинской Публичной библиотеке, одной из пяти самых крупных в США, прибывшего в Нью-Йорк Льва Рубинштейна, то на примере его поэтики [8] отмечал, что столь густой концептуальный замес модернистского цитирования с постмодернистским квазичитированием в «карточках» Рубинштейна не позволяет рассчитывать на возможность более-менее адекватного перевода. Его поэзия — почти идеальный пример того, как теряется при переводе поэтическое, поскольку перевести аллюзии/ассоциации, конечно, можно, но результат окажется на дистанции огромного размера от оригинала.

Чтобы далеко не ходить за примерами, я набросал экспромтом в концентрированном виде центон, и те, кто в курсе, легко меня поймут:

Я помню чудное мгновенье:
Белеет парус одинокий,
Как вдруг, по шучьему веленью, —
Реве та стогне Дніпр широкий.

Не будем тратить время на смысловую глубину в этом примере. Не в этом суть, а в том, что читатель, знакомый с русской и украинской литературами на уровне средней школы, впечатленье получит в любом случае. Тексты Рубинштейна построены, в немалой степени, на узнавании цитат, явных и скрытых, но как это перевести для читателя, не говорящего по-русски? Строки в прямом переводе по-отдельности и в целом — без проблем, но каждая в оригинале имеет отсылку к соответствующему контексту, что в переводе на другой язык, а значит — в иные литературу и традиции, представить сложно.

Ситуация не столь тупиковая, как в случае с неологизмами, окказионализмами и эрративами, но переводчику здесь тоже не позавидуешь (при том, что переводы «гариков» есть на английский, иврит, греческий, и даже эсперанто).

Бесспорно, легко представить следующий текст Губермана на любом другом языке: «Ах, как бы нам за наши шутки /

платить по счёту не пришлось! / Еврей! Как много в этом звуке / Для сердца русского слилось!», — но как быть со знакомой со школы просодией стиха, с очевидной, мгновенно осознаваемой, переключкой с хрестоматийной фразой из «Евгения Онегина»? Простите за ещё одну квазицитату: этот случай и есть наглядный пример поэзии, которую мы потеряли (при переводе).

Вторым распространённым представлением является то, что поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке [9]. В случае Губермана, иначе и быть не может, поскольку в «гариках» создается такая высокая плотность образов и философских сентенций, что для беспорядка и проходных слов места нет, и быть не может.

Но если слова, словно числа,
расчислить с усердьем слепым,
то сок внесловного смысла
струится по строчкам скупым

Довольно часто четверостишие Губермана можно произнести на одном выдохе. Строки прочно сцеплены друг с другом, их комбинации точно выверены, проговорить и запомнить особого труда не составляет, а речитатив от первого лица практически воспринимается, как голос некоего alter ego.

То, что произносится в таком регистре, с такой чёткой дикцией и уверенной, насмешливой интонацией — во внепоэтической ситуации можно воспринять не только, как афоризм и истину, выверенную на генетическом уровне, то есть как результат/опыт многих поколений, но и готовую формулу, руководство к действию. Прагматический эффект (здесь о прагматике — одной из трёх составляющих семиотики) текстов Губермана, в моем случае, именно такой: с этим не поспоришь (Quod scripsi, scripsi — «что написано пером, того не вырубить топором»), в это веришь сразу и безоговорочно, это удивляет интертекстуальной насыщенностью и озадачивает чудесной завершённой/законченностью мысли.

Я не люблю любую власть,
я с каждой не в ладу,
но я, покуда есть, что класть —
на каждую кладу

До переезда Игоря Губермана из Москвы в Иерусалим в 1988 году, свои «гарики»-четверостишия, ставшие в современной русской поэзии особым литературным жанром, поэт называл «данзыбао». Известный своим нонконформизмом, Губерман, видимо, провоцировал читателя, поскольку данзыбао — это что-то вроде хрестоматийного «открытого письма» (коллективного либо персонального) борцов с ревизионизмом времён культурной революции в Китае, рукописной стенгазеты или плаката, которые использовались для пропаганды, выражения протеста, призывов следовать революционным идеям Мао и уничтожению буржуазного порядка.

Право на написание данзыбао было закреплено в конституции КНР 1975 года, и фактически запрещено в 1980 году на пленуме ЦК КПК, как «фактор нестабильности», в той же мере, в какой приводят к разброду и шатанию внутри авторитарного государства права граждан на высказывание мнений, изложение взглядов, проведение дискуссий, и т.д, и т.п.

Река истории кривая,
но в ней заметно постоянство:
мерзавцыдохнут, успевая
загадить время и пространство.

Называя свои тексты «данзыбао», Губерман имел в виду, подозреваю, независимое и внецензурное их существование, когда критика по отношению к правящему классу и ненавистному государственному строю, к отвратительному чиновничьему сословию и презренному мещанству ожидаема и в порядке вещей. Если добавить к этой политико-социальной составляющей характерные для данзыбао публицистичность, провокативность, сарказм, парадоксальность прямого высказывания, то всё это в текстах Игоря Губермана сохранилось на десятилетия, назови их хоть «гарики», хоть «губерманики», либо как-то ещё.

Кстати, причину, по которой произошло переименование в «гарики», Губерман объясняет логично и просто: «...когда у меня в Израиле вышли сразу два сборника четверостиший, то они назывались "Европейские данзыбао", что уже, конечно, полная бессмыслица. И я вспомнил, что дома меня называли Гариком, и так их назвал» [10].

Весьма порой мешает мне заснуть
волнующая, как ни поверни,
открывшаяся мне внезапно суть
какой-нибудь немислимой херни.

Губерман не избегает тропов, однако сила «гариков», что очевидно, не в изобразительном, а в когнитивном ряду, причём данном нам в повелительном, условно говоря, наклонении (совет, наставление, приказ, инструкция, трагический, нередко, пафос при фольклорно-ёрническом его снижении). И эффект этих четверостиший-манифестаций не случайно такой оглушительный, убедительный и массовый, поскольку основан на уходящей в самые низы нашего сознания модели «бикамерального ума».

Эта тема давно имеет отношение к современному искусству, которое всё ярче, с последней четверти XIX века, освещает тёмные сферы подсознания, имея дело с глубинными его тайнами и свойствами. У Губермана лексическая гармоничность, языковая безупречность, стилистическая динамика, часто уходящая в тон пророческий и фольклорный, словно подчинены некоему вектору-речитативу, уверенному внутреннему голосу, всегда готовому отвечать на вопросы «что делать?» и «кто виноват?». И ощущение это возникает в силу характерной камерной (если хотите, в разных смыслах) музыкальности, доверительной дикции «гариков» и семантических, релевантных её значений.

Жить, покоем дорожа, —
пресно, тускло, простоквашно;
чтоб душа была свежа,
надо делать то, что страшно.

Эти особые обертоны поэтического голоса, самым загадочным, рудиментарным образом проявляющиеся в текстах Губермана и отзывающиеся в многочисленных читателях, в какой-то степени объяснимы, если вспомнить известную работу американского психолога Джулиана Джейнса «Происхождение сознания из краха бикамерального разума» (Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind), увидевшую свет в 1976 году. Речь в этом труде идёт о том, что ещё три тысячи лет назад наши предки жили в наполненном звуковыми галлюцинациями мистическом мире и слышали «внутренние голоса». Высшие силы и «боги» не только разговаривали с ними, но и давали ответы, что было для людей того времени естественно.

Что ни век, нам ясней и слышней
сквозь надрыв либерального воя:
нет опасней и нету вредней,
чем свобода совсем без конвоя.

Поведение древнего человека управлялось звуковыми галлюцинациями, которые интерпретировались, как советы, распоряжения, образовательные инструкции, наставления «богов». Сформулированы они были достаточно чётко, в компактной, легко запоминающейся форме, без туманной образности и мудрёных тропов. Не в рифму, как у Губермана, но лаконично и убедительно, как в «гариках». В этом плане, естественно, танку, хайку и сэнрю уступают, если сравнивать с иными малыми формами, с краткими высказываниями, не говоря о лимериках, или модных ныне, в традиции частушки и нескладух, популярных в интернете «пирожков» и «порошков».

Я рад, что вновь сижу с тобой,
сейчас бутылку мы откроем,
мы объявили пьянству бой,
но надо выпить перед боем.

Джейнс проанализировал классические древнегреческие поэмы «Илиада» и «Одиссея», обратив внимание, что их персо-

нажи фактически ничего не делают сами. Им обо всём говорят боги в нужный момент. Своих мыслей и переживаний, собственно, в нынешнем понимании «сознания», гомеровские персонажи не имеют. В наше время, ближайший аналог этой ситуации для современного человека — компьютерные игры, где некий голос помогает и направляет персонажа/игрока. Только получив указания от «богов», древние люди начинали действовать [11].

Вовлекаясь во множество дел,
не мечись, как по джунглям ботаник,
не горюй, что не всюду успел, —
может, ты опоздал на «Титаник».

Известно, что речь локализуется в левом полушарии. Джейнс предположил, что правое полушарие использовалось в древности, как источник наставляющих сообщений, перетекавших в речевые центры с левой стороны мозга. Когда появлялись вопросы, требовавшие чётких ответов, они возникали в форме голоса, который помогал принять решение в путешествии, либо в управлении государством. И оракул, и правитель, и древний обыватель слышали указующие голоса. Бикамеральное, т. е. разделённое на две отдельные палаты-камеры, сознание, как комбинация инстинктов и голосов, позволяло людям тех времен справляться с проблемами и не погибнуть.

Текут рекой за ратью рать,
чтобы уткнуться в землю лицами;
как это глупо — умирать
за чей-то гонор и амбиции.

Когда человеку необходимо было принять решение, в его голове звучал голос, который указывал, что делать. Джейнс полагал, что не согласиться с полученным приказом было невозможно. Далее речь идёт о том, что примерно 3000 лет назад стресс, связанный с переселением народов и природными катаклизмами, вызвал переполнение ограниченных возмож-

ностей голосов. В этот момент краха «бикамерального разума» осколки сознания начали приходить к осознанию самих себя, а голоса прекратили вещать.

Нам не светит благодать
с ленью, отдыхом и песнями:
детям надо помогать
до ухода их на пенсии.

«Гарики», как антиномичные тексты-корпускулы, в которых есть запросы личные и общественные, социальные, политические и метафизические, массовые и интимные — звучат, словно некий внутренний голос: поясняющий, знающий, рефлексирующий и предметно артикулированный. Они — как зафиксированные Губерманом некие необходимые современному человеку размышления-указания, которые позволяют ориентироваться в пространстве и эпохе, а если пользоваться ими, как своего рода инструкциями, пришедшими из поэтически сформированного ещё древними мира и сегодня вновь сформулированного, то позволяют и выживать.

Понятно, что в современном обществе есть бесчисленный ряд запросов, и, как при бикамеральном сознании, «внутренний голос» «гариков», должным образом на эти запросы не формально, творчески отвечая, позволяет определиться коллективному уму читателей в координатах нашего сложного времени и места.

Есть в каждой нравственной системе
идея, общая для всех:
нельзя и с теми быть, и с теми,
не предавая тех и тех.

Игорь Губерман родился в Харькове, окончил Московский институт инженеров железнодорожного транспорта в 1958 году. Нет никакой информации о том, какого класса он был инженер-электрик, но в его формировании, как классного поэта и поэта-

гражданина, немалую роль сыграл Александр Гинзбург, издатель самиздатского журнала «Синтаксис». Это влияние в молодые годы не могло не отразиться в дальнейшем на судьбе Губермана: знакомство с диссидентским кругом привело не только к окончательному формированию нонконформистского мировоззрения, но и предсказуемому аресту по сфальсифицированному КГБ обвинению в скупке и спекуляции краденного.

Как он сам рассказывает в интервью, поскольку следователи не нашли никаких доказательств в поддержку прокурорских инвектив, то Губермана обвинили ещё и в сбыте: раз ничего не нашли, значит успел предусмотрительно распродать [12].

По этому обвинению, а его судили, как уголовного, Губерман получил в 1979 году пять лет тюремного заключения. Ему предложили дать свидетельские показания против редактора журнала «Евреи в СССР» Виктора Браиловского, и таким образом избежать тюрьмы, но поэт выбирает камеру, «отмотав пятерку» в исправительно-трудовом лагере в Красноярском крае, посёлок Верхняя Тугуша.

Когда в середине 1990-х я встретился с Губерманом в телестудии RTN/WMNВ в Манхэттене, он удивился, что я почти не говорю о его «гариках», а разговор наш как начался с прозаической книги «Прогулки вокруг барака», так и крутился вокруг неё с час, примерно.

В то время я находился под большим впечатлением от этой исповедальной книги-дневника, который Губерман начал вести через год, примерно, после того, как попал на зону, и до окончания срока заключения в 1984-м. Книга была издана в 1988 году, и я приобрел её на распродаже в манхэттенской библиотеке на 53 улице, напротив музея МоМА, за 50 центов, среди прочих, зачитанных до дыр изданий, которые возвращать на книжные полки уже смысла не имело.

И вот — встреча с Губерманом тет-а-тет. Наш разговор я записал на плёночный, в те годы, портативный магнитофон и опубликовал его в одном из номеров нью-йоркской еженедельной газеты «Печатный Орган», будучи с 1994 года её издателем и главредом. Получились три таблоидного размера газетных полосы.

Это был разговор о самом, вероятно, главном: о взаимоотношениях личности и государства, о свободе физической и нравственной — человека, его знаний, стремлений и мыслей; о свободе от цензуры, от навязанных нам идеологий, клише и штампов, с которыми жить нельзя, но и без них жизнь никак не становится проще и понятней.

Российские властные лица
вполне обладают умом:
в аду они будут вариться
в котлах не с водой, а с говном

С тех пор, когда мне говорят об уникальности и значимости «гариков», я обязательно интересуюсь, знаком ли мой визави с прозой Игоря Губермана? И готов собеседника убедить в том, что без этой прозы он с личностью поэта, мыслителя и автора искромётных, афористичных «гариков», с их сочинителем знаком, но недостаточно. Перефразирую известную сентенцию Бродского: чтобы прожить и описать нынешнюю жизнь, Губерману нужна была не только ещё одна жизнь — в иммиграции, но и одна из двух предшествующих — в тюремном изгнании.

К сожалению, в этих заметках нет места для рассмотрения прозаических вещей Губермана, даже на уровне поверхностной аналитики, поэтому остаётся только рекомендовать поклонникам «гариков» читать прозу, с книг «Бехтерев: страницы жизни» и «Прогулки вокруг барака» начиная.

В 1988 году Губерман эмигрировал из СССР в Израиль. Много выступает, широко публикуется, книги прозы и стихов выходят с неизменной регулярностью. После 24 февраля 2022 года, когда начался отсчёт военного времени, Игорь Губерман занимает чёткую проукраинскую и антивоенную позицию. Выходят из-под пера «гарики», которые при общем немало количестве нынешних антивоенных прозы и поэзии, не остаются незамеченными. Опять-таки, в силу остроты авторского взгляда, умения поэтически сформулировать, осмыслить самое важное, определить основные болевые точки нынешней болезни-катастрофы планетарного масштаба.

Эпоха обернулась дикой сказкой
и древние вернула времена:
русская орда сродни татарской,
но только с артиллерией она.

И здесь важно отметить магнетизм формы, выбранной автором ещё десятилетия назад. Понятно, что без гениального содержания на обсуждение формы не стоило бы тратить и полминуты, но поскольку налицо — их единство, то одно замечание по поводу «гариков», в плане торжества малой формы, нельзя не сделать.

Речь о том, что «гарики» находятся еще и в понятийном поле одной из самых прорывных идей на рубеже XX и XXI веков — предсказательном кодировании (predictive coding), являясь феноменом гештальтпсихологии с гештальт-терапией одновременно. И это касается поэзии не в меньшей степени, чем присутствие в стихотворном тексте рифм, метрики или тропов.

Цитата ниже имеет отношение не только к науке гештальтпсихологии, но и к тому, как работает поэтическое мышление — от предчувствия/предсказания до соответствующего интуитивного определения поэтического образа, с последующим расположением его в том или ином месте в стихотворении:

«Мозг не просто воспринимает и обрабатывает информацию извне. Скорее наоборот — он предсказывает, что происходит «снаружи», а затем сравнивает предсказание с реальностью. Предсказание — это когда нейроны высших уровней посылают сигналы нейронам низших уровней. Те, в свою очередь, получают сигналы извне, от органов чувств, и отправляют «наверх», сообщая, насколько предсказания расходятся с реальностью. <...> Главная задача мозга — свести к минимуму ошибку предсказания о реальности. В момент, когда это происходит, и возникает гештальт. <...> Гештальт — это событие, а не что-то статичное. Представьте, что «верхние»

нейроны встречаются с «нижними» и договариваются о том, какова реальность в данном месте в данное время. Договорившись, они жмут друг другу руки. Это рукопожатие длиной в несколько сотен миллисекунд и будет гештальтом» [13].

Можно пойти по тому же пути: главная задача поэтической мысли — свести к минимуму ошибку предсказания/наития/предчувствия, опозитизировав нередко алогичную и дисгармоничную реальность. И поэтический текст — это некий договор между, как в гештальте, разными уровнями нашего сознания. А уже разрешение мнимого, упрятанного в гротеск и парадокс содержания особо эффективно, надо отметить, при малой форме. «Гарики» — это высокой мощности аккумулятивный, ядерный заряд, в котором заложенная разнополярность, парадоксальность высказываний приводит к массовому поражению читателя: один раз и навсегда.

Жаль тех, кто не дожил до наших дней,
кто сгинул никуда и навсегда,
но, может быть, оттуда им видней
кошмарные грядущие года

И как в гештальт-терапии, в «гариках» главное — не столько описать реальность с высокой точностью, сколько под неё адаптироваться, разведать/изучить и распознать её изнутри (как в гештальте, по отношению к доцивилизационному обществу: «распознать какой-то объект означало вовремя увидеть хищника и не быть съеденным, или найти что-то съедобное и не умереть с голоду»).

Любой, практически, «гарик» позволяет в компактной, синкретической форме слушать и быть услышанным (вспомним о «бикамеральном эффекте»). И прийти ко всегда желаемой психологической задаче «закрыть гештальт», что в переводе на обыденный язык означает закрыть тему (а незакрытые гештальты — от долгов, которых всё больше и больше, до ссор

с близкими, которые не забываются, или незавершённых месяцами рутинных дел) и никогда в этом виде к ней не возвращаться. Один раз и навсегда.

Благодаря определённой герметичности «гариков», остаётся ощущение законченности, вычерпанности в уплотнённом объёме катрена, что заставляет, к тому же, не только удивиться, но и улыбнуться. Искомый катарсис на столь малом пространстве и радует читателя, и расслабляет, и усиливает тягу читать другие «гарики» ещё и ещё. Безусловно, можно их расставить по разным научным полкам и попробовать определить в привязке к актуальным достижениям чего бы то ни было, но нельзя игнорировать не проверяемый алгеброй элемент чуда. То, что «гарики» — это производные от волшебства, при всех их прочих исключительностях и значимостях, сомнений не вызывает.

Примечания

1. «Мне хватило добродушной фразы старого драматурга Алексея Файко — штук пять стишков услышав от меня, он ласково сказал: — Да ты Абрам Хайям! — И я был счастлив». И. Губерман. Подлинно литературный мемуар. URL: <https://stihi.ru/2009/07/31/2386>

2. «...сейчас появилось безумное количество Юриков, Мишиков, Мариков. Каждый человек, который пишет четверостишия, называет их своим именем. Одна женщина выпустила книжку, которая называется «Ирики»». — Игорь Губерман. Интервью М. Бузукашвили. Ж-л «Чайка», США. 2012. 16 августа. URL: <https://www.chayka.org/node/4924>

3. Здесь и далее цитируются «гарики» Игоря Губермана, опубликованные в периодических изданиях и на онлайн ресурсах.

4. В известной истории-притче литературовед, культуролог и семиотик Юрий Лотман читает лекцию о Ветхом завете. Из зала задают вопрос: «Вот вы уже час говорите — и всё о евреях, да о евреях. А почему ни слова о русских?» — «По техническим причинам», — ответил Лотман.

5. Неблагонадежность и детские книги: 6 интересных фактов об Игоре Губермане. URL: <https://dzen.ru/media/book24/neblagonadejnost-i-detskie-knigi-6-interesnyh-faktov-ob-igore-gubermane-5edf1504e43e2d5cfb79dc8d>

6. С. П. Гудкова, В. А. Самойленко. Жанровая специфика книги стихов И. Губермана «Первый иерусалимский дневник». — Учёные записки Новгородского государственного университета. 2022. № 1 (40). С. 18–22. URL: <https://portal.novsu.ru/file/1864144>

7. Мог ли Пушкин превратиться в Дюма: эксперты ЮФУ оценили достоверность популярного мифа. — Пресс-центр, 2 октября 2022. URL: <https://sfedu.ru/press-center/news/67749>

8. Более подробно об этом: Г. Кацов. Сумма поэтических технологий. В юбилейном году Льва Рубинштейна. — Ж-л «Эмигрантская лира», Бельгия, № 1 (37). 2022. URL: <https://emlira.com/1-37-2022/gennadiy-kacov/summa-poeticheskikh-tehnologiy>

9. И. Бродский не то, чтобы с этим был не согласен, но, что называется, «копал вглубь»: «Поэзия это не “лучшие слова в лучшем порядке”, это — высшая форма существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же — это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово». Из эссе «Поэт и проза» (1979) — предисловие к «Избранной прозе в двух томах» Марины Цветаевой. URL: <https://rsp-souz.ru/stati/filosofiya-tvorchestva/441-iosif-brodskij-poet-i-proza.html>

10. Очаровательный бездельник. Интервью газете «Горизонт». — Колорадо, США. URL: http://guberman.lib.ru/stat_2/ob.htm

11. Джон Апдайк писал в *The New Yorker*, что когда Джейнс «предполагает, что до окончания второго тысячелетия до н.э. у человека не было сознания, и он автоматически подчинялся голосам богов, мы поражены, но вынуждены следить за развитием этого примечательного тезиса через все подтверждающие его свидетельства, находимые им в древней литературе, современном бихевиоризме и таких отклоняющихся от нормы психологических явлений, как гипнотизм, одержимость, глоссолалия, пророчества, поэзия и шизофрения». URL: <https://habr.com/ru/post/409517/>

12 «...нашли двух уголовников, которые за сокращение срока — им потом в самом деле уменьшили срок — показали, что я

купил у них 5 украденных икон. А дальше начались замечательные особенности советского правосудия — т.к. этих икон не было в природе, у меня их, разумеется, не нашли, а потому посадили меня не только за скупку краденого, но и за сбыт. Да ещё при обыске, который длился три дня, из дома вынесли ну просто контейнер самиздата». — Интервью «Очаровательный бездельник». URL: http://guberman.lib.ru/stat_2/ob.htm

13. Что такое гештальт и зачем его закрывать. — URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/5f27b9ed9a79478d097ae29b>

22. ИВАН ЖДАНОВ: МЕЖДУ ФОТОМЕДИА И ФОТОРОБОТОМ

Ты — соловьиный свист, летящий рикошетом.
Как будто кто-то спит и видит этот сон,
где ты живёшь один, не ведая при этом,
что день за днём ты ждёшь, когда проснётся он.

И. Жданов, До слова [1]

Что будет, если русло перекрыть,
придать ему заведомую форму
стола, колодца, лодки, колыбели?
Не потекут ли все деревья вспять?
Не растворятся ли в ночном потоке?
< ... >

Войдёт ли в русло падшего собора,
Сожжённого в пылающей воде,
хотя бы деревце одно, хотя бы?..

И. Жданов, Джаз-импровизация

Стихи поэта Ивана Жданова, верней, одно его стихотворение, я впервые услышал в начале 1980-х. В какой-то компании прозвучало четверостишие, которое запомнилось сразу и на годы: «Когда умирает птица, / В ней плачет усталая пуля, / Которая так хотела. / Всего лишь летать, как птица». Я понятия не имел, кто автор, а когда позже с ним познакомился, был потрясен тем, что эти метафизические строки были написаны двадцатилетним человеком — в Барнауле (Алтайский край), в далёкие 1960-е.

«...Есть поэзия (и поэты), и есть Иван Жданов. О первой и первых писали и будут писать, о втором — нет, и вряд ли в будущем. Там не живут, туда не восходят, это за пределом черты оседлости нашей психики, видения и пр. При том, что для него это просто среда обитания, норма дыхания, речи», — рассуждает в эссе Сергей Соловьёв [2], единственный в моём окружении знакомый на протяжении десятков лет, который сравнительно недавно встречался и общался с Иваном Ждановым. Сравнительно,

поскольку десять лет назад: в 2013 году он погостил у Жданова в Крыму, после этого они ни разу не виделись, лишь спорадически переписываясь.

Сергей Соловьёв — писатель, поэт, художник — доподлинно знает, о чём пишет, поскольку ещё и путешественник, большую часть года пропадающий в Индии. В богом забытой индийской провинции, в окружении неодомащенной сельвы и диких животных, ставших ему близкими друзьями: слоны, змеи, тигры...

И вершины скользят, как изгибы ужа,
и срываются в белую кровь облаков.
И трава замирает в тумане, дрожа,
укрывая себя от своих двойников.

Поезд

Жданов же в Крыму в одиночку ходит в горы, снимает их фотоаппаратом, с электроникой не дружен (для эпистолярных отношений пользуется авиапочтой — никаких имейлов!), и живет, похоже, не меньшим отшельником, чем его индийский товарищ Соловьёв, который оставляет в своих заметках такую живописную картинку: «Наткнулся на его письмо, зимнее, из Симеиза. Стою, говорит, в трусах, в окно смотрю, тепло у нас. Читаю твой Аморт, белую версию. Она исполнена катарсиса. Чего сегодня днём с огнём не найти... Какой он удивительный — Иоанн. На маленьком симеизском Патмосе. Стоит в трусах, похожих на старинные географические карты, смотрит в окно на заволоченные горы, “исполнена, — говорит, — катарсиса”... и идёт в ЖЭК — платить за воду и воздух».

О метареалистах-метаметафористах замолвим слово

По поводу того, что о Жданове не пишут, и писать не будут, Соловьёв погорячился. И о поэтической школе, к которой его относят — метареализм (метаметафоризм) — уже написано масса всего; и немало опубликовано аналитических статей о философии, эстетике и поэтике Ивана Жданова, а также о способах репрезентации фотографии в его поэзии (это — к набоковско-бунинской теме о потенциале изобразительного дискурса в литературе).

Есть даже статья «Иконическое сознание в поэзии Ивана Жданова (на материале стихотворения “Портрет отца”»». Открыть её онлайн не удалось, но поскольку тема поэтики Жданова и «иконического поворота» мне близка, я обратил внимание на эту работу, датированную 2018 годом. Её автор — Edyta Fedorushkov из Университета им. Мицкевича в городе Познани, и я подозреваю, что речь в статье идёт, скорее, о православной иконе, нежели о знаменитом «повороте» Готфрида Бёма.

Расстояние между тобой и мной — это и есть ты,
и когда ты стоишь предо мной, рассуждая о том и о сём,
я как будто составлен тобой из осколков твоей немоты,
и ты смотришься в них и не видишь себя целиком.

Словно зеркало жаждой своей разрывает себя на куски
(это жажда назначить себя в соглядатаи разных сторон) —
так себя завершает в листве горемычное древо тоски,
чтобы множеством всем предугадывать ветра наклон...

«Расстояние между тобой и мной»

То, что Жданов — одиночка в литературе, и в жизни отшельник-нелюдим (анакхоретом его не назову), говорит, если хотите, о целостности натуры. В современной поэзии он настолько необычно стоит от всяких «измов», что невозможно этому не удивляться. Известны попытки уложить Жданова в то либо иное прокрустово ложе, приспособить к поэтической школе: у философа и культуролога Михаила Эпштейна это «метареализм»; у поэта, философа и литературоведа Константина Кедрова — «метаметафора». К «мета-» оба относят поэтов Ивана Жданова, Алексея Парщикова, Александра Еременко, Юрия Арабова, Илью Кутика, Владимира Аристову, в меньшей степени (Кедров) — Елену Шварц и Аркадия Драгомощенко.

У Кедрова «метаметафора», где приставка «мета» используется в значении превращения, перемены состояния, — это нечто большее, чем метафора: как метагалактика и галактика, как метафизика является наукой более высокого уровня по отношению к физике, как метаязык предназначен для описания другого языка. У Парщикова (из поэмы «Новогодние строчки») — ставшие

классическими: «кошка — живое стекло, закопченное адом; дельфин — долька моря», «море — это свалка велосипедных рулей»; у Жданова: «Падая, тень дерева увлекает за собой листья» («Осень», моностих); «Море, что зажато в клювах птиц, — дождь. / Небо, помещённое в звезду, — ночь. / Деревя невыполнимый жест — вихрь. / Душами разорванный квадрат — крест...»

Иное значение вкладывает в «мета» Михаил Эпштейн — в платоновском смысле «между», «через»: «Метареализм — это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано — “и горний ангелов полет”, и все они входят в существо Реальности». [3]

В пустоту наугад обоюдоогромный
вникнет луч напрямик и повиснет, застыв,
и разломится вдруг, и из бездны разлома
брызнет озера сильный и слитный порыв.

«В пустоту наугад»

В том же, практически, смысле («между») почти тридцать лет спустя будет маркирована «метамодернизмом» актуальная ситуация в современной культуре — в ставшей уже хрестоматийной работе 2010 года, эссе «Заметки о метамодернизме» (Notes on Metamodernism) голландского философа Робина ван ден Аккера и норвежского теоретика медиа Тимотеуса Вермюлена. В этом эссе «метамодернизм» — некий концептуальный оксюморон, «осцилляция, раскачивание между энтузиазмом модернизма и постмодернистской насмешкой». [4]

Ты, как силой прилива, из мёртвых глубин
извлекающий рыбу,
речью пойман своей, помещён в карантин,
совместивший паренье и дыбу.
Облаками исходит, как мор и беда,
отсидевшая ноги вода.

«Ты, как силой прилива...»

Если к творчеству Ивана Жданова и приложима приставка «мета», то в немалой степени в платоновском, на мой взгляд, значении. И, всё равно, особняком от Еременко и Парщикова.

Еременко — эксцентрик и ироник, в его мире цирковые фокусы вещь незаменимая, а небесный купол и манеж работают по элементарным принципам, допустим, парового котла, к которым подходят в равной степени механика, гидравлика, геометрия Лобачевского, квантовая физика и астрономия с ее солнцем и светилами, которыми движет, как настаивал Данте, любовь.

Возможно, тайна природы и существует лишь до той поры, пока не придёт её разгадывать метареалистичный поэт-эклектик с циркулярной пилой, молотком, зубилом и правильным гаечным рожковым ключом 22 на 24. Отсюда — «Кали-Юга — это центрифуга», «Гальванопластика лесов. / Размешан воздух на ионы», «В глуши коленчатого вала, / в коленной чашечке кривой / густая ласточка летала / по возмутительной кривой», «...и на красной земле, если срезать поверхностный слой, / корабельные сосны привинчены снизу болтами / с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой», «он женщину в небо подкинул — / и женщина в небе висит», «В густых металлургических лесах, / где шёл процесс создання хлорофилла, / сорвался лист»... Короче, метареализм и сплошь, и рядом, и ныне, и при-сно и во веки веков. [5]

Пока у Еременко читатель наблюдает хлорофилл в его диалектическом развитии, у Парщикова результаты онтогенеза не могут не радовать: «Как впечатлѐнный светом хлорофилл / от солнца образуется искусство, / произрастая письменно и устно / в Христе, и женщине и крике между крыл». Последняя строка кадрирована, как в сценарии сериала, и остаётся только осознать, с какого сезона мы начали его смотреть (не с первого, однозначно). То, что у Еременко — глобальный, не разгадываемый цирковой трюк, в пределах от механического до астрального, у Парщикова всегда вариант новогоднего чуда и подарка от Деда Мороза (из поэмы «Новогодние строчки»: «Дети стоят, их лица напряжены, их уши в очечных дужках. / Из мешка вываливаются игрушки»).

А уже в ожидании чуда, поэт-самородок самым невероятным образом создаёт масштабные машинные конструкции и словесные конструкты, как в его поэмах «Я жил на поле Полтавской битвы», «Деньги»; и в стихотворных циклах — «Фигуры интуиции», «Стеклянные башни», «Дирижабли». К концу его короткой жизни (умер в 54 года, в 2009 году), Парщикову запали в душу итальянские поэты-герметисты — сложные и без того, машиностроительные устройства в его стихах и устройства его стихотворений стали столь субъективно-замкнутыми, что, практически, не прочитываемы. Напоминает релятивистское движение в творчестве О. Мандельштама к так и не декодированному «Стихам о неизвестном солдате», которые автор считал поэтическим пиком «воронежских тетрадей» (1937).

Иконические образы сквозь оптику Цейса

Жданов и Парщиков — истовые, самозабвенно увлечённые фотографией фотохудожники.

Рванётся в сторону душа, и рябью шевельнётся
тысячелетняя река из человеческих глаз.
Я в этой ряби растворюсь, и ветер встрепенётся
в древесном шёпоте моём и вспомнится не раз.
«Ты, смерть, красна не на миру...»

В моей памяти отложилось, что у Парщикова была немецкая, выдавшая виды «лейка», которой он снимал интриговавшие его предметы и пейзажи. С Алешей в середине 1980-х мы периодически встречались в центре Москвы. Не там, где «всего круглей Земля», а в Александровском саду, у западной стены Кремля. Парщиков подрабатывал фотографом и снимал туристов и туристические группы, которых свозили автобусами к Вечному огню, к кремлёвским башням и прочее. [6]

Это предпринимательство давало какой-то доход, и позволяло покупать плёнку для фотографий художественных. Мне, слывшемуся с Парщиковым вдоль кремлёвской стены часами (о чём мы только не говорили и какие только эстетико-философские про-

блемы не поднимали!), особенно дороги и понятны его строчки из поэмы «Деньги»: «В махровом рое умножения, / где нету изначального нуля, / на Каменном мосту открылась точка зрения, / откуда я шагнул в купюру “три рубля”».

Визуальные образы, а фотооптика верифицирует глазу мир, где вся суть, действительно, в деталях, находили себя в парщиковских текстах, перетекая из одного в другой, подобно видеозаписи. В ней кадр следует за кадром, и к конвенциональным двадцати четырем кадрам всегда находилось место скрытому от зрения двадцать пятому.

Жданов с первой же своей книги «Портрет» (1982), с первого в ней стихотворения «Портрет отца» выстраивал свои тексты со всей, что в них есть, начинкой, как некий изобразительный ряд, по типу фотогалереи. У меня за десятилетия знакомства с этими стихотворениями, сложилось ощущение, что в её пространстве плотно развешены по стенам разного масштаба фотографии, внутри которых всё еще не закончен процесс проявки изображения, и зритель может лишь подозревать, когда вступит в действие фиксаж.

И по мере того, как земля, расширяясь у ног,
будет снова цвести пересверками быстрых дорог,
мы увидим, что небо начнёт проявляться и длиться,
как ночной фотоснимок при свете живящей зарницы, —
мы увидим его и поймём, что и это порог.

Неразменное небо

Естественно, речь о доцифровой технологии: «А затем произошло лето / с полустанком. Снявши шапку, / Сто слепащих фотографий / Ночью снял на память гром». [7] Образ, зафиксированный фотоплёнкой, приходит в мир через проявитель и закрепитель, в процессе (по)явления его на поверхности фотобумаги. И здесь отметим существенное различие: у Парщикова это киноплёнка, а у Жданова — фотоплёнка. Перетекание образов от одного к другому на экране в кинозале — и отдельное, длящееся в пространстве строки, индивидуальное развитие образа, от его постепенной проявки в условной фотогалерее и до его зрелой/назревшей формы в формате единичного фотолиста.

Очевидна родственная связь с русским имажинизмом начала XX века, с процессом развития языка через метафору. Подменяющий собой оценочное понятие художественности образ, заявленный Шершеневичем, Ивневым, Мариенгофом, Есениным имеет место быть и у метареалистов. Основное различие здесь в том, что имажинисты объявляли примат образа, как такового, когда стихотворение должно представлять собой «каталог образов» и одинаково читаться с начала и с конца.

И снег проходит нагишом, невидим и неслышим,
и продолжается полёт давно умерших птиц,
и, заменяя звёздный свет, упрёк плывёт по крышам,
и я не чувствую тебя, и страх живёт вне лиц.

«Когда неясен грех, дорожке нет вины...»

А в поэтике Жданова и Парщикова образы эволюционируют, являют себя в динамике, зарождаются на глазах и проникают в мир, соответствуя не столько футуристическому, сколько канону «иконического поворота», заявленного в 1990 годах, как продолжение и генезис «лингвистического поворота». Последнее стало некоей методикой подхода к миру на основе текстуальных стратегий, после выхода в 1967 году книги с одноимённым названием под редакцией Ричарда Рорти, и с последующим осознанием тезиса структурализма: «Не мы говорим, а язык говорит нами».

Плыли и мы в берегах, на которых стояли
сами когда-то, теперь вот и нас провожают,
смотрят глазами потока, теряя детали.

Лечит ли время всё то, что оно разрушает?

«Плыли и мы в берегах...»

В «иконическом повороте» — не мы создаём образы, а образы через нас, найдя нас, как их носителей/средство информации, приходят в реальный мир. Изобретатель этого термина, теоретик искусства Готфрид Бём, задался в 1994 году вопросом: «В каком смысле можно говорить об "иконическом повороте"?».

вторя интуициям философа и «дромолога» (тот, кто изучает скорость как категорию современного мира) Поля Вирилио: мы живем в «цивилизации образа». Сегодня «всё есть образ», и смысл идеи иконического поворота — в осознании тезиса о том, что не мы смотрим на образы, а образы смотрят нами.

Так из глуши пустого рукава
рванётся жест призыва и погони,
сшибая веи призрачных колонн, —
и под землёй, не помнящей родства,
очнётся боль натруженной ладони,
зарытой до скончания времён.

«Попробуй мне сказать, что я фантом»

Строчки Парщикова — это некая индивидуальная синематика, в которой каждый образ пребывает в кинематической пульсации и передаёт эстафетную палочку образу соседнему (из стихотворения «Фото»: «Бегун размножит веером легко / от бёдер дополнительные ноги, / сам за собой построится гуськом / и дышит сам себе в наспинный номер»). А в фотоальбоме-фотогалерее Жданова образы фотопоэтически развиваются, как если бы жук в янтаре продолжал шевелиться и обустройства свой насекомый быт: «Был послан взгляд — и дерево застыло, / пчела внутри себя перелетела / через цветок, и, падая в себя, / вдруг хрустнул камень под ногой и смолк» («Взгляд»).

В определённом смысле, Жданов производит впечатляющие экфрасисы, в которых поэтический ряд описывает / выстраивает ряд визуальный, и их родство, как у сиамских близнецов, неразрывно от первого мига до последнего вздоха: «Домашний зверь, которым шорох стал / и ход лесной, — вот этот стол уютный. / В своей глубине он дикий быт смешал / с вознёй корней, таинственной и мутной» («Стол»). Так, в криминалистике фоторобот (не забудем, что одна из книг Жданова называется «Фоторобот запретного мира», 1997) может настолько приблизиться к самости оригинала, как и художественный образ — к пушкинскому «мимолётному виденью... чистой красоты», или к кантовскому «чистому разуму».

Мелкий дождь идёт на нет,
окна смотрят сонно.
Вот и выключили свет
в красной ветке клёна.
И внутри её темно
и, наверно, сыро,
и глядит она в окно,
словно в полость мира...

«Мелкий дождь идёт на нет»

**«Ты у спящего гнева стоишь в головах, / как земля поперёк
листопада...» [8]**

Иван Жданов родился в Алтайском крае 75 лет назад, 16 января 1948 года, то есть 2023 год для Жданова — юбилейный. В Википедия отмечено: поэт «утверждает, что его предки были не ссыльными, а добровольными переселенцами начала XX века, при Столыпине, отец — из воронежских, мать — из тамбовских крестьян». Закончил Барнаульский пединститут, к середине 1970-х перебирается в Москву и начинает участвовать в неофициальной поэтической жизни. Первая его книга «Портрет» вышла в 1982 году в издательстве «Современник», став событием в литературном мире на фоне неотвратимо загибающегося брежневского застоя.

Я познакомился с Иваном в Москве, в 1984 году. Поводом стало понятное моё желание узнать автора «Портрета». Его необычные стихи в машинописных «самиздатовских» списках мне уже не раз попадались. Интересно, что в день нашего знакомства, в кафе неподалёку от ЦДЛ, где мы со Ждановым встретились, предварительно созвонившись, по какому-то невероятному совпадению вошёл Парщиков. Жданов меня тут же ему представил, так что в одно и то же время я познакомился с автором «Портрета», и с автором тогда нашумевших «Новогодних строчек», опубликованных с аннотацией Кедрова в «Литературной учёбе» в январе 1984 года.

Судя по дарственной авторской надписи на первой странице сборника, впервые мы встретились 21 марта 1984 года. Жданов произвёл на меня впечатление человека немногословного, ушедшего в себя и в свой частный гнозис, интроверта с замедленными жестами и вдумчиво роняющего слова (ясное дело, «как сад — янтарь и cedру»).

В экземпляре «Портрета», вручённого мне, Иван внёс синей шариковой ручкой множество правок, тем самым исправляя огрехи издательства (редактура осуществлялась уже в его небольшой квартире, куда мы перебрались из кафе). Почерк оказался аккуратным, буква к буквке, как жемчуг к жемчугу в ювелирной нити, которую используют для исцеления и чтобы отогнать злых духов. С таким почерком первокласснику легко получать пятёрки на уроках чистописания.

«...кем поэт себя считает: источником или проводником. Если проводником — он ведёт себя соответственно и свободен от заблуждений <...>. Если источником — поведение совсем другое, высокомерное и тщеславное. И это действительно опасно». [9]

Характерный для творчества Жданова мотив двойничества, или двоemiрия, удивительным образом звучит в его судьбе. Такой своеобразный повтор готического сюжета о докторе Джекиле и мистере Хайде: немногословный философ и тонкий эстет, чей поэтический гений обитает в высях настолько горних, что мало кому не только их увидеть, но и представить, оказывается в каких-то бытовых ситуациях опасным, взрывным и непредсказуемым. Этакая *есенинщина*, если провести, опять-таки, параллели с имажинистами.

В наше время, подобной склонностью к неожиданным ударам в челюсть отличался, как и Жданов, ещё один лауреат престижной премии Андрея Белого — Андрей Битов [10], так что в своеобразном бойцовском пантеоне русской литературы Иван занимает общепризнанно своё призовое место. И кроме поэти-

ческой и литературной известности, за ним прочно закрепился имидж, как за Есениным и Битовым, что уж тут поделаться, буяна и дебошира.

Не буду останавливаться на нашумевшем в 2018 году скандале с поножовщиной, возникшей в московской квартире преподавателя Литинститута, поэта Виктора Куллэ [11]. В те дни эта новость облетела все значимые российские СМИ. Кто там виноват и в чём была причина, разобраться трудно до сих пор, но такие случаи, в более мягком виде, единичными не были. Вот что пишет в своей фейсбушной ленте замечательный прозаик, романист Александр Ильичевский, вспоминая свою встречу со Ждановым (в тексте «Лёша» — Алексей Парщиков):

«...однажды Лёша познакомил меня с Иваном Ждановым. Иван увлекался тогда фотографией, — и мы заехали в квартире у Лёши на Речном смотреть какие-то его не слишком выразительные произведения фотоискусства, сделанные скромной мыльницей. Тем не менее, что-то в этих фотографиях было настоящее, что позволяло отнести их к искусству, хотя и несколько примитивному. Мы с Иваном выпивали, Лёша тогда уже не пил совсем, — и вдруг я, открывая новую бутылку пива, пролил несколько капель на бесценные творения великого поэта. И тогда планета замерла. Я увидел белый взгляд Жданова. Лёша потом говорил, что он сам страшно испугался, потому что обычно в таких случаях следовал удар бутылкой по голове. Это — насколько он знал Жданова. Потом я тоже узнал, что для Ивана двинуть пивной кружкой по башке собутыльника — это фунт изюма. А меня вот Господь уберёт. Лёша потом говорил, что это он воспринял вот прямо как высшую честь, прямо как помазание от поэта. “Ты остался невредимым! Ты не понимаешь, что это значит!”. Вот такая история у меня есть — из разряда метаметалегенд абсолютной правды».

Alexander Ilichevsky, пост в фб-ленте от 19 апреля 2023 года

В начале 1990-х, в рамках русско-американской культурной программы при Стивенс-колледже (Хобокен, Нью-Джерси), в которой на протяжении ряда лет был куратором поэт и издатель Вадим Месяц, Иван Жданов был приглашён для выступления. Я приехал на его вечер — и встретиться, и послушать. Ваня читает свои непростые стихотворения обычно на память, держа в руке соответствующий свой сборник, чтобы в случае чего подсмотреть, едва строчка забудется. Выглядит это трогательно.

Уже по дороге к одному из зданий колледжа, в котором должны были проходить чтения, мне рассказали о произошедшей стычке между Ждановым и Аркадием Драгомощенко. Сейчас не вспомню: то ли их поселили в одном номере на кампусе, то ли они сошлись в какой-то из комнат накануне вечером посидеть да пообщаться, как коллеги по поэтическому цеху, но мебель в помещении они поломали, а для усиления эффекта, и это может быть правдой, несколько стульев разбились в хлам.

В моей голове, скажу честно, всё это не укладывается. Ни по части Драгомощенко, с которым познакомился в середине 1980-х в Ленинграде, ни по отношению к Жданову, которого не могу представить дерущимся.

Как в равной степени я не мог представить Сергея Довлатова пьющим. После прибытия в Нью-Йорк в мае 1989 года, буквально через несколько недель я начал записывать свои радиосюжеты в программе Петра Вайля «Поверх барьеров» на радио «Свобода». Директор нью-йоркского отделения Юрий Гендлер любил устраивать после работы дружеские посиделки, и к четырём часам дня на столе в кабинете Гендлера оказывались закуски и в разных ёмкостях толпились этилосодержащие напитки.

Несколько раз случалось, что мне и Довлатову, как фрилансерам, приходилось идти, пока основные работники пахали до четырех, в ликерный магазин и в соседний с ним салат-бар, располагавшиеся напротив здания радио «Свобода», через Бродвей. И я ни разу не видел, чтобы Довлатов, о котором было известно, что он запойный и алкоголь никак ему не друг, выпивал. Сидел за

столом, перед ним могла стоять пустая рюмка — и ни грамма. Только закусывал, не испытывая при этом видимого дискомфорта. Нелегко мне представить Довлатова пьющим.

И трудно представить Жданова, раскраивающего чью-то непокрытую голову пивной кружкой. Моё устоявшееся впечатление о нём — «тише воды, ниже травы», хотя я прекрасно понимаю, что другая поговорка — «в тихом омуте черти водятся» — может иметь к Ивану Жданову прямое отношение.

The medium is the message

Вероятно, целостный, фотографически обращённый в себя образ, рассчитанный не столько на скорость звука/фонемы, сколько на мгновенную скорость света, не может не вступать в баланс со спонтанной, готовой вырваться вонне природной, взрывной натурой поэта. Здесь мы уже вступаем на скользкую почву какого-нибудь «физио-психологического литературоведения», хотя, очерчивая возможность Жданова говорить на разных языках (поэзия, фотография, живопись, экфрасис [12]), почему бы нам не учитывать и *body language*.

«... в реальности искусство всегда говорит многими языками, — отмечает культуролог и семиотик Юрий Лотман. — При этом языки эти находятся между собой в отношении полной переводимости или полной непереводимости. Именно переводимость непереводимого, требующая высокого напряжения, и создаёт обстановку смыслового взрыва. Невозможность однозначного перевода языка поэзии на язык живописи или даже, казалось бы, на более близкие языки театра и кинематографа, является источником порождения новых смыслов» [13].

В дальнейшем, отталкиваясь от этого положения Ю. Лотмана, филологи заговорили о таком явлении, как фотоэкфрасис, представляющий одну из возможностей существования фотографии в литературном тексте. И здесь мы подошли к очень важно-

му положению в поэтике Жданова, а именно — его медийности, что и звучит для русского уха необычно, и ставит Ивана Жданова в особое положение в отечественной словесности.

Дело в том, что люди, которые не сильны в английском и к коммуникационной проблематике не имеют отношения, слово «медиа» некритически относят к средствам массовой информации, телекоммуникации и прочее. Это при том, что понятие «медиа» шире любого из этих терминов и их совокупности.

«Медиа» могут быть речь, одежда, архитектура: «В моих исследованиях нет ничего радикального или сенсационного, просто почему-то до меня никому не приходило в голову этим заняться, — пишет философ, филолог и предсказатель Всемирной паутины Маршалл Маклюэн. — За последние 3500 лет существования западной цивилизации влияние средств массовой информации — будь то речь, письмо, печать, фотография, радиовещание или телевидение, — систематически недооценивалось исследователями социума. Даже в наше время электронной революции учёные не проявляют намерения к пересмотру этой по-страусиному невежественной точки зрения <...> Потому что все средства массовой коммуникации — от фонетического алфавита до компьютера — это усилители человеческих возможностей, которые причиняют глубокие и длительные изменения в мире, окружающем человека...» [14].

Фотоэпиграфы Ивана Жданова — пример того, как поэзия встраивается в разнородный медиаландшафт, размывая собственные границы в продуктивном взаимодействии со средствами передачи информации. А медиа здесь — фотография, фотоальбом, фотогалерея, сборники фотопоззии — и есть «образ» в силу известного слогана «средство коммуникации и есть сообщение» канадского учёного Маршалла Маклюэна, философа и гениального исследователя медиасферы. [15]

В зависимости от того, в какую оно упаковано оболочку, сообщение может быть понято по-разному: в театральной репризе, в радиопостановке, в телепередаче, в стриминговом сериале, в фотографии. Тому, что сегодня называется медиапоэзия,

в которой соединяются технологии и слово, предшествовали поэтические сборники Жданова 1980–1990 годов, с красноречивыми названиями «Портрет», «Присутствие погасшего огня», «Фоторобот запретного мира», «Воздух и ветер. Сочинения и фотографии», «Книга одного вечера. Стихи, фотографии»...

Медиапоэзия — это синтетическое произведение, когда его читатель становится не только зрителем/слушателем, но и соучастником. Иными словами, поэтический текст перестаёт быть исключительно словом, становясь событием в процессе трансмедийного перевода (transmediation), то есть «поэтическим» (poetical) актом.

Маршалл Маклюэн, занимавшийся изучением процессов массовой информации с точки зрения психологии, социологии, истории, экономической науки и филологии, в одном из разговоров с Джоном Ленноном заявил: «Язык — это организованное заикание. Чтобы говорить, надо буквально расколоть звуки на куски. Лишь когда человек поёт, он не заикается...»

Маклюэн считал главным грехом западной цивилизации создание фонетического алфавита и письменности на его основе. Наше время учёный обозвал «галактикой Гуттенберга», в которой всеобщая грамотность привела к появлению расщеплённых личностей и шизофреников в массовых количествах. Если раньше человек воспринимал окружающее гармонически, на слух (древние люди, видимо, пели в процессе коммуникации — вспоминается мандельштамовское «останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись»), то появление письма, и последовавшей за этим беды — книгопечатания, развило визуальное, линейное мышление.

Важнейшее свойство типографского шрифта — его повторяемость. Таким образом, именно типография породила массовое производство и первый сборочный, типа фордовского, конвейер. Европейец, читающий текст на любом из европейских языков, считал Маклюэн, ущербен и примитивен/упрощён по сравнению с каким-нибудь японцем, который в разнообразном процессе созерцания иероглифа задействует все свои чувства.

Собственно, я о том же: создание «иероглифов», визуальных образов, находящихся в постоянном процессе проявления на фотобумаге любого поэтического сборника Ивана Жданова — в этом уникальность его поэтики, его особый, ни на какой другой не похожий путь.

Путь, при котором дистанция между имиджем и средством его доставки к уху-горлу-носу читателя/зрителя сведена к нулю, поскольку в поэтической галактике Жданова (the medium is the message) реализуется сам способ чтения. И если медиа агрессивно завладевают нашим, как субъектами медиа, восприятием, то в медиапоэзии обращает на себя внимание непосредственно сам акт обращения внимания.

Мы читаем Жданова, видим его слова-образы, возникающие как при фотовспышке — это сотни слепящих фотографий, на которые глядишь широко раскрытыми, удивленными глазами. И раздаётся гром! За ним следующий, за ним ещё один — и так до последней точки в финальной строке стихотворения.

Примечания

1. Здесь и далее цитируются фрагменты стихотворений И. Жданова из разных его сборников.

2. Это небольшое, в несколько коротких глав, эссе я получил от Сергея Соловьёва по электронной почте.

3. М. Эпштейн, Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. Раздел II. Выбор традиции. О метареализме. Стр. 159, М., из-во «Советский писатель». 1988 URL https://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/13.htm

4. METAMODERN. Журнал о метамодернизме. URL <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/>

5. Подробней о поэтике А. Еременко: Г. Кацов, «Я пил с Мандельштамом на Курской дуге». М.: Ж-л «Знамя». №10, 2020 URL <https://znamlit.ru/publication.php?id=7758>; также в этой книге, эссе об Александре Еременко.

6. Более подробно о Парщикове начала 1980-х, о времени становления поэтики Парщикова: Г. Кацов, Архивация современности:

Алексей Парщиков. Colta, 7 апреля 2014 года. URL <https://www.colta.ru/articles/literature/2800-arhivatsiya-sovremennosti-aleksey-parschikov>

7. Из стихотворения Б. Пастернака «Гроза моментальная навек», 1917 год.

8. Из стихотворения «Ты, как силой прилива...». Сборник И. Жданов, «Неизменное небо», стр. 30. М.: Из-во «Современник», 1990.

9. «Наша поэзия неотторжима от православного сознания». Интервью с Иваном Ждановым.

URL http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhimat-pravoslavnogo-soznan/dossier_1589/

10. «...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...”» Г. Кацов, «...В скоростном заплыве по ртутной реке». О писателе Андрее Битове и Черновике постмодернизма. М.: Ж-л «Дружба народов», №1, 2019. URL <https://magazines.gorky.media/druzhba/2019/1/v-skorostnom-zaplyve-po-rtutnoj-reke.html>

11. «Как Виктор Альфредович поссорился с Иваном Фёдоровичем». Викиновости. 17 ноября 2018 года. URL <https://goo.su/KBxwM>

12. «Я, как было сказано, гоняюсь за смыслом: рой образов, из которых мне нужно взять необходимое, что-то отбросить. Это напоминает какой-то конвейер: мне подается, и я отбраковываю. Но я должен знать, что отбраковывать». «Наша поэзия неотторжима от православного сознания». Интервью с Иваном Ждановым.

URL http://www.litkarta.ru/dossier/nasha-poeziya-neottorzhimat-pravoslavnogo-soznan/dossier_1589/

13. Ю. Лотман, Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн.: TLU Press. 2010, стр. 232.

14. Маршалл Маклюэн. Интервью для PLAYBOY (ч. 2).

URL <http://www.mcluhan.ru/articles/marshall-maklyuen-intervyu-dlya-playboy-ch-2/>

15. «Что роднит поэзию и медиа? Подхватывая тезис Якобсона, что поэтическая функция языка проявляется в сосредоточенности языкового сообщения на себе самом <...> от дефиниции поэтической функции языка рукой подать до маклюэновского лозунга: «the medium is the message» — «средство передачи сообщения само является

сообщением». В такой перспективе поэзия, по определению современного критика, представляет собой «словесное искусство, по сути своей предрасположенное к рефлексии над собственными каналами сообщения. <...> [Оно] предлагает новые возможности взаимодействия с экологией современной медиасреды. Поэты, экспериментируя с трансмедийным переводом (transmediation), постоянно проявляют текстуру, характерные особенности и внутреннюю логику каждого медиума». А. Швец, Поэзия среди медиа: отвоевание субъективности. М.: Ж-л «НЛО», №1 (137), 2016. URL https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11814/

23. В ПРЕДЛОЖЕННОМ ПАДЕЖЕ: КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XXI ВЕКА

В юбилейном году поэта Владимира Гандельсмана

Млечного пути частица,
внутри себя очнувшаяся мыслью.
Заклиная вечность, перечислю:
пробуждаться, теплиться, ютиться.

В. Гандельсман, «Точные часы ночные» [1]

Настоящая биография — это история не пребываний, но отсутствий, главное из которых — безусловно истинное отсутствие (БИО) — впереди. БИО обсуждению не поддаётся, но из прикосновений к нему и сопутствующих состояний складывается биография.

*В. Гандельсман, предисловие к сборнику
«Ода одуванчику»*

я не греков мраморно-мёртвая древность,
я живая кровь,
я живая к Жалящему и Милующему ревность —
жаден я до его даров.

В. Гандельсман, «Новые псалмы»

Вся взлётно-посадочная конструкция современной русской поэзии так основательно выстраивалась на протяжении последних лет тридцати, что без Владимира Гандельсмана ей сегодня не обойтись. Он занял своё особое место, не претендуя на актуальность, на социальность, и настолько убедительно связал постакемеистскую и неофутуристическую традиции, что лет десять назад поэт Алексей Цветков признался: если кого и номинировать из пишущих по-русски современников на Нобелевскую премию по литературе, то это первого среди первых — Владимира Гандельсмана.

Понятно, здесь речь о гамбургском счете. О сдаче чемпионского зачёта, когда магия слов являет себя в тексте по принципу поэтической рефлексии и становится следствием поэтического

сознания (в нашем случае, автобиографичного), интуитивного осознания родовой связи между Я и Я-зыком. В той самой последовательности, отмеченной Иосифом Бродским в Нобелевской речи: «Поэт, повторяю, есть средство существования языка. Или, как сказал великий Оден, он — тот, кем язык жив».

К этому остается добавить ещё одно высказывание нобелевского лауреата о том, что «главное — это величие замысла». Собственно, его параметры были определены другим русским поэтом-нобелем: «Во всем мне хочется дойти. / До самой сути. / В работе, в поисках пути, / В сердечной смуте. / До сущности протекших дней, / До их причины, / До оснований, до корней, / До сердцевины...» [2] Иными словами, приблизиться к Языку-Всевышнему всем своим Я-зыческим телом, и Я-виться духом — лепеча, млея, проникая, словно инкогнито, в тайну праязыка, где чреваточит бессмертие, где первослово ещё не вынырнуло из вечности, не вырвалось за пределы гравитационных полей бессознательного.

Поэт Валерий Черешня, друг юности Гандельсмана, отмечает, говоря о его поэтическом замысле: «Невозможно в здравом уме вынести во всей полноте убеждение: “Я смертен”. И, тем не менее, поэт каждым стихом решает эту задачу» [3].

разве опишешь,
как на кухне стоишь и дышишь,
и подносишь ко рту супа
ложку, и дуешь тупо,

разве жизни прибор и мусор,
выносимый шипящей
волной, отношение к музам
имеет, разве спящий

хочет бодрствовать, может
не надеяться: время
всё это уничтожит
вместе со всеми,

не призывать, как отдых,
всё уравнивший хаос,
комнат глотая воздух,
воздух глотая пауз...
«После долгих пауз»

Такую задачу решить, реализовать великий замысел — вне *здорового ума* — может лишь сумасшедший. В том самом смысле, в каком Игорь Губерман в «Десятом дневнике» [4] рассказывает о Бен Гурионе: «... Ему принесли на утверждение какой-то грандиозный проект, на который уже и деньги нашлись, и был большой список очень известных участников. Но он отказался подписать этот проект. Его спросили удивлённо — почему? В этом списке нет ни одного сумасшедшего, якобы ответил он, а значит — ничего не получится».

И в поэзии ничего поэтического не получится, если не будет *не-нормальных* хлебниковых-кручёных-маяковских-мандельштамов-цветаевых-пастернаков-бродских-соснор-драгомощенко-парщикových... Не будет тех, кто способен выйти за пределы нормы, чьими трудами язык себя являет миру; в чьих строчках, почти непостижимых и уже за здоровой нормативностью речи, язык оживает и продлевает своё сущестительное — существование.

Расширяясь теченьем реки, точно криком каким,
точно криком утратив себя до реки, испещрённой стволами,
я письмом становлюсь, растворяясь своей вопреки
оболочке, ещё говорящей стихами.

Уходя шебуршаньем в пески, точно рыба, виски
зарывая в песчаное дно, замирающим слухом...
Как лишиться мне смысла и стать только телом реки,
только телом, просвеченным — в силу безмыслия — духом...
«Расширяясь теченьем реки»

Кстати, там же Губерман приводит ещё один пример великого сумасшествия — фрагмент из биографии Теодора Герцля, идею которого о создании еврейского государства принимали в начале

XX века, как бред невменяемого, как многолетнее умопомешательство: «... история, рассказанная самим Герцлем: он читал эту нетолстую утопию (ставшая знаменитой, годы спустя, книга Т. Герцля «Еврейское государство» — Г. К.) своему близкому другу — тот вдруг заплакал и убежал. А после объяснился: “Он подумал, что я сошёл с ума, и, как друг, был сильно огорчён моим несчастьем”».

Владимир Гандельсман, похоже, из таких *гениально трону-тых*. Поэт и переводчик, он словно на миг забегает в мир бытовых реалий, чтобы глотнуть воздух и осмотреться, набираясь впечатлений. А затем вернуться к темам, в общем-то, обычным: любовь, смерть, детство, память, травмы, гармония. Насыщая их неологизмами, затрудняя поэтическое письмо разноударными рифмами [5] (одно из отличий в этом плане Гандельсмана, как, к примеру, введённый Бродским анжамбеман, ставший одним из его фирменных знаков), намеренно выпадая из ритмики и строфики, из формальной логики повествования; сплошь и рядом допуская искажения синтаксиса и рассыпая построчно фабулы, как пазл, который по щучьему/волшебному велению собирается в завершённую картину перед финальной точкой.

вон человека шаг
лужи цветной в обход...
Господи, так все. Так.
Господи, вот я. Вот.
«Мало ли, что хрустят»

Из нашего трёхмерного мира Гандельсман, следуя хрестоматийной мифологеме, всегда возвращается в свой родной Ленинград второй половины XX века. Это, по Гандельсману, мистический город, застывающий на закате и вибрирующий на рассвете. С сырым питерским пространством, наполненным близкими, дорогими людьми из прошлого; населённом фантомами-реалиями, бережно хранимыми памятью; Санкт-Петербургскими преданиями, собственной мифологией (миф о детстве, прежде всего) — и маслянистым чёрно-белым течением времени-невы, растянувшимся на всю многоцветную, обживаемую автором вечность.

Если заперты рыбы, прохожий,
подо льдом чернокровной зимы,
не сошлёмся на промысел Божий —
мы виновны, что это не мы.

Не забудем холодные трубы
(после кубиков на ковре)
первых зим и цигейковой шубы
леденеющий ворс на дворе,

невозможную эту картину
чистоты, изумленья, тоски,
и ботинки, и вонь гуталина,
вечнорвущиеся шнуры.

Всё могло повернуться иначе,
если б ты не на шутку продрог,
как упорный, косо́й и собачий
этот бег мостовой поперёк...

«Если заперты рыбы, прохожий»

Жизнь есть разговор с языком-небожителем в духе псалмопевческого откровения. И ценность жизни — в радостях аллитерации; в ощущении свободы слова и печати, гарантированных глоссолалией и Конституцией; в дружбе с анапестом/ямбом до последнего вдоха и в браке с верной словесному дару силлаботоникой. Мир есть поэтическая Аркадия — не только название одного из сборников, но и обязывающее отчество «Аркадьевич». Всё остальное — тщета и суета сует (в интервью с Линор Горалик: «Я очень рано перестал быть социальным человеком, начиная с кочегарки» [6]).

Меня потрясло, когда я прочитал в июньской записи Гандельсмана в Фейсбуке: «Подумать только, оказывается сегодня “день пап”. Никогда не знал о его существовании». Как и Мамин день, Папин день в США — любимый семейный праздник, с трепетом отмечаемый. Жить в Америке с 1990 года и 33 года спустя,

в 2023-м, обнаружить, что есть такой ежегодный праздник — Папин день, — это не только представление о социуме, как о нарождении необязательных к просмотру декораций.

Это, в первую очередь, погружение в поэзию с головой, в попытке достичь её дна, выросшего из такого-сякого сора, ила и лепета — там уж точно нет ни памятных дней, ни календарных дат, ни реалий настоящего времени. Там прошедшее — исток всего, и обращение к нему придает реальность и значимость всему существующему.

Люблю зашторенные окна, свет не лезет
в глаза, а на столе люблю стихи,
написанные накануне, лепет,
возможно, но люблю их перечитать,
когда захватывает дух на стыке
двух строк: блеснёт находка ли? — бог весть.

А в те часы, когда закончен труд полночный,
люблю сквозь сон разматывать клубок
минувшего...

«Элегия. Плавание»

В стихотворениях Гандельсмана такая ритмизированная метагностика тщательно и детально проговорена. Как особо подчеркнул Цветков: «... разве мыслима у Ахматовой или Гумилёва вот такая трёхстрочная строфа, полная смысла и одновременно разносящая его вдребезги: “О бессмысленности пой песню, пой, я сиделка на ночь твоя, тупой, делка, аноч, воя, упой”?» [7] Напоминает детскую считалочку, младенческий лепет, хлебниковское «крылышкование золотописьмом», когда слова ещё не обрели значение и форму, когда первичные признаки речи ещё не явились на уровне индивидуального сознания, проявляя в звуках непостижимое разумом коллективное бессознательное. Кстати, «Лепеты» — так называется одна из последних стихотворных подборок Владимира Гандельсмана, в июльском номере журнала «Знамя» за 2023 год.

Любопытно, что из всего мною в последнее время прочитанного и просмотренного о Владимире Гандельсмане, самую глубокую и высокой точности аннотацию к его творчеству написал на своей странице в Фейсбуке 20 августа 2023 года поэт, сценарист и актер Вадим Жук, ровесник Гандельсмана и урождённый ленинградец:

Детской ночью

Володе Г-сману

Задверники, потолочники
Ждут, крадутся к кровати,
Рубашники и чулочники
Теснятся, углы лопатят.

Книга локти выставила,
Пляшут на ней коромыги.
Комната шуршем выстелена,
Куда против шурша книге!

И только из смелой скважины,
Связанной с миром скважины
Света торчит карандашик
Тьму, хоть на малость, выкашивая.

Не всюду быть её власти!
В передней, лампа, одежда!
Скоро лучик погаснет...
Но он уже спит, обнадёженный.

Здесь наблюдаем столпотворение неологизмов, как оживших странных образов вокруг кровати, которые возникают в сознании засыпающего ребенка. Это и верно найденный нерв в поэтике Гандельсмана, и подчёркивание технических особенностей его письма — в перестановке строк и неточных рифмах. И, конечно, тема детства [8] в антураже комнаты: стоит добавить к названию посвящения союз «в» — и вы уже «В детской (комнате) ночью».

Обстановка этой детской составлена из «одеж» ребёнка; насыщена субстантивациями — переходами глаголов в существительные, как характерный для Гандельсмана частный случай транспозиции, ломающей морфосинтаксический строй высказывания. Комната организована и диминутивами (важнейшие в тексте «карандашик» и «лучик»), характерными не только для описания ребенка и того, что его окружает, но и при непосредственном с малышом общении.

Иными словами, выстраивается изобразительными средствами языка комната из детства, хранителями которой являются слова — проводники маленького человека из реальной жизни в метафизику сна. В результате, мы вправе говорить о «доме бытия» в том самом хайдеггеровском смысле, когда в полном согласии с «философией языка» и «фундаментальной онтологией», язык есть «дом бытия». А в нём уже обитают «я, ты, он, она, вместе — целая страна».

В доме, который построил Жук, как реплику на поэтическое зодчество Гандельсмана, ребёнок «спит, обнажённый» в последней строке. А в предпоследней «скоро лучик погаснет» — и детские ночь и комната, предметы/ вещи вещице вокруг ребенка, и само дитя, и с ним вместе едва увидевшие свет младенцы-неологизмы станут в жанре онирической одиссеи опускаться в глубокий сон, в царство архаического и бессознательного.

... Но человек, склонённый над столом,
не слышит, как стучит металлолом
и мёртвые клешни передвигает,
он времени волну одолевает,
и всё его живое существо
втройне одарено одним мгновеньем:
июльским днём, бессмертным помышленьем
и точным воплощением его.

«Бывали дни безмыслия, июль»

Вадим Жук остановился перед входом, но именно в онейрическом хронотопе Гандельсмана индивидуальное сознание ре-

бенка и взрослого изменяется, впадая в подсознание, верней — опускается, актуализируя онейрическое пространство в тексте, на самое его дно, в *коллективное бессознательное*. В то самое, открытое Карлом Юнгом, но не признанное академическими кругами строгой наукой. Нам остается, в таком случае, в коллективное бессознательное только верить. Как и в непостижимое чудо поэзии, несмотря на все научные открытия в области лингвистики и языкознания.

Помнится, в многотомном собрании «У Голубой лагуны» Константина Кузьминского, была опубликована глава [9] о совершенно уникальном ленинградском поэте Василии Филиппове (1955–2013). Её автор, ленинградский поэт Виктор Кривулин, говорит об учителях Филиппова — Шварц, Охупкине, Миронове, Стратановском, Шельвахе, и характеризует стихи Филиппова, как «запись неумолкающей внутренней речи». Его стихи, пишет Кривулин, «это очень сложная система с принципиально невычлениваемой внутренней конструкцией. Попытка вычленить ее равнозначна убийству неуловимого смысла».

Сказанное приложимо и к текстам Владимира Гандельсмана. А статья о Филиппове называлась «Коллективное бессознательное “второй культуры”» — так литературовед и критик Михаил Шейнкер (к слову, составитель вместе с Иваном Ахметьевым антологии «Поэзия второй половины XX века», 2002) определил поэтику Василия Филиппова: «коллективное бессознательное русской неофициальной культуры».

По аналогии, поэзию Владимира Гандельсмана я бы назвал «коллективным бессознательным русской поэзии XXI века».

Поэты, создавая свои произведения, ничего не понимают в них, ничего не могут в них объяснить — подчеркивал не единожды ещё Платон, к примеру, в «Ионе». И тем необычной и значимей, когда у поэта саморефлексия занимает в поэтике такое огромное место и находит столь впечатляющее выражение.

В авторском вступлении к сборнику «Ода одуванчику», Гандельсман делится с читателем сокровенным: «...дело не в стихах-живописи, можно ничего “рукотворного” не создавать, — дело в творчестве жизни, в “собирации себя”: не для обретения тяжёлых

и неподвижных строительных смыслов, но для спасения внутреннего человека — “...и тогда такой человек восхищен и находится без сознания, ибо его цель — безумный и всё же имеющий смысл образ, или, другими словами, нечто разумное без образа” (Экхарт). Коротче говоря: “Как будто я повис на собственных ресницах...”»

Между знаменитым озарением Тристана Тцары «мысль рождается во рту» и «Вечным возвращением» Мирчи Илиаде, книге, посвящённой причастности человека к космическим процессам и реабилитации архаического начала во всём и каждом, простирается великая неизведанная пустыня — открытое Юнгом коллективное бессознательное.

В известном смысле — Земля Необетованная поэтов, художников, музыкантов и прочих медиумов как настоящего, так прошлого и будущего. Они ставили и ставят перед собой задачу избавиться от диктата/контроля сознания, поднять его чугунный занавес и войти в сферу первичных структур, самых глубинных и самых значимых для человека. Здесь не язычество искусства и не его обожествление. У Карлоса Кастанеды, например, божества нет в принципе, а есть *нагваль* и *тональ* — бессознательное и осознанное. И уже в бескрайнем океане непознанного внезапно возникает искра сознания.

... в сон проваливаясь почти,
абсолютно проснулся, открыл глаза —
пустота ли пробовала вползти
снова в комнату и устроить в ней чудеса

(то есть зеркало, кресло устроить, шкаф, —
без свидетелей; то есть когда с вещей
имена, снимаясь, гуськом в рукав
улетают, в отдельный рукав ничей) —

или жара младенческого донёсся шип
и вращение одновременно ста
чёрных дисков с глазами уснувших рыб,
и душа безвидна была и пуста, —

потянулся к лампе, чтобы глагол «зажечь»
промелькнул в уме и осветил тетрадь,
и открыл тетрадь, чтобы возникла речь,
и сказал «Господи», чтобы Он мог начать.
«Господи, в комнату вошёл в семь часов»

Самую корневую суть природного естества — необъяснимое — почти невозможно передать, владея конвенциональным словарем. Отсюда классическая «заумь», абстрактное искусство, додекафония Шёнберга и «всемирно-интуитивная» музыка Штокхаузена, открытый Колтрейном «фри-джаз», да и легендарная беззвучная композиция Кейджа «4'33"» — это отчаянные попытки проникнуть в самые глубины индивидуального бессознательного, надеясь найти там алмазные копи и золотосодержащие жилы более глубокого слоя — бессознательного коллективного.

В психологии это близко к понятию инвазии — экстраординарному состоянию человека, охваченного бессознательным. Сами по себе инвазии не считаются патологическими, их относят к нормальной феноменологии человека, ведь быть охваченным эмоцией, «впасть в ступор», «обалдеть» — это особый статус, в одном родстве с психоделическим трипом и погружением в себя — с творческим вдохновением, в которое впадает человек. В этих случаях наша память, лишь в известной степени являющаяся функцией, подвластной волевому или сознательному контролю, расширяется настолько, что способна вместить в себя и память предков, и даже то, что есть бессрочный, видимо, процесс — память геологическую, по всей геохронологической шкале, не ограничиваясь, естественно, кайнозоем.

Вот эта «коллективная память» нам не столько отказывает в семье и школе, в ночную смену и в рабочий полдень, на катерах и яхтах, в химии и жизни, сколько мы о её присутствии просто-напросто не догадываемся. И творчество самых выдающихся как раз и ориентировано на прозрение — на попытки описания всего неохватно-неадекватного, данного нам в миг, допустим, эякуляции; всего необозримого корпуса коллективного бессознательно-го, а значит и на интуитивное его осознание.

Прошу прощения за длинную цитату:

«... мы не можем относиться равнодушно к творчеству поэтов, ибо они в своих главных произведениях и в своем глубочайшем вдохновении черпают из недр коллективного бессознательного и высказывают вслух то, о чем другие лишь грезят <...> поэты и мыслители имеют воспитательное влияние на своих современников и на потомков; однако мне кажется, что влияние их, по существу, покоится на том, что они громче и яснее высказывают то, что все знают; и лишь поскольку они выражают это всеобщее бессознательное “знание”, постольку они оказывают воспитывающее или ободряющее воздействие. Наиболее сильное и непосредственное суггестивное воздействие оказывает тот поэт, который умеет выражать в подходящей форме самый поверхностный слой бессознательного. <...> Масса не понимает его, но бессознательно живет тем, что он высказывает; и не потому, что он это высказывает, а потому, что она живёт из того коллективного бессознательного, в которое он смотрел...» [10]

Так же, как мировоззрение Поэта, в силу самого рода его деятельности, напрямую связанного с Языком, впадает в зависимость от языковых универсалий, от диахронности языка и его связей с протоязыком, так и *private persona*, в самых разных смыслах, является заложником индивидуального и коллективно-бессознательного. И одно не исключает другое, как и в случае с теориями Фрейда и его ученика Юнга: глобальная разница между их объяснениями бессознательного заключается в том, что Фрейд считал его продуктом личного опыта, а Юнг предполагал, что бессознательное унаследовано от прошлого коллективного опыта человечества.

Чудом, практически, является то, что Гандельсману, не уходя от традиционного письма, в силлабо-тонике чаще всего и в классических, определённых ещё Тредиаковским размерах, удаётся не только улавливать *не-данный нам в ощущениях* эфирный и эфемерный мир бессознательно, но и его, по возможности, артикулировать.

Творчество Владимира Гандельсмана с его темой сублимации личного бессознательного в присутствии совершенно уникального *genius loci* Ленинграда-Петербурга (захватывающее как эпизодическую, так и семантическую память) непредставимо без проникновения в его текстах в то запредельно глубинное, которое по Юнгу «состоит из совокупности знаний и образов, с которыми рождается каждый человек и которые разделяются всеми людьми благодаря опыту предков». И это ставит вопрос о возможностях традиционной лирики, верней, преодоления инерции этой традиции.

О проникновении Гандельсмана в глубинные пласты подсознательного пишет литератор, медиевист Кирилл Кобрин [11]: «...Третье стихотворение начинается тем же — движением вспять, если не крика в горло, то постскриптума к минувшему:

С трамвайного поползновения
(скрипи, постскриптум
к минувшему) начни забвение.
Пройдись по скрытым.

«Прохаживаясь по скрытым», поэт приберегает раскрытие тайны этого строгого принципа ретроспекции к следующему, четвертому стихотворению:

... что ты припишешь им
когда-нибудь, перевернув бинокль.

Метафора найдена — перевёрнутый бинокль. Отсюда и характер путешествий капитана «Наутилуса» — не по морям-окиянам, а внутри — по чёрным ходам своей странной и страшной машины памяти».

И не только своей. Как проводник в просветы бытия/инобытия, поэт переходит от письма к пению, к младенческому лепету и вокализу, как деконструкции звуков, вплоть до согласных либо несогласных с поэтом. Это своего рода возвращение к тому языку прапредков, на котором они общались друг с другом, распевая у костра (тогда ещё без гитары).

Древние люди пели, о чём догадался гениальный Маршалл Маклюэн, занимавшийся изучением процессов массовой информации с точки зрения психологии, социологии, истории, экономической науки и филологии. В своем недавнем эссе, посвящённом поэту Ивану Жданову [12], я затрагиваю эту тему, цитируя фрагмент одного из разговоров Маклюэна с Джоном Ленноном: «Язык — это организованное заикание. Чтобы говорить, надо буквально расколоть звуки на куски. Лишь когда человек поёт, он не заикается...»

Тебе

и лёгкий блик,
и мельк ресничной,
и крик, и крик
гортанный, птичий,

и солнца шар,
и этот странный
крылатый дар,
и взмах двугранный,

и в сумрак, в лень,
листвою тканной,
ушедший в тень
день первозданный,

и мысль, твоё
сражение с горем, —
теперь моё
созвучье с морем,

и моря ум,
и ветер полнощный,
и шум, и шум
органный, мощный.

Древние обходились без слов, и основным коммуникативным жанром у них было что-то похожее на оперу *a capella* (вполне мандельштамовское «останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись»). Маклюэн считал главным грехом западной цивилизации создание фонетического алфавита и письменности на его основе. Наше время учёный обозвал «галактикой Гуттенберга», в которой всеобщая грамотность привела к появлению расщеплённых личностей и шизофреников в массовых количествах. Если раньше человек воспринимал окружающее гармонически, на слух, то появление письма, и последовавшей за этим беды — книгопечатания, развило визуальное, линейное мышление.

Очевидно, есть творческие личности, которые эту человеческую общность улавливают и пробуют её остальным передать. Иными словами, 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» коллективной памяти за пределами сознания. Нередко такой медиум выглядит дикарем в урбанистическом пейзаже, неадекватным современником, недоразумением, не понятым поэтом/художником/музыкантом, но таков побочный эффект его участи и призвания.

Поэт, литературовед, главный редактор журнала *Prosodia* Владимир Козлов в послесловии к избранному Гандельсмана «Велимирова книга» [13] (в марте 2022 года Гандельсман подарил мне этот сборник, как хронологически последний), рассуждая о балансе идиллического и элегического в стихотворениях поэта, делает ряд выводов, один из которых имеет непосредственное отношение к нашей теме «коллективного бессознательного»: «В силу своего лиризма он кажется поэтом элегическим, но героя, за переживаниями которого мы следим, в этой поэзии нет <... > Элегия Гандельсмана странна тем, что главная роль в ней охотно делегируется — читателю, мифологическому или культурному герою. Если ты способен проследить за интонацией стиха, образа, воспроизвести его связность и разглядеть гармонию, то ты и есть субъект. Обычно образ мысли является, так сказать, субстратом

для возникновения героя. А у Гандельсмана образ мысли самоценен, ему достаточно потока сознания, а понадобится герой — подставим любого».

Вероятно, отсюда у этого «любого» возникает при прочтении текстов Гандельсмана нечто вроде *déjà vu*, когда оказываешься в некоем состоянии, словно это уже видел, это уже читал, это мысли и тебе приходили в голову. С одной стороны, поэзия здесь настолько сильна своими впечатлениями об отрочестве, ощущениями от ленинградского детства, что архетипические образы, как некие голограммы, мгновенно проявляются в читательском воображении. Нельзя не вспомнить прустовские «*petites madeleines*» — печенье «маленькие мадленки», превратившиеся в литературную метафору.

Где прошлое, в особенности то,
которого не помню? Не уверен,
что я там жил, и надевал пальто,
подшитое убитым насмерть зверем,
и выходил в пространство... Там — никто.

Но где уже случалась эта явь,
которой остановлен я сегодня:
пальто, и приоткрытый в бездну шкаф,
и нечто, что томится в преисподней,
себя своею памятью обстав? <...>

«Где прошлое, в особенности то»

Герой романа «По направлению к Свану», вернувшись зимним вечером в дом матери, пьёт липовый чай с печеньем «Мадлен». И знакомый вкус этого печенья внезапно вызывает целый веер воспоминаний, поворачивает время вспять, воскрешая и былые ощущения, и став триггером для возвращения в детство: «На меня внезапно нахлынул беспричинный восторг, — вспоминает герой Пруста, — <...> я наполнился каким-то драгоценным веществом; вернее, это вещество было не во мне — я сам был этим веществом. Я перестал чувствовать себя человеком посредственным, незаметным, смертным» [14].

Печенье «Мадлен» оказалось вариантом машины времени, «перевернутым биноклем», мощным подспорьем в «поисках утраченного времени» для прустовской эпопеи.

А секунду спустя
дачный вижу пустырь —
там, предавшись судьбе,
залётный атлет в разбеге

блещет великолепьем,
потряся, воин, копьём.
За копьём своим вслед
чужеземный атлет

улетит, кончится
август, поздний истончится
час, как жизнь, истекая.
Плачущая Навсикая.

«Одна жизнь»

С другой стороны, тот герой Гандельсмана, о котором общается читателю В. Козлов, происходит из мира, населённого эйдосами, платоновскими образами вещей — и он соответствует, по Юнгу, архетипу «Героя», которого можно отождествить с человеческим эго. Здесь я бы поставил троеточие, поскольку поэтика Гандельсмана и заговорившие в ней и благодаря ей, используемые Юнгом для объяснения бессознательного общие архетипы (Анима, Анимус, Герой, Персона [маска], Я, Тень, Трикстер, Мудрый старик и прочие) — тема особая и заслуживающая отдельной статьи...

Проблематику индивидуального бессознательного, его параметры кратко и ёмко обозначил ещё Марк Аврелий [15]: «Продолжительность человеческой жизни — мгновенье, естество наше — текуче, ощущение — смутно, состав тела — непрочен, душа — кружащийся волчок, стечение обстоятельств — неясно, слава — неразборчива; одним словом, все, что относится к те-

лу, — поток; все, что относится к душе, — сон и туман; жизнь — военный поход и скитание на чужбине; слава в потомстве равносильна забвению».

Мифологические и эпические персонажи в русском индивидуальном бессознательном вполне определены (достаточно перелистать «Русский героический эпос» В. Я. Проппа), а культурные герои, которые традиционно появляются вслед за мифологическими — секрет Полишинеля: Онегин, Печорин, Пьер Безухов, Рахметов, Катерина, шолоховские Григорий и Аксинья, все три сестры, платоновский Воцев, Юрий Живаго, набоковский мальчик из «Других берегов», сорокалетний герой известного стихотворения, заметивший: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной» [16] ... Питерско-ленинградские мифологемы и страты в поэтике Гандельсмана расположены в этом широком литературно-биографическом контексте.

Коллективное же бессознательное — совсем иное. То, что его можно как-то выявить через архетипы — ещё полбеды: мы можем говорить о нём лишь на уровне интуиций, в трудно представимом приближении, изображая опосредованно и без когнитивной ясности.

Мы можем подсознательно выделить его в метафорическом поэзисе, ощутить на некоем метафизическом уровне — и то, что поэт способен создавать такие тексты, изумляет, должно быть, не только самого поэта, но и его читателя. Как отметил Юнг: «Мы должны быть готовы встретить нечто сверхличное, расширяющее наше восприятие до тех границ, которых достигло сознание автора в процессе творчества. Нам следует быть готовыми к необычной форме и содержанию, мыслям, воспринимаемым интуитивно, языку, исполненному значения, и образам, являющимся подлинными символами, поскольку именно они лучше всего выражают неведомое — мосты, переброшенные к невидимому, далекому берегу». [17]

Бродский неоднократно говорил о поэзии, как предельном смысловом конденсате, благодаря чему она, а через неё и вся литература «является лингвистическим эквивалентом мышления». В авторском предисловии к «Оде одуванчику» Владимиру

Гандельсману удаётся даже автобиографические подробности вывести на уровень конденсата символов — это три авторских врезки, перемежаемых впечатлениями о детстве, отрочестве, юности, начиная с дня рождения поэта (в Чернигове):

1. 12 ноября 1948 года — 1964 год. Ленинград. Родители: Аркадий Мануилович Гандельсман и Рива Давыдовна Гайцх

2. 1964–1975. Ленинград. Друзья: Лев Айзенштат (лит. псевдоним Лев Дановский) и Валерий Черешня. Сын Артём (1971). Школа — электротехнический вуз — конструкторское бюро.

3. 1975 — to the present. Ленинград, с 90-х — Нью-Йорк и Санкт-Петербург. Жена Алла, дочь Мария (1978). Кочегарка, позже — среди прочего — преподавание русского языка. Смерть: отец (1991), мать (1998), Лев Дановский (2004).

После чего в предисловии следует стихотворное «Посвящение». Оно написано в далёком 1975 году, но за прошедшие почти 50 лет только ярче освещает путь, по которому из нашего издёрганного временем современного сознания у нас появляется возможность спуститься к истокам, в глубины всеохватного множества под уходящими в бесконечность сводами — нашим коллективным бессознательным, в пространства которого способны провести лишь избранные:

Сон о пластике, пастила, душа плаксива, осипла, пол-
ночь у стола ее скосила,

Сон о пластинке по челу. Болезнь желанна. На черда-
ки свои лечу, в свои чуланы.

Там абажур, истлевший в прах, и лампа-филин, и чах-
нет детский хлам в чехлах, и я всесилен.

Часы, туманность Андромеды, слова, как мозг, воспа-
лены, компрессы снега, нега, сны, ангина, привкус мёда

<...>

Дверь нашарь за Черниговом, спичкой чиркни, там начнётся твоё посвящение, где вокзальный плеврит, кочегары черны, вороватая глушь и свеченье белотелых, теряющих контуры хат, где летучие мыши на рассвете крушение крыл обратят в паутину под крышей, дверь нашарь за далёким дыханьем степей, в этой чёрной норе разгребая жар золы, этот воздух, который темней с каждым часом, где, перебивая тяжкий ритм шатуна — белострочье реки — отголоском любви и свободы — среди груды горячих углей, кочегарки, привокзальной тоски небосвода, отвори эту дверь, ты за ней родился, будь так добр и нежен, не знаю, что-то сделай, не знаю, так больше нельзя, говори, говори.

Примечания

1. Здесь и далее — цитаты из стихотворений В. Гандельсмана из авторских поэтических сборников, опубликованных в разные годы, и самые последние его тексты, поставленные им на авторской странице в Фейсбуке в 2023 году.

2. Начало стихотворения Бориса Пастернака «Во всем мне хочется дойти...», 1956 год.

3. Аннотация к сборнику В. Гандельсмана «Ода одуванчику». URL <https://www.litres.ru/book/vladimir-gandelsman-12534157/oda-oduvanchiku-27050405/chitat-onlayn/>

4. И. Губерман, Десятый дневник. URL <https://knizhnik.org/igor-guberman/desjatyj-dnevnik/7>

5. Одно из стихотворений, написанных разноударной рифмой:

ДЕНЬ В СЕНТЯБРЕ

Пятьдесят вторая меня застала
осень (чем не статья?) в доме друга.
Из-за окна, пока я сидел у стола,
дерева тянулась, тянулась почти рука,

перевязанная рваным бинтом
листья зелено-красно-желтым
и осыпанная прозрачным, битым
с неба высаженного стеклом.

Проясненное небо после грозы. —
Так ребенок, в котором совесть
не завесила еще взгляд, не знает позы.
Он световая весть.

Но зачем же нищее тянешь
руку дерево? Ты взрослеешь? Чем
ты разжиться хочешь? Душой? На, ешь.
На, глупей, мне столько незачем.

И тогда опять потемнело, словно
приговор обжалованью, вступая в силу,
не подлежал и, приговаривая: темно,
все, темно, темно, — подошел к столу.

6. Линор Горалик, Частные лица: биографии поэтов, рассказанные ими самими. Стр. 66. — М.: Новое издательство, 2012.

7. А. Цветков, Владимиру Гандельсману. Новая карта русской литературы. URL <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-1/tsvetkov-gandelsmanu/>

8. В. Гандельсманом «написано немало замечательных стихов о детстве, о доме, но никто из больших поэтов не разрабатывал эту тему не в одном-двух стихотворениях, а в целом пласте творчества, на уровне мощного мифотворения». Лиля Панн, Нескучный сад. Заметки о русской литературе конца XX века. Стр. 38. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 1998.

9. Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны». О стихах Василия Филиппова. Коллективное бессознательное «второй культуры».

URL https://kkk-bluelagoon.ru/5knig/filippov/filippov_10.htm

10. К. Г. Юнг, Психологические типы. Проблема типов в поэзии (Значение объединяющего символа). Стр. 205. Минск: Из-во «Харвест». 2 издание с изменениями. 2017.

11. К. Кобрин, Наутилус памяти. Фрагменты путеводителя по книге Владимира Гандельсмана «Тихое пальто»/ Новая карта русской литературы. URL http://www.litkarta.ru/dossier/kobrin-o-gandelsmane/dossier_1964/

12. Г. Кацов, Между метареализмом и фотомедиа. В юбилейном году поэта Ивана Жданова. Ж-л «Знамя», №9, 2023 URL <https://znamlit.ru/publication.php?id=8782>; также в этой книге, эссе об Иване Жданове.

13. В. Гандельсман, Велимирова книга. М.: из-во «Воймега»; Ростов-на-Дону, из-во «Prosodia», 2021.

14. В поисках утраченного времени. По направлению к Свану. Электронная библиотека ModernLib.Net URL https://modernlib.net/books/prust_marsel/po_napravleniyu_k_svanu/read_4/

15. Марк Аврелий, Наедине с собой. Размышления. Вторая книга. Черкассы: Из-во РИЦ «Реал», 1993.

URL <http://psylib.org.ua/books/avrel01/txt02.htm>

16. Из стихотворения И. Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку».

17. К. Г. Юнг, Э. Нойман, Психоанализ и искусство. Стр. 21. М., из-во Рефл-бук, Ваклер, 1996.

24. «С КЕМ ТЫ САМ, СОГЛЯДАТАЙ НОЧНОЙ?» [1]

В юбилейном году Олега Чухонцева

Это как бы помимо меня своей жизнью живёт.
Это в небо слепое летит обезглавленный петел,
с чёрной плахи сорвавшись, и бешено крыльями бьёт,
и дощатые крылья сортиров срываются с петель.

О. Чухонцев, из стихотворения «Дом» (1985)

От сарматских времён на один полигон
громыхают колеса на марше.
Нет ни лиц, ни имён. Где друзья? Где враги?
С кем ты сам, соглядатай ночной?
Эка дьявольский труд — все идут и идут
и проходят всё дальше и дальше.
Вот и рокот пропал в полуночный провал.
Тишина над Кремлёвской стеной.
Тишина-то!.. Такая нашла тишина!..
Эхо слышно из Замоскворечья.
То ли сердце стучит, то ли ветер горчит,
то ли в воздухе пахнет войной.

О. Чухонцев, из стихотворения «Репетиция парада» (1968)

«Чухонцев <...> — сверженный семидесятник, который парадоксально оказался в центре внимания во многом благодаря своей почти монашеской сторонней позиции, которая к тому же оказалась творчески весьма плодотворной».

В. Козлов, «Голос Чухонцева услышать ещё попробуйте...» [2]

Едва задумав написать эссе об Олеге Чухонцеве, я жёстко ограничил себя в проблематике. Ведь уже опубликовано множество академических статей, лингвистических исследований, научных работ — о философской рефлексии и предметно-бытовой конкретике в стихотворениях Чухонцева; об этнически-фольклорных россыпях, особенно в павловско-посадском контексте; о мифологизации плюс широком философском, культурно-историческом и метафизическом фоне, существующем за всеми этими смысловыми полями.

Что к этому можно добавить? Тем более, если Чухонцев пишет редко, «в час по чайной ложке», и широкому читателю, да и узко профилированному критику неизвестно, что, как и зачем по этом написано в последние год-два.

С другой стороны, о нашем времени, с его резко изменившимся (конечно же, в рамках операции без наркоза под названием СВО) отношением в РФ к культуре и к жизни гражданина-поэта, можно говорить как раз на примере творческой паузы-молчания Чухонцева. По его ли воле, либо по причине внешних обстоятельств, но в «Журнальном зале» последние публикации — в «Знамени» от января 2020 года, и в «Новом мире» от декабря 2021-го.

Что-то брезжило —
то ли предчувствие зла,
что-то виделось —
то ли предвестье распада:
видно, время распалось
и юность прошла,
так прошла, что и памяти
стало не надо. [3]

В конце концов, попробовать понять, что предполагает услышать поэт в ответ на вопрос: «Какое, милые, тысячелетие на дворе?» — это и о самом поэте, и о его тысячелетии.

8 марта 2023 года Олегу Чухонцеву исполнилось 85 лет. В наш информационный век легко определить, что весну патриарха отметили скромно: несколько, на пальцах двух рук пересчитать, кратких поздравительных статей и небольших стихотворных подборок к юбилею в газетах-журналах и на медиаресурсах — вот, пожалуй, и всё. Согласитесь, для большого поэта, с выдающимися стихотворными текстами, которые бы украсили любую национальную литературу, этого невероятно мало.

Уже не говоря о том, что поэт Олег Чухонцев — лауреат Государственной премии РФ (1993 г.), лауреат Пушкинской премии фонда Альфреда Тёпфера (Германия, 1999), Пушкинской премии России (2003), поэтической премии «Anthologia», большой пре-

мии Триумф (2005), большой премии им. Бориса Пастернака, Национальной литературной премии «Поэт» (2007). Кстати, и бывший редактор Отдела поэзии репутационного, всё ещё, журнала «Новый мир», и Почетный житель Павловского Посада, где он родился: на стене дома, в котором провёл своё детство, установлена мемориальная доска [4].

В известном смысле, сложившееся в нынешней РФ отношение к культуре немало объясняет, при этом ситуативно многое изменилось буквально за один прошедший год. Если в 2022 году Чухонцев был награждён, видимо, как представитель литературного истеблишмента, Указом президента РФ орденом «За заслуги в культуре и искусстве» (наряду с Анатолием Кимом, Станиславом Куняевым, Евгением Рейном), то в 2023-м не много ли чести поздравлять с юбилеем поэта, славившего князя Андрея Курбского, знаменитого диссидента XVI века, бежавшего в Литву от Ивана Грозного иноагента и эмигранта?

О тебе говорю, потонувшему в сквернах,
Слышишь звон по церквам? Он сильней да сильней,
За невинно замученных и убиенных
Быть позором Руси до скончания дней.

Хотя, пространное стихотворение о невозвращенце Курбском было написано в 1967 году («Чем же, как не изменой воздать за тиранство, / если тот, кто тебя на измену обрёл, / государевым гневом казня государство, / сам отступник, добро возводящий в порок?»), но никто не забыт и ничто не забыто.

Тем более, что «Повествование о Курбском» сосуществует с такими актуальными строчкам из других текстов: «ползёт, как фарш из мясорубки, / по тесной улице народ» (как это иначе сегодня прочитать, не вспомнив о «пушечном мясе» и «мясных штурмах» в Украине?), либо «Прости мне, родная страна, / За то, что ты так ненавистна, / Прости мне, родная чужбина, / За то, что прикушен язык...» Тут «родная чужбина» настолько перекликается с примечательно-инфернальным «в чреве мачехи» Венедикта Ерофеева, что тянет, по нынешним меркам, на общественное поприще, мягко говоря.

...захочешь в рай — сам выбирай,
в земной, в небесный ли:
там — над душою вертухай,
а здесь — над песнями.

К 2023 году прочли Чухонцева по новой, скорей всего, нынешние суровые цензоры, и уже не имеют смысла общепринятые сетования на то, что хотя поэт он высокочтимый, но до сих пор слабо прочитанный. И высказанное литературным критиком Ильёй Фаликовым наблюдение: «Чухонцев — это история естественного человека в уродливой истории» [5], — стало не только повседневной реальностью, но и неким руководством к действию.

Объективности ради, нельзя не отметить, что Олег Чухонцев — человек не общественный, судя по разбросанным в интернете комментариям современников — замкнутый и скромный. Он и сам признаёт, что собственных поэтических вечеров и литературных чтений в его жизни было всего-ничего (и это за 65 лет официального поэтического присутствия в российской словесности, если за точку отсчёта взять первую публикацию в «Дружбе народов» в 1958 году), а проведённых за десятилетия интервью не наберётся и дюжины.

В этом плане его можно сравнить, правда, с некоторой натяжкой, с известным своей не публичностью Виктором Пелевиным. А приняв во внимание возраст — и с Джеромом Сэлинджером, который вёл затворнический образ жизни, дав последнее интервью в 1980-м — за тридцать лет до своей смерти в девяносто один год.

Путь ли бездомный,
быт ли наш кочевой,
каждый в России —
калика переходный.
Вот и я хочу вырыть колодец свой,
чтоб человек какой иль птенчик
Божий
ковшик нашли с водою, а нет,

ну что ж,
есть еще Млечный Путь
и Небесный Ковчег.

Можно немало списать на скромность, не публичность и творческую продуктивность автора в пересчёте строка на календарный месяц, но куда деть фактор исторического времени? Того, что называется эпохой, которая традиционно получает имя собственное: «ленинский террор», «сталинский ГУЛАГ», «хрущёвская оттепель», «брежневский застой», «горбачёвская перестройка», «обыкновенный путинизм».

У, татарская Русь,
самодурство да барство!
Я ли спицей сорвусь
с колеса государства?

Ощущение того, что российское общество движется по листу Мёбиуса и всё из самого отвратительно-неприемлемого возвратилось, но с какой-то космической скоростью, — сегодня присутствует у многих, насколько можно судить по публицистике, репликам и комментариям в соцсетях (о подцензурных российских СМИ говорить не имеет смысла).

Своеобразный итог подвёл режиссер Александр Сокуров, чей фильм «Сказка» был запрещён в декабре 2023 года Минкультом РФ к показу, а затем картине было отказано в выдаче прокатного удостоверения вообще. «Я уже пережил это, при советской власти все мои фильмы были запрещены», — сказал Сокуров [6].

Нет, не любовью, видно, а бедою
выстрадаваем мы свое родство,
а уж потом любовью, но другою,
не сознающей края своего.
Да что об этом! жизнью и корнями
мы так срослись со всем, что есть кругом,
что, кажется, и почва под ногами —
мы сами, только в образе другом.

Чухонцев восемь лет находился в СССР под запретом: его произведения не издавали после публикации всё того же стихотворения «Повествование о Курбском» в журнале «Юность» в 1968 году. Первый стихотворный сборник Чухонцева с говорящим названием «Из трёх тетрадей» цензура пропустила лишь в 1976 году; второй, «Слуховое окно», ещё через 7 лет. И только в перестроечном 1989 году увидел свет его третий сборник «Ветром и пеплом», считающийся свободным от цензурных правок.

У меня нет полных оснований считать, что пережитое Чухонцевым при советской власти, бумерангом вернулось в его биографию к 2023 году, но по косвенным признакам можно догадаться, что литначальство и цензура при путинском режиме благоволить к нему не должны.

Достаточно вспомнить слова Мариэтты Чудаковой о Чухонцеве, сказанные 24 мая 2007 года на торжественной церемонии вручения национальной премии «Поэт»: «Олега Чухонцева всегда отличало чувство порядочности и экзистенциальной свободы». В сегодняшней РФ человеку с такими душевными свойствами просто не может быть ни комфортно, ни спокойно, ни успешно. С такими качествами сегодня люди там едва выживают.

Что ни скажи — всё фальшь,
полуфабрикат, фарш
для доведения до ума,
а на улице снег, зима,
бело за окном, темно,
и не все ли равно,

жив ты тут или нет.
Господи, дай совет,
как без Тебя жить:
песню без слов сложить
или затворить уста,
имя всему: тщета?

Замечу, что в своих текстах Чухонцев обратное течение времени (и в своей судьбе?) предвидит и отмечает. Так, в странном, на первый взгляд, высказывании: «...но посудина наша двухпалуб-

ная твердо держится расписания, / зная в точности, как на смену Рыбам движется Водолей...», — формальная логика становится на место, если понять, что речь идёт о времени, текущем вспять.

На смену Марта — месяца рождения поэта, Рыбы по Знакам Зодиака, приходит в некоей обратно-вывернутой перспективе Водолей-Февраль (и здесь нельзя не увидеть намёк, явно по наитию, на трагическое событие 24 февраля 2022 года, о чём Чухонцев при написании своего текста, безусловно, знать никак не мог, но всё же...), а это значит, что произошла перемена векторов, и всякое грядущее — это теперь предстоящее прошлое.

В другом тексте очевидна визуальная перестановка, как в конструкторе, прошлого и будущего, начала и конца:

Новорождённый многоотчий циклоп-рахит,
он поднялся, Нью-Квamos, вытапывая предместья,
и не птица к нему не летит, а если летит
не пернатая, а стальная, прогорней рыгая жостью.

Квamos — это словесный конструкт, своеобразная анаграмма, образованная в случае, если обе равные составляющие топонима «Мос-ква» поменять местами. Заднюю часть перенести в переднюю — и «на смену Рыбам движется Водолей». Любопытно, что если ту же операцию провести с топонимом Питер, то, как джин из бутылки, вырвется на свет глагол в повелительном наклонении: Терпи!

Откуда появился Нью-Квamos, который означает, видимо, что где-то есть и Квamos не первой молодости? Поиск в Гугл в этом случае мало помогает: две компании транспортных перевозок ООО «Квamos» в Самаре и Усть-Куте, и ссылка на всё тот же текст Олега Чухонцева (известный роман Василия Аксёнова «Москва Ква Ква» в учёт не беру).

...и пока из созвездия Псов
на решительный слёт
Номо monstrum летит,
и расплавленный вар под стопую

вместе с призраком ржавым
в азиатские степи плывёт,
всё путем, говорят со столба,
твоя гибель с тобою.

Мне пришлось, что называется, «попросить помощь зала» в своей группе в Фейсбуке, после чего, благодаря уже коллективным действиям, выяснилось: в книге «Москва-Квamos» современного екатеринбургского писателя Алексея Иванова, Квamos — это вымышленный город, расположенный в параллельной реальности. Он представляет собой антипод Москвы: вместо высотных зданий — хижины, вместо асфальтированных улиц — грязные тропинки, вместо богатых людей — деклассированные.

В другом произведении Алексея Иванова, в романе «Географ глобус пропил» упоминается город Квamos, расположенный на территории современной России. А в стихотворении «Москва-Квamos» Владимира Высоцкого, город Квamos символизирует мрачную сторону советской жизни.

В школу шёл, вальки стучали на реке, и в лад валькам
я сапожками подкованными тукал по мосткам.
Инвалид на чём-то струнном тренькал-бренькал у реки,
всё хотел попасть в мелодию, да, видно, не с руки,
потому что жизнь копейка, да и та коту под зад,
потому что с самолёта пересел на самокат,
молодость ли виновата, мессершмит ли, медсанбат,
а березова кукушечка зимой не кукуват.

Эта информация о Квamosе — от ИИ чат-ботов Bing (Microsoft) и Bard (Google). Ссылка, так вот чёрным по белому, на Иванова с Высоцким — что может быть убедительней? Как я уже отметил выше, обычный поисковик Гугл с поставленной задачей не справился, и на помощь пришёл всемогущий Искусственный Интеллект, он же — ИИ.

Я уже готов был порадоваться коллективным этимологическим находкам, но чёрт меня дёрнул пойти по эгоцентричному

пути «доверяй — проверяй», запустив в поиск всё того же Гугл названия и романа, и поэтического текста. Не могу сказать, что было потрясён результатом, поскольку AI (он же, по-русски, ИИ) — та ещё, на мой взгляд, штука, и полагаться на него в таком ответственном вопросе, как Квамос, не стоит: у А. Иванова в библиографии не оказалось такого романа, а у В. Высоцкого — такого стихотворения.

Зато у Алексея Иванова есть собственный сайт. Я обратился к писателю с письменным вопросом по поводу романа «Москва-Квамос» и наличия Квамоса в «Географ глобус пропил». Через несколько дней получил от А. Иванова ответ: «Уважаемый Геннадий. Я первый раз слышу про книгу "Москва-Квамос". Ничего подобного я не писал. Никакой "город Квамос" в "Географе" не упоминается» [7].

Господи, говорю, неужели Ты здесь, неужели шанс даёшь, вот и парки Твои поустали, поди, пряжу прясть незаметную — разве она не прореха ль? — но подружка со мной, на заре Ты её не буди, на заре она сладко так спит, и трамвай уехал

Похоже, что Bing и Bard создают на свой вкус симулякры в случае, если поразить правдивым ответом не в состоянии. Изобретают, выдумывают, искусственно высасывают интеллект из пальца, что по роду деятельности можно назвать симуляцией работы, а по её итогу — симулякром. Удивительно в нашем случае то, что в произведениях Чухонцева пребывает множество симулякров хороших и разных, и чат-боты Bing с Bardом отметились, что называется, по теме и в правильном месте.

Здесь мы подошли к важному моменту, в котором имеет смысл обозначить несовпадение текстовых симуляций на примере оригинального стиля, да и мировоззрения Олега Чухонцева, с очевидными симулякрами современного общества, гибридного по своей сути (и не только в случае войны), когда псевдовещи порождены фальшивыми идеями, информационными фейками, любой мыслью изречённой, которая есть и будет ложь.

По большому счёту, мы нынче стали свидетелями схватки симулякров за полное искажение действительности; а по нашей теме — битвы между вымышленными образами/метафорами в художественно-поэтических измышлениях, и вымыслами государства, не только госпропаганды, которое чует разницу в «правильных» и «неправильных» симулякрах на расстоянии. Отсюда, довольно расхожее представление, что то, что встречается в информационных потоках-фейках, нередко и писателю-фантасту в своих антиутопиях не выдумать. Уверен, немало писателей готовы это опровергнуть.

Всё орут на орищах, а оглянуться —
тьму чудищ очнувшихся вывернет лемех,
из тени Эллады в Египет вернуться:
какие-то сфинксы в будённовских шлемах
с гранитными песьими головами,
с прооранными ушами, с рябыми
брылами, и дикий дерёт геловани
пустыню царапками гробовыми.

К примеру, современное государство на каком-то историческом завороте поддерживает клич времён царя Ивана Грозного «гойда!», изобретая некий симулякр — просматриваемую параллель с опричниной; однако не приемлет идею/стилистику повести «День опричника» (2006) Владимира Сорокина, в котором почти родственны симулякры нашего времени и опричники (насколько мы можем представить её по историческим документам).

Здесь неприятие повести существует не только эстетическое, но и в силу того, что пропагандистский и художественный симулякры — звери разные. При этом, группируясь, симулякры обречены на приобретение статуса единственной и самодостаточной реальности, а поскольку пропагандистский статус прикреплен и к государству, и к официальным СМИ, то в борьбе с «другими» симулякрами он беспощаден и не-своих видит насквозь.

Так, СВО в Украине — это спецоперация, которая, как и любой прочий симулякр, является репрезентацией не-войны, чего-

то такого, чего в реальности не существует, вернее, выглядит реально иначе и носит иные смыслы. Благодаря разным причинам, этот симулякр становится доминативным, претендуя на единственно верный знак, который со временем уже не скрывает, что оригинала нет.

...так что гони машину селифан
назад куда подальше к самоедам
к древлянам к кроманьонцам где Адам
под деревом лежал к праколлективу
к молекуле к ядру хотя бы там
найти первоисточник душу живу

В знаменитой работе философа Жана Бодрийяра «Войны в заливе не было», война 1991 года в Персидском заливе названа симулякром — только другого типа, поскольку у тех, кто наблюдал, сидя на диване, за этой войной по CNN, не было возможности проверить, что там происходило на самом деле. И не смена ли это, просто-напросто, репортажей и картинок, то есть режиссёрско-операторская новостная постановка в телестудии (как это объявляется в конспирологических теориях о высадке-симулякре американских астронавтов на Луну).

Однако, если в Персидском заливе всё же идёт война, то зрителю нельзя исключить, что сообщает об этом CNN, трактуя/искажая происходящее, то есть симулируя реальность, в результате чего и получается симулякр. И тому самому, спецоперационному, он рознь. Изображение события на телеэкране как бы заменяет собой саму реальность, делая «излишним» само событие.

<...> а теперь только обморок территории, словно взяли вместе
с вещами её
и со всем наличным составом, включая плечи вырубков и персонал,
да желонки, как маятники на холмах, нефтяные, а ниже — сети и
топляки в песке, да на курьих ножках стожки, а потом — провал:
то ли Чёртово Городище с Елабугой, то ли Челны Бережные.

Согласно Жану Бодрийяру, существуют симулякры четырех ступеней, и его философско-социологические труды «Символический обмен и смерть» (1976), а также «Симулякры и симуляция» (1981) я бы предложил в качестве настольной книги современным идеологам, политикам и культурологам.

Здесь нет возможности детально пояснять, что такое симулякр — термин, впервые применённый ещё Платоном, в современное употребление введённый Жоржем Батаем и разносторонне осмысленный Бодрийяром. Если совсем кратко обозначить, что это такое, то достаточно одного примера. Так, эпиграфом к работе Бодрийяра «Симулякры и симуляция» [8] служит фраза: «Симулякр — это вовсе не то, что скрывает собой истину, — это истина, скрывающая, что её нет. Симулякр есть истина». Под этим незабвенным высказыванием стоит первоисточник: Экклезиаст — книга, входящая в состав Танаха и Ветхого Завета. На самом деле, в Экклезиасте (это из неё, депрессивное: «Все суета сует и томление духа») таких слов нет и быть не может. Вот, собственно, и всё о симулякре, если писать очень краткий курс «для чайников».

Литературовед и критик Владимир Козлов [9] отмечает: «...я встречал людей своего поколения, которые Чухонцева искренне не понимают. Это вообще легко — любить на расстоянии — а вы загляните в тексты. А в них никакого прямого высказывания, там вязь и петли, сплетённые из одной-единственной, да ещё и непонятно чьей мысли, или даже не мысли, а наблюдения, мыслечувства».

В книге Михаила Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной...» [10] выделяется доминанта пейзажной лирики Чухонцева и «мучительное постижение её отдельности, неподатливости усилиям разума и сердца». То, что рационально не поддаётся этим усилиям, вполне достигает ощущений субъекта в случае встречи его с симулякром. Здесь начинают работать мнимые связи и аллюзии, а две прямые в симулякре наглядно покажут не только суть геометрии Лобачевского, но и основы обратной перспективы, к примеру, в картинах Марка Шагала. И в поэзии, применительно к поэтическому видению Олега Чухонцева.

В частотно-тематическом указателе М. Эпштейн среди типов пейзажей включил чухонцевский «пустынный» (отсутствие внятного ландшафта), а «восприятие элементов природы» отмечено на аудиальном уровне через мотив «тишины». Понятно, что наличие природных маркеров представлено в творчестве Чухонцева гораздо шире, но разговор о том, что, отмечая особенности введения природных образов в поэтические тексты, речь можно вести не столько о функциональной их роли в текстах Чухонцева, сколько о некоем минус-приёме.

Нередко, не только поэтические фразы (как вы могли убедиться в приведённых выше цитатах, речь не идёт об эвфемизмах, иносказании и прочем, что было характерно для советского времени и возвращается в нынешнем — напротив, Чухонцев в этом плане не озабочен, и не был обеспокоен, видимо, опасениями по поводу цензуры), но и задача текстов Чухонцева симулятивна. Особенно, когда контекст произведения располагается в сфере трансцендентного, ирреального, потустороннего.

Приведу в сокращённом виде стихотворение «...и дверь впотьмах привычную толкнул» — по интенсивности лирического порыва одно из сильнейших в русской поэзии, — но ещё и потому, что онирический дискурс в нём опирается на самый, наверное, хрестоматийный и мощный из существующих — на симулякр об иллюзорности земной метафизики и тщете всего и вся.

* * *

...и дверь впотьмах привычную толкнул,
а там и свет чужой, и странный гул —
куда я? где? — и с дикою догадкой
застолье оглядел невдалеке,
попятился — и щёлкнуло в замке.
И вот стою. И ручка под лопаткой.

А рядом шум, и гости за столом.
И подошёл отец, сказал: — Пойдём.
Сюда, куда пришёл, не опоздаешь.
Здесь все свои. — И место указал.
— Но ты же умер! — я ему сказал.
А он: — Не говори, чего не знаешь.

<...>

Они сидели как одна семья,
в одних летах отцы и сыновья,
и я узнал их, внове узнавая,
и вздрогнул, и стакан застыл в руке:
я мать свою увидел в уголке,
она мне улыбнулась как живая.

<...>

И я сказал: — Не ты со мной сейчас,
не вы со мной, но помысел о вас.
Но я приду — и ты, отец, вернёшься
под этот свет, и ты вернёшься, мать!
— Не говори, чего не можешь знать, —
услышал я, — узнаешь — содрогнешься.

<...>

И всех как смыло. Всех до одного.
Глаза поднял — а рядом никого,
ни матери с отцом, ни поминанья,
лишь я один, да жизнь моя при мне,
да острый холодок на самом дне —
сознание смерти или смерть сознанья.

<...>

Интересно, как этот мой текст, посвящённый симулякрам, к своему завершению принимает вид симуляционного. Могу представить, Олег Чухонцев уж никак не предположил бы, что в таком ракурсе будет рассматриваться его творчество. И то, что нынешние взаимоотношения с российской культурой разлива 2023 года можно анализировать в таком контексте, в «минус-приёме», согласитесь, непривычно, по крайней мере.

Хотя, вся метафорическая, суггестивная, экзистенциальная поэзия (Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Бродский...) есть,

по сути, от одного поколения к другому культивируемое поле симулякров. В свою очередь, производящая симулякры государственная машина обеспокоена соперничеством/наличием симулякров, презентуемых культурой, в частности постмодернистской, поэтому на пике своего неприятия она готова дойти до репрессивных мер, не допуская к показу фильмы, спектакли, к выходу в свет книги.

Поэзия, в которой симулякры, в частности, отсутствуют — на вскидку, из советского периода (имя им легион): Сергей Щипачёв, Николай Доризо, Станислав Куняев... Последний настроенно к Чухонцеву присматривался годами, при том, что в его стихотворениях немало фольклорных мотивов, но сделал окончательный вывод: нет, не свой! [11] И либерализм какой-то в текстах, не понятный народу, да и с фольклором не просто; и, от себя добавлю, Чухонцев не так, как надо, ведёт себя с симулякрами (простите, не из словаря Куняева, но по теме), которые вполне можно ведь пристегнуть и к крепам, и к истории с географией. В битве симулякров выигрывать должны/обязаны лишь созданные либо одобренные государством. Ведь «Боливар не выдержит двоих!».

Примечания

1. Строка из стихотворения О. Чухонцева «Репетиция парада».
2. Поэты об Олеге Чухонцеве. Textura. 8 марта, 2018 URL <https://textura.club/ob-olege-chuhonceve/>
3. Здесь и далее приводятся цитаты из стихотворений О. Чухонцева, опубликованных на разных интернет-ресурсах и в его книгах в разные годы.
4. О доме Чухонцева в Павловском Посаде. Год литературы. 10 октября 2023. URL <https://godliteratury.ru/articles/2023/10/25/o-dome-chuhonceva-v-pavlovskom-posade>
5. Поэты об Олеге Чухонцеве. «Textura», 2018, 8 марта URL <https://textura.club/ob-olege-chuhonceve/>
6. «А куда мне деваться сейчас?» Режиссёр Сокуров объявил о завершении карьеры. RTVI, 3 декабря 2023 года. URL <https://rtvi.com/news/a-kuda-mne-devatsya-sejchas-rezhisser-sokurov-obyavil-o-zavershenii-karery/>

7. Переписку от 7 декабря 2023 года можно посмотреть здесь — URL <https://ivanproduction.ru/askme.html>

8. Бодрийяр, Жан, Симулякры и симуляция. М.: Серия KAIROS, Из-во Постум, 2017.

9. Поэты об Олеге Чухонцеве. «Textura», 2018, 8 марта

URL <https://textura.club/ob-olege-chuhonceve/>

10. Эпштейн, М. Н., «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Из-во Высшая школа, 1990. Стр. 289, 297.

11. Мозаика войны. Журнал «Наш Современник» №5, 2002. Стр. 30 URL <https://www.rulit.me/books/zhurnal-nash-sovremennik-5-2002-read-25754-30.html>

25. «ВСЁ ПРОЧЕЕ — ЛИТЕРАТУРА»

В юбилейном году Ольги Седаковой

...и больших изречений всегда наркотический запах
Стихотворение «Статуэтка слона» [1]

Не напрасно мы читали богословов
и у риториков учились недаром,
мы знаем значение каждого слова
и все можем толковать семиобразно.

Михаил Кузмин, Александровские песни

В этих заметках речь пойдет об Ольге Седаковой — поэте, прозаике, переводчице, эссеисте, филологе, историке культуры, этнографе... Лет сорок назад один из самых известных метареалистов, поэт Алексей Парщиков горячо убеждал меня в том, что из всех современных поэтесс, пишущих по-русски, только Седакову можно отнести к метареализму. [2] Не то, чтобы, споря с Парщиковым, я считал москвичку Седакову эстетически относящейся, скорей, не к московским метареалистам, а к питерскому андерграунду: Шварц, Кривулин, Стратановский.

Сегодня всё это, поверьте, не так уж важно, поскольку Седакова — одна из самых титулованных современных русскоязычных поэтов, и привязки, в её варианте более-менее искусственные, к какой-либо поэтической школе лишь упрощают представление о ней. При том, что «представление» о её роли в современной литературе то увеличивалось, официализируясь в определённые периоды современной российской истории, то низводилось до такой малозаметной величины, политизируясь, словно такого поэта не существует вовсе. Случай в исторической ретроспективе вполне трафаретный, если говорить о родной словесности нескольких последних веков.

Поэт есть тот, кто хочет то, что все
хотят хотеть: допустим, на шоссе
винтообразный вихрь и чёрный щит —
и всё распалось, как метеорит.

Есть времени цветок, он так цветёт,
что мозг, как хризопраз, передаёт
в одну ладонь, в один глубокий крах.
И это правда. Остальное — прах.

Из «Стансы первые. Елене Шварц».

Отмечу, что в масштабе короткого эссе невозможно рассказать, не упустив важных деталей, о роли поэта Ольги Седаковой в современной русской поэзии, философии, филологии, богословии, актуальной культуре, равно, как провести более-менее подробный анализ её поэтики. Готов сразу и безоговорочно присоединиться к резюме Льва Оборина в его недавней обзорной статье/лекции, посвящённой поэтам и поэтическим группам 1970–90-х, в подавляющем большинстве московским: «Парадоксальным образом поэзия Седаковой — это одновременно поэзия благородно-простой образности и поэзия для посвящённых. Лаконичность у Седаковой означает и герметизм, который открывается внимательному читателю — если он того хочет. В каком-то смысле приход к поэзии можно уподобить приходу к вере» [3].

Основная тема настоящих заметок, посвящённых юбилею Ольги Седаковой, касается не самых очевидных, возможно, вопросов, связанных с её творческой судьбой и с её творчеством, но они кажутся мне симптоматичными как для настоящего времени, так и для поэтов её поколения и нескольких за ним последующих.

Эта симптоматика указывает на заразные недуги нынешней эпохи, упорно повторяющиеся на фоне политических вывертов и опасных зигзагов (дважды проходящая сквозная буква «з» — z — здесь не намеренна, но и не случайна) отечественной истории. Безусловно, всё это грустно отмечать в юбилейном году выдающейся поэтессы.

Однако, перефразируя известную фразу великого кормчего, другой истории у нас нет, а значимая роль Седаковой в анналах русской поэзии уже определена — и трудно не согласиться с итоговым наблюдением поэта, лингвиста Юрия Казарина: «...считаю, что оппозиция женщин-поэтов в русской изящной

словесности Ахматова — Цветаева, которая была незыблемой (для меня) в течение десятилетий и не могла расширяться за счёт имён (и поэзии) Ахмадулиной и др., — сегодня эта оппозиция возросла до триады, или триумвирата Ахматова — Цветаева — Седакова» [4].

Главный урок истории, как известно, в том, что она повторяется. На семидесятые годы пришлось формирование основ лирической системы Седаковой, после хрущёвской оттепели, прогремевшей на стадионах, в актовых залах университетов и на вернисажах.

В годы брежневского застоя читатель мог о малоизвестном литераторе узнать только с благословения какого-нибудь партийного чинуши, либо признанного властью советского писателя, конечно же, члена Союза писателей.

Таким образом, о «единстве жизни этих троих» (Пастернак) — автора, героя, читателя — в советские годы в официальной культуре сообщалось по разнарядке. В 1970–80 годы единицы знали в стране процветающего социализма, возьмем уже — в процветающей Москве, о существовании такого московского поэта, как Седакова, при том, что, как и немалая часть поэтов неформальной культуры, она уже публиковалась зарубежом.

Надпись

Нина, во сне ли, в уме ли, какой-то старинной дорогой
шли мы однажды, как мне показалось, вдоль многих
белых, сглаженных плит.

— Не Аппиева, так другая, —

ты мне сказала, — это неважно. У их городов
мало ли было дорог,
которые к гробу от гроба
переходили.

— Здравствуй! — слышали мы, —

здравствуй! (мы знаем, это любимое слово прощанья).

Здравствуй! как ясно ты смотришь на милую землю.

Остановись: я гляжу глазами огромней земли.

Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит.

Так скорее иди: я обгоняю тебя.

В советское время у Седаковой не то, что на массового читателя (понятно, такая полисемическая/полистилистическая поэзия массовой быть не может, да и не вправе), — но выхода хоть на какого-то внешнего по отношению к её узкому кругу единомышленников читателя, практически, не было вообще. Она не была активным диссидентом, но у неё, как автобиографически сказал о себе Андрей Синявский, с Советской властью были «чисто эстетические разногласия».

Седакова вспоминает в одном из интервью, что Давид Самойлов, в какой-то из своих статей отметив: «Только долгая не-встреча с читателем мешает ей стать большим поэтом» [5], — за одно это упоминание имел крупные неприятности. Ведь даже вскользь говорить следовало только о тех, кто прошёл проверку через все девять кругов писательского Союза, а значит верных политически и идейно решениям последнего по счёту партсъезда — примерно так, в таком духе, и не иначе.

11

Большая вещь — утрата из утрат.
Скажу ли? взгляд в медиоланский сад:
приструнен слух; на опытных струнах
играет страх; одушевленный прах,
как бабочка, глядит свою свечу:
— Я не хочу быть тем, что я хочу!

12

И будущее катится с трудом
в огромный дом, секретный водоем...
Из «Пятые стансы, De arte poetica».

За пределами СССР, после нескольких публикаций в там-издате, слависты обратили на Седакову внимание, а в 1986 году вышел в Париже её первый поэтический сборник «Врата, окна, арки». Уже в 1990 году в «Обзоре шотландской славистики» отмечается, что Седакова «...давно известна на Западе, главным образом — во Франции и в Италии, и очень жаль, что только сейчас её стихи разрешены к публикации в Советском Союзе» [6].

Первая публикация Седаковой в России — поэтическая подборка в журнале «Дружба народов» в перестроечном 1988 году (это при том, что ещё в 1983-м она стала лауреатом премии Андрея Белого — престижной премии неофициальной культуры, с годами становившейся лишь престижной). Первая книга — «Китайское путешествие. Стелы и надписи. Старые песни» вышла в московском издательстве Carte Blanche в 1991 году.

Казалось бы, жизнь начала налаживаться: публикации в репутационных «толстых» следуют одна за другой; регулярно выходят книги — в аннотации к сборнику, своего рода отчёту за почти 30 лет [7], сказано: «...автор 64 книг стихов, прозы, переводов, филологических и философских исследований, вышедших на разных языках».

Популярности, однако, публикации в перестроечном СССР ни Седаковой, ни большинству её соратников по неофициальной культуре принести не успели. Одна из главных причин — выскользившая с обреза из-за исторического поворота Клио.

Не будем мучить читателя древнегреческими именами муз: допустим, нечто вроде привычно сбрендившей, родной *Маруси Климовой* всё смешало в отечестве в бандитских 1990-х — начале 2000-х, вследствие чего сразу и надолго стало не до поэзии и поэтов. А после краткой передышки (условно говоря, до марта 2014 года, и уж точно с 24 февраля 2022 года) — не до книжек с силлаботоникой и верлибрами, какими бы философски и эстетически значимыми они ни были.

Всё у этой по-домашнему повседневной *Маруси Климовой* повторяется, что с болью отмечает в одном из интервью Седакова, говоря о судьбах своих учителей:

«...в Институте мировой культуры. Открытие этого института было знаком новых времён: все, кто там состоял — тот же Аверинцев, Гаспаров, Биbihин, сам Вяч. Вс. Иванов, глава института, — все они в своё время были изгнаны из университета. Никому из них преподавать там не дали. Это одна из самых драматичных сторон произошедшего. Да, сами они реализовались, как это называют, они написали

то, что хотели. Но они не создали школы. У них не было преемников. У меня, признаюсь, никогда не было педагогического пафоса, но Аверинцев — прирождённый просветитель, в самом высоком смысле этого слова. Ему всегда хотелось рассказать другим то, что он узнал. Ему не дали этого сделать. И теперь мы видим, как уходит из нашей гуманитарной жизни огромный континент Аверинцева: его мысли, его работ следующее поколение просто не знает». [8]

Как древний герой, выполняя задание,
из сада мы вынесем яблоки ночи
и вышьем, и выткем своё мирозданье —
чулан, лабиринт, мышеловку, короча —
и страшный, и душный его коридор,
колодезь, ведущий в сокровища гор.

Так что же я сделаю с перстью земною,
пока ещё лучшее солнце не выйдет?
Мы выткем то небо, что ходит за мною,
откуда нас души любимые видят.
И сердце моё, как печные огни,
своей кочергой разгребают они.

Из «Ночное шитьё».

Тем же образом недолгая вспышка интереса к явившимся широкому читателю (а это лет десять-пятнадцать от начала XXI века, не больше) литераторам, стартовавшим еще в 1970-х, оказалась краткосрочным бенгальским огнём. Известное переписывание истории в нынешних российских учебниках — это, прежде всего, изъятие из современных летописей нежелательных для властимущих событий и имён. Всё здесь понятно с навязшими в зубах «иноагентами» (эти имена, предполагается, надо нынче и навсегда забыть, а книги их — сжечь, утопить, пустить под нож), но те, кто до этого высокого звания не дотянулся, повторяют свою судьбу, вспомнив далёкие подцензурные, депрессивно-репрессивные 1970–80 годы.

Ольга Седакова, как сказано на её странице в Википедии, «в марте 2014 года вместе с рядом других деятелей науки и культуры выразила своё несогласие с политикой российской власти в Крыму». И не поддержала агрессию РФ в Украине — об этом ни слова в Википедии, однако впечатляющее интервью в конце 2023 года, опубликованное в Colta.ru, не вызывает ощущения недосказанности:

«... Есть древнее уподобление государства кораблю. Не буду приводить примеры из Горация или Данте. Так вот, я чувствую себя на корабле, который вдруг и неизвестно за чем атаковал весь мир. <...> Миллионы (без преувеличения) разбитых судеб, разорванных семей, разнёсанных по всей планете, разбитые в прах сёла и города, изрытые воронками и заминированные — то есть смертоносные на десятки лет вперёд — поля, обугленные деревья, убитые живые твари, дикие, домашние, из красной книги, взрывоопасные моря, отравленный воздух, небо, ставшее неотступной смертельной угрозой... Глядя на небо, здесь, в городе и особенно у себя в тульской Азаровке, я уже не могу об этом не подумать, о смертоносном небе. Зачем я перечисляю то, что и так всем известно? Просто потому, что перед этим я и стою остолбенев. Всего этого ещё два года назад, кажется, не могло быть. И я думаю: хорошо, что тот или другой дорогой мне человек успел уйти из мира, в котором этого ещё не могло быть». [9]

Ты становится вы,
вы все,
они.
Над концами их, над самоубийством
долго ли нам стоять, слушая, как с вещим свистом
осени сокращаются дни?

Из «Элегия осенней воды».

Казалось бы, если история повторяется, то почему бы не своими позитивными эпохами, периодами, процессами? Ко-

нечно, наблюдается и это, однако привычно мы навсегда отмечаем и бессрочно запоминаем, по большей части, негативы. Остаётся только надеяться, что всякий такой этап, такой выход корабля во всеоружии имеет свои временные координаты и недолго продлится.

Кстати, о «корабле»: как писал В. Шкловский во вступлении к своему труду «О теории прозы» — «возле кораблей поэзии идут сражения». В достопамятные времена идеологически верный Союз писателей СССР руководил как литературой, так в огромной степени и судьбами литераторов. Примеров тому тьма, а публиковавшихся миллионными тиражами, совписовских гениев пера, о которых сегодня мало кто вспомнит, был легион. Это касается и каннибальски-варварских 1930-х, и более-менее вегетарианских брежневских 1970-х.

Огонь восьмёрками ложится,
уходят в море корабли,
в подушке это море шевелится:
в подушке, в раковине и в окне вдали.
И где звезды рождественская спица?
где бабушка, моя сестрица?
мы вместе долго, долго шли
и говорим:

смотри, какой знакомый,
какой неведомый порог!
Кто там соскучился? кто без детей и дома,
как в чистом поле, одинок?

Из «Вечерней песни»

Сегодня явившая себя миру патриотически выверенная z-поэзия претендует на всю литературу на русском языке и на единвластие в ней. К несчастью, эта тема полнится примерами с потрясающей скоростью, а z-поэты пишут не только великодержавные тексты (любопытна видеосерия на тему качества этих «шедевров» в литкритическом проекте Натальи Резник

«Обзор z-поэзии» [10]), но и строчат доносы — на журналы, в которых ещё не все полосы идеологически выверены; и на поэтов, не готовых войти в патриотический список на последнюю букву латинского алфавита.

Лишь несколько осталось в РФ журналов, в которых всё ещё можно встретить публикации русскоязычных литераторов, проживающих за границей; и не менее мрачная картина для тех из пишущих, кто не собирается, вроде Ольги Седаковой, осваивать актуальную проблематику в духе методичек и установок Роскомнадзора. Всего лет тридцать-сорок назад писателю отказывали в публикации с мотивировкой, мол, «не соответствует линии партии», либо «советский читатель вас не поймёт». В настоящее время, ещё и «волчий билет» выпишут, предложив смыть позор неучастия в общем правом деле отправкой на фронт.

Те, кто жили здесь, и те, кто живы будут
и достроят свой чердак,
жадной злобы их не захочу я хлеба:
что другое — но не так.

Но и ты, и ты, с кем жизнь могла бы
жить и в леторасли земной,
поглядев хотя б глазами скифской бабы,
но, пожалуйста, пройди со мной!

Что нам злоба дня и что нам злоба ночи?
Этот мир, как череп, смотрит: никуда, в упор.
Бабочкою, Велимир, или ещё короче
мы расцвечивали сор.

Из «Бабочка или две их»

Надо особо отметить, что во всём вышесказанном речь не идёт о поэтическом успехе [11] (который нередко «вопреки»), а исключительно о так называемом «литературном процессе» и месте поэта в современной истории и в социуме. В стране встающих в который раз с колен, этот процесс политически ангажирован и в своих репрессивных методах убог/тривиален, следуя

известному принципу «кто не с нами, тот против нас»: в 1930-х, в 1970-х, в 2020-х. Симптоматика очевидна, став в очередной раз проблемой, все чётче определяющей нынешнюю российскую литературную повестку — этико-эстетическую, издательскую, литературоведческую, литкритическую и пр. Да, и проблему просто физического, при всём при том, выживания.

Похоже, актуальность одного из воспоминаний Седаковой всё ближе, всё четче, всё понятней поколению, которое, казалось всего несколько лет назад, ни о чём таком не знает, не вспомнит — да, и слава Богу:

«Когда я впервые была в Англии, мы шли по Лондону с англичанином, и я ему сказала: “Я думала, что никогда в своей жизни этого не увижу”. Что-то было рядом с нами — из знаменитых лондонских мест, может быть Биг-Бен. И мой сопровождающий мне спокойно ответил: “Then you’re in youг never” — “Значит, вы в вашем “никогда”. Действительно, я чувствовала, что оказалась в моём “никогда”». [12]

В «Журнальном зале» в разделе «Авторы» счетчик публикаций Ольги Седаковой показывает ровно 60 — в самых разных журналах, начиная с той самой, в 1998 году в «Дружбе народов». С 2021 года, отмечает «ЖЗ», всего одна публикация — в февральском «Знамени» этого, 2024 года, да и то со статьёй, как предваряет этот текст Седакова, которая «...представляет собой русскую версию английской статьи, написанной для сборника исследований, посвящённого памяти Валентины Полухиной». Ничего больше, ни в одном из журналов — ни в 2022-м, ни в 2023-м.

Любопытна опечатка в «Знамени», в преамбуле, сообщающей минимум данных: «Об авторе. Ольга Александровна Седакова — поэт, переводчик, эссеист. Среди многих международных наград — Премия Данте Алигьери (Рим, 2011). Предыдущая публикация в «Знамени»: «Перевести Данте. Чистилище. Песнь первая» (2027, № 2)».

На предыдущую публикацию хронологически не похоже: вероятней всего, февральский выпуск журнала №2 в 2027 году — из представлений о литературном будущем: когда ещё оно настанет! И чем чаще сталкиваешься в наши дни с творе-

ниями, к примеру, Юнны Мориц, либо Караулова с Ватутиной, тем больше осознаёшь, что в РФ опечатки в 2024 году случайными быть не могут.

В эссе Седаковой в февральском «Знамени» [13] обращает на себя внимание первая же цитата из И. Бродского («Похороны Бобо», 1972), со сквозной темой пустоты:

Наверно, после смерти — пустота.

И вероятнее, и хуже Ада.

<...>

Идёт четверг. Я верю в пустоту.

В ней как в Аду, но более херово.

И новый Дант склоняется к листу

и на пустое место ставит слово.

У Бродского между 3-й частью стихотворения, откуда процитированы Седаковой две строчки, и 4-й частью, с четырёхстрочником в цитате, пустота настойчиво появляется ещё раз:

...ты стала

ничем — точнее, сгустком пустоты.

Что тоже, как подумаешь, немало.

Бродский с его лейтмотивом пустоты не случаен у Седаковой в публикации 2024 года, словно апеллируя к тексту её выступления шестнадцатилетней давности, на богословской конференции в 2008 году [14]. Вероятно, эти экзистенциальные переживания и сердечная близость по отношению к «пустому» родственны настроениям и рефлексии в двух поэмах Т. С. Элиота: в ставшей классикой «The Waste Land» (1922) и следующей за ней — «The Hollow Men» (1925).

На бесплодной/пустопорожней земле, на пустыре — пустотелые, полые люди. Как отмечает Седакова в тексте выступления в 2008 году: «В послевоенные годы немецкий богослов П. Тиллих определил наше время как эпоху «третьей тревоги», тревоги пустоты и бессмысленности».

Тема пустоты, казалось бы, пересекается с той же темой в творчестве Андрея Монастырского [15], но это впечатление поверхностное. Монастырский проводит связь с «чистым искусством», для него чем неочевидней, чем незаполненной высказывание/акция по отношению к социуму, тем лучше (и, как оказывается — что в 1970–80-х, что в 2020-х — тем социальной, самым парадоксальным образом).

Для акциониста и поэта А. Монастырского отношения с пустотой складываются по ориенталистскому канону:

«...Я всегда имею в виду не бытовую пустоту, а шунью мадхьямики в буддийском учении о пустоте: иллюзорность всего, что наполняет вечное и бесконечное пространство, его пустоту, как и иллюзорность всех наших (и не наших) мыслей, которые наполняют бесконечный и вечный ум (сознание). На этих всегда появляющихся и исчезающих, как поток сновидений, «наполнителях» строится иллюзорность наших “я”».

Над просохшими крышами
и среди луговой худобы
в ожидание неслышимой
объявляющей счастье трубы

всё колеблется, мается
и готово на юг, на восток,
очумев от невнятицы —
то хлопок, то свисток, то щелчок.

Из «Золотая труба».

У Седаковой — словно сплетая её поэтическую судьбу в родном отечестве с его, отечества историей, закрученной листом Мёбиуса — «пустота» двулика и разновекторна:

«Я коснусь сегодня — и, конечно, весьма поверхностно — двух аспектов этой темы: опыта пустоты в контексте одной жизни, одной души — и пустоты как феномена исторического, как болезни нашего времени». [16]

Собственно, об исторических поворотах «в контексте одной жизни» в этих моих заметках и идёт речь — с замалчиванием, упоминанием, неприсутствием; и далее, поколенческое, — с заметно оскудевшими библиотечными полками, изъятыми книгами из книжных магазинов, отсутствующими именами в списках ведущих литераторов, зияющими пустотами в разделах «содержание» в периодических изданиях, и т.д.

О какой работе души можно говорить в пустотелом государстве? Седакова в эссе о пустоте находит ответ на этот вопрос:

«...главная опасность не в самой пустоте — а в том, что её заглушают. Её пытаются как можно скорее чем-нибудь закрыть, засыпать, завалить: любой активностью, любым общением, чем угодно; “отвлечься” на что-нибудь, “предпринять” что-нибудь. <...> Напомню, что итальянский фашизм и немецкий нацизм возникали как огромная глушилка осознанной и опостылевшей пустоты: как попытка противостоять декадансу позднебуржуазной жизни в новом энтузиазме, в возрождённом героическом “величии родной древности”, римской или тевтонской. Этим его вожди и риторы соблазняли самых просвещённых критиков пустой цивилизации, таких как Мартин Хайдеггер и даже Райнер Мария Рильке, который в “Миланских письмах” восторженно писал о Муссолини: “вот истинный кузнец народного духа”!»

Последовательное вычитание политической системой, партией власти, терроризирующим социумом имён, названий, дат, событий, конкретных и неудобных режиму слов ведёт, от обратного, как в апофатическом богословии [17], к пониманию высшей ценности данной нам, говорящей нами («лингвистический поворот») речи, к представлению о языке, как о спасителе: не столько декартовское «я мыслю, значит, я существую», но оденовское служение языку, которому покоряется время: Time <...> Worships language and forgives / Everyone by whom it lives; Pardons cowardice, conceit, / Lays its honours at their feet. [18] Отсюда уже рукой подать до реплики, словно выстроенной искусственным интеллектом: «Я говорю свободно — значит, я спасусь!».

Вероятно, и в наш «железный век», как и в некомфортные века по соседству — в этом выход и спасенье. В 2008 году Седакова в эссе о пустоте приходит к следующему заключению: «О необходимости принять пустоту, пустыню, ничто, вакуум как единственную реальность Бродский не перестает говорить с убежденностью проповедника. Стоическая проповедь «выдержать», «не сдаться», не поддаваться иллюзорным надеждам, не ставить себе неисполнимых целей кроме одной: писать хорошие стихи. И этим служить языку...».

В этом рецепте нет ни слова о том, как же быть согражданам, которые далеки от поэтического, стихотворений не пишут и к языку никакого специфического отношения не имеют. Надежда, видимо, на то, что, когда поэт спасётся, он и других из пустыни выведет. А если в этом и есть сегодня его предназначение? Как пророчески отметил Поль Верлен: «Всё прочее — литература!» [19]

Примечания

1. Здесь и далее — отрывки из стихотворений О. Седаковой, цитируемые по интернет-источникам.

2. В терминологическом словаре критика и поэта Константина Кедрова это поэтическое направление получило в конце 1970-х имя «метаметафора»; «метареализм» — термин культуролога и философа Михаила Эпштейна, введённый им в литературоведение в начале 1980-х.

3. Лев Оборин. От «Московского времени» до концептуализма. 28 мая 2024 года. — Образовательный интернет-проект «Полка». — URL: <https://polka.academy/materials/978>

4. Юрий Казарин. Мелодия из милости и силы... — О поэзии Ольги Седаковой. Ж-л «Урал», №1, 2013. — URL: <http://uraljournal.ru/work-2013-1-624>

5. С. Сдобнов. Ю. Сапрыкин. Реставрация рождает только призраков. Интервью с О. Седаковой. — Образовательный интернет-проект «Полка». 10 декабря 2019 год. — URL: <https://polka.academy/materials/659>

6. М. А. Перепёлкин. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры: Смерть и бессмертие в парадигме традиции. — Автореферат, 2000 год.

URL: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-olgi-sedakovoi-v-kontekste-russkoi-poeticheskoi-kultury-smert-i-bessmertie-v-par>

7. О. Седакова, Вещество человечности. Интервью. 1990–2018. — Из-во НЛО, 2018 год.

8. С. Сдобнов, Ю. Сапрыкин. Реставрация рождает только призраков. Интервью с О. Седаковой. — Образовательный интернет-проект «Полка». 10 декабря 2019 год. — URL: <https://polka.academy/materials/659>

9. Подземелье. Ольга Седакова о выходе преисподней на свет. 12 декабря 2023 года. — Colta.ru. — URL: <https://www.colta.ru/articles/specials/29742-na-segodnya-olga-sedakova-podzemelie>

10. Н. Резник, Обзор Z-поэзии. Передача 1. Мария Ватутина. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=22aFg6iN28I>

11. Разнопланово подходит к этой теме О. Седакова в статье «Успех с человеческим лицом», в самом начале высказывая о поэтическом успехе два радикальных и противоположных мнения: «Первое: всё стоящее в искусстве и в мысли непременно должно увенчаться прочным, широким и неоспоримым успехом. Второе: всё стоящее непременно встречается обществом враждебно». — Ж-л НЛО, № 6, 1998. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1998/6/uspeh-s-chelovecheskim-liczom.html>

12. С. Сдобнов, Ю. Сапрыкин. Реставрация рождает только призраков. Интервью с О. Седаковой. — Образовательный интернет-проект «Полка». 10 декабря 2019 год. — URL: <https://polka.academy/materials/659>

13. О. Седакова. «Дантову шагу вторя». Иосиф Бродский в преддверии «Божественной комедии». — Ж-л Знамя, номер 2, 2024. — URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2024/2/dantovu-shaguvtorya.html>

14. О. Седакова. Пустота: кризис прямого продолжения. Конец быстрых решений. — Выступление на Международной научно-богословской конференции: «Духовное противостояние пустоте в церкви и обществе». — Москва, 29 сентября — 1 октября 2008 года. — URL: <https://olgasedakova.com/Moralia/286>

15. Г. Кацов. Монастырский и пустота. — Ж-л «Эмигрантская лира», №1 (45), 2024. — URL: <https://emlira.com/index.php/1-45-2024/gennadiy-kacov/monastyrskiy-i-pustota>; также в этой книге, эссе об Андрее Монастырском.

16. Там же: О. Седакова. Пустота: кризис прямого продолжения.

17. Апофатическое богословие (*др.-греч.* ἀποφατικός «отрицательный»), или негативная теология — богословский метод, заключающийся в выражении сущности Божественного путём последовательного отрицания всех возможных его определений как несоизмеримых ему, познании Бога через понимание того, чем Он не является. В противоположность положительным определениям (катафатическому богословию) утверждаются отрицательные: начиная, например, с «безгрешный», «бесконечный», «бессмертный» и заканчивая «ничто». — Из «Википедии».

18. Из стихотворения «In Memory of W. B. Yeats», 1939 года. В переводе И. Бродского: «Время — <...> чтит язык и всех, кем он / сущ, продлён, запечатлён, / их грехи прощая им, как преемникам своим».

19. Et tout le reste est literature — «Всё прочее — литература», перевод с французского В. Брюсова. Из стихотворения «Искусство поэзии» (1874), в котором Поль Верлен формулирует принципы новой поэтики и эстетики, говорит о новом смысле поэзии, требующей новых форм.

26. МОНАСТЫРСКИЙ И ПУСТОТА

К 75-летию Андрея Монастырского

Международный Психоаналитический Журнал: У меня есть вопрос про некоторые ключевые элементы Ваших объектов и акций <...>. Например, как раз про верёвку <...> — она же появляется и во многих объектах: связанные туфли, обмотанные таблички...

А. М.: Я начинал как поэт, но в поэзии для меня всегда был важен не смысл, а мелос, звук, — точнее, голос. Но как изобразить длительность голоса? Как линию. А верёвка — это и есть объёмная линия. Верёвка, линия, голос — этот ряд меня всегда интересовал.

МПЖ: Верёвка как голос?

А. М.: Да. А можно и так: верёвка — это голос Цветаевой. [1]

Яна Сидоркина: Если бы у вас была возможность переиздать старую книгу, которую сейчас нигде невозможно найти, что бы вы выбрали?

Андрей Монастырский: Зайцев А. И. Грибные комары рода *Sciophila* Meig. (*Diptera*, *Mycetophilidae*) *Голарктики*. М.: Наука, 1982. [2]

В преамбуле к одному из интервью с Андреем Монастырским, о нём сказано без пафоса и от души: «... икона и топор московского концептуализма, живой классик современного искусства, поэт, автор романа «Каширское шоссе», написанного после лечения в психиатрической клинике, ютубер, а также исполнитель песен собственного сочинения...» [3]

Трудно, казалось бы, не согласиться с такой иерархической ценностной шкалой, на которой «поэт» занимает второе-третье место: Монастырский-акционист и его концептуальная группа «Коллективные действия» («КД») стали в 1970–80-х значимым, историческим событием неофициальной культуры СССР, не ме-

нее ярким, чем работы Ильи Кабакова и Эрика Булатова, тексты Вс. Некрасова, Дм. Ал. Пригова, Л. Рубинштейна и Владимира Сорокина.

как шар всё боле разрастаясь
и застя бесконечну даль
мой ум — видений белых стая
во красно-чёрную стендаль [4]

При этом с поэзией Монастырский в 1970-е годы расстался — и акционист, в дальнейшем, заслонил поэта. Как вспоминал Лев Рубинштейн: «Примерно к этому времени он очень демонстративно и сознательно перестал быть поэтом и стал художником. Это был его выбор, его важное решение». [5]

Могу предположить, что список в современной русской поэзии, назовём его интернационально «Имени Артюра Рембо», может быть как угодно широк. Однако, говоря о поэте Монастырском, не могу не уйти от сравнения с другим выдающимся поэтом — Станиславом Красовицким, в конце 1960-х разорвавшим с поэзией, причём в буквальном смысле: порвал и сжег всё написанное.

Поэт и переводчик, Красовицкий становится священником неканонической РПЦЗ (В), а летом 2019 года — Каллиником (Сарандопулосом), архиепископом Церкви Истинно-Православных христиан Эллады.

Неисповедимы, независимо от конфессии, пути господни! Андрей Монастырский вспоминает середину 1970-х: «Лично меня спасли даосские и буддистские мыслеформы. Если бы их не было, дело кончилось бы полным сумасшествием. Никакая рефлексия не была бы возможна». [6]

где нашей юности пруды?
где океан за ними?
где озаренья? где блуды?
Где анус Пазолини?

Вот этот жук — он был Ли Бо
А этот — был Ван Вэем
среди насекомых и грибов
приятный ветер веет

Если Красовицкий поставил на поэзии крест, то «патриарх московского концептуализма» [7] Монастырский подошёл к перемене, к переходу от поэтического искусства к инсталляционно-акционному, как к гексаграмме, в которой преобразования в триграммах дополняют надёжную начальную основу: «Лично я придумывал акции как стихи. Я ведь начинал как поэт и считаю и акции поэтическими произведениями по типу древнекитайских стихов. А наши тома «Поездок за город» — это литература, большой роман-травелог» [8].

Хоть приводит это высказывание, как иллюстрацию к представлению о ризоме в «номадологическом проекте» Делёза и Гваттари, утверждавших, что ризома — это то, что должно противостоять неизменным линейным структурам (как бытия, так и мышления), которые, по их мнению, типичны для классической европейской культуры.

Не дрожи так, речка
мы тебя обойдём
в полосатых мундирах
со сталью в руках
задевая затопленный город
родными плечами.

В этом плане, Монастырский нетипичен: можно выйти из поэзии, но она от тебя не уйдёт, став акционизмом и томами описаний «поэтической деятельности» группы «КД». В отличие от русских поэтов XIX века (как их называл Эзра Паунд «the nineteenth-century “Rooshians”»), да и подавляющей части XX века, когда поэт в России больше, чем поэт, но всё ещё не созрел до nirваны перформансиста и/или пустоты акциониста. В этом становлении/развитии вполне допустимо считать промежуточной стадией уход из поэтического текста в песенное высказывание и театрализацию, как это было у Галича и Высоцкого.

С другой стороны, о Монастырском-поэте не давали забывать все последние десятилетия: в 2003 году он становится лау-

реатом престижной премии Андрея Белого — не за выдающиеся достижения в концептуальном искусстве, а в номинации «За заслуги в литературе».

* * *

Не на что рассчитывать.
Это хорошо.
Знаешь, впрочем, плохо —
потерял мундштук
вечером, в речушку
уронил с мостков
чёрный, эбонитовый
на меня похож.

После же феноменального признания в актуальной мировой культуре (в 2011 году Монастырский представляет РФ в Российском павильоне на Венецианской биеннале современного искусства), в 2017 году состоялся «уникальный поэтический вечер китайского поэта Ян Ляня (1955) и российского поэта Андрея Монастырского (1949)» в Государственном музее А. С. Пушкина. [9] Встреча прошла в рамках X Международного фестиваля «Биеннале поэтов в Москве», посвящённого в том году поэтической культуре Китая.

* * *

Белый снег
сквозь кустарник
достаточно места
дойти до горы
но небо темнеет
и времени нет
придётся вернуться
на несколько лет.

К сожалению, я нигде не нашёл видеозаписи этого вечера. Было бы любопытно увидеть и услышать переключку одного из

самых титулованных современных китайских поэтов так называемой «туманной школы» с одной из самых эмблематичных фигур «русского романтического концептуализма» (по определению философа Бориса Гройса). В том, что эта встреча была неслучайной и перекличка предполагаема, можно не сомневаться. В модернистской традиции, отталкиваясь от текстов Цюй Юаня (XVII век) в своей поэтике, Ян Лянь говорит о существовании в нас некоей пустоты: «Каждый чувствует внутри чёрную дыру» [10].

* * *

Н. С. П.

Впереди вороний крик.
Здравствуй, друг.
Это парк или болото?
Ты оттуда? Я туда.

Впереди тупик, блевота.
Вавилонские ворота
и библейская вода.

О пустоте, категории в его стихотворениях и акциях смыслообразующей, немало написано и Монастырским: «... Я всегда имею в виду не бытовую пустоту, а шунью мадхьямики в буддийском учении о пустоте: иллюзорность всего, что наполняет вечное и бесконечное пространство, его пустоту, как и иллюзорность всех наших (и не наших) мыслей, которые наполняют бесконечный и вечный ум (сознание). На этих всегда появляющихся и исчезающих, как поток сновидений, «наполнителях» строится иллюзорность наших “я”» [11].

После этой цитаты мне вспомнилась монография 1982 года Алисы Стоун Нахимовски «Смех в пустоте: введение в творчество Даниила Хармса и Александра Введенского» (к слову отмечу, что известный «Чапаев и Пустота» Пелевина никак не коррелируется с проблематикой настоящего эссе вообще). Предполагаю, перекличка с обэриутами — тема отдельного исследования:

время, его текучесть и мерцание, пространственно-духовные пустоты-пустыни-полости-дыры являются очевидной доминантой у Введенского.

* * *

любовь есть чувство бесконечности
упрятанное в наконечности
со всею силою отёчности
ночует мальчик в ночи точности
в ногах валяется бессрочности
теряя идентичность личности
не помышляет он о прочности
и ничего не просит лишнего
а только палечности вечности
а только пальцевости речности
о этот ужас обесточенности
среди космических просроченностей
о эти просранные почести
как будто полости сподручности
о эти девочки — задрочкики
о эти мальчиковы ручки!
подруга тронула подругу
и фабрика дала гудок
всё изменяемо по кругу
неизменяем только Бог.

Вероятно, поэтические практики Ян Ляня и Андрея Монастырского сходятся в одном и том же, только пустота у них разная по колориту: чёрная, покрытая китайскими иероглифами, и буддийская пустота кириллицей, как онтологическое (весьма туманное для европейского критически чистого разума) выражение видения вещей в их истинной сущности — скорей всего, белесого цвета. Равно, как и опустошающий туман, перекликающийся с названием китайской поэтической школы, к которой принадлежит Ян Лянь.

Остаётся добавить то, что из года в год не уставали декларировать «КД»: «Если вам кажется, что вы что-нибудь понимаете,

есть все основания в этом сомневаться», — и уже затем перейти непосредственно к чтению поэтического письма Андрея Монастырского, которое изначально, ещё в серии начала 1970-х, было заявлено, как «Элементарная поэзия».

двух стеклянных медвежат
пьяница-фонтан
а там дальше — воздух сжат
и ещё вон там....

Интересно проследить, как в различных публикациях и интервью Монастырский проводит связь между широко заявленным объектом своего творчества, и собственно биографией, вплоть до метрики о рождении. Понятно, что для байопика такая информация бесценна, и у меня нет причин ей не доверять:

«...Смешно, тот аэродром с баракком, где мы жили, располагался на территории бывшего монастыря, место называлось Луостари — монастырь в переводе с финского, я это узнал только в 2000-х годах. Моя настоящая фамилия Сумнин, а псевдоним мне придумал приятель в 8-м или 9-м классе. Я тогда и не знал, что Луостари — монастырь. Мать и отец тоже не знали. На фотографиях 1950-х годов рукой матери написано «Луостари», но она не знала, что это такое» [12].

Итак, псевдоним, который красноречиво подчёркивает монашество; место рождения, с которым тоже не промахнулись — и десятилетиями вынашиваемые мысли о продуктивном потенциале пустоты; мистифицированные стихотворения, предназначенные, как считает автор, «не столько для чтения, сколько для бытия»; аскетичные акции «КД».

Всё это — на фоне точно названных мировых образцов: эстетические принципы в музыке «Новой венской школы» (композиторы Шёнберг, Веберн, Берг) и эталонное произведение Кейджа «4'33''»; минимализм нью-йоркской изобразительной

школы 1960-х (не без базисного влияния Пикассо, Дюшана, Моранди) плюс идеи московских концептуалистов, прежде всего Ильи Кабакова. Добавим к этому прочитанную в ранней юности «Критику чистого разума», нередко поминаемую Монастырским особо; и экзистенциальное погружение в дзен-буддизм на протяжении всей сознательной (и подсознательной) жизни.

Не удивительно, что поэт и художник, чьё имя, как в древнекитайской традиции, было *исправлено* (с Сумнина на Монастырского) с той же, видимо, философской целью — всё очистить и вернуть незамутнённое-первичное-пустое, отмечает: «На филфаке в МГУ я учился уже позже, с 1974-го по 1980-й. Но я всегда чувствовал себя именно поэтом и занимался поэзией. И к концептуализму я пришёл именно из поэзии, то есть через формализацию и исследование текстов. Я как бы перешёл в графику текста, а потом в визуальные и событийные слои. <...> и русский авангард, и московский концептуализм вышли не из традиции древнеримских зрелищ, а скорее из иконописи. Продолжили линию духовно-сакрального. То есть это «монастырские» дела — ведь вся серьёзная культура и философия Европы вышла из монастырей» [13].

Важно отметить, что пустота и в стихах Монастырского, и в акционизме «КД» — мировоззренческая установка, подготовка к мистическому откровению; идеальный образец единства формы и содержания; всё то, что не имеет отношения к чистому отрицанию «ничто».

В последнем случае, речь может идти лишь о непредставимом, ведь «ничто», с его отрицанием как сущности, так и бытия, не существует и является примером фантома речи: «ничто» удерживается только в языке, ибо, в отличие от «пустоты», «ничто» отсутствует в природе, не-бывает. Тот самый, почти уникальный случай, когда язык рождает смыслы, не имеющие реальных знаков, симулякры в чистом виде (как я уже отмечал, цитируя Жана Бодрийяра в эссе об Олеге Чухонцеве [14]: «... Симулякр — это вовсе не то, что скрывает собой истину, — это истина,

скрывающая, что её нет. Симулякр есть истина»). Не случайно, Дм. Ал. Пригов настаивал, что искусство Монастырского занимается «предпоследними истинами».

С другой стороны, имеющая свои параметры пустота Монастырского находится в иной плоскости, нежели та сущность, о которой с привычным для него сарказмом пишет Станислав Ежи Лец в переводе Иосифа Бродского: «Есть в нём огромная пустота, до краёв заполненная эрудицией». Если в таком контексте, всё же, определять пустоту, то в исследовательских практиках Монастырского она иллюзорна и «до краёв заполнена» созерцанием — сродни так называемому «корпускулярно-волновому дуализму» в квантовой механике; вроде двуликой квантовой частицы, где она то есть, то её нет: она и частица, и волна одновременно. По типу монады у Лейбница, которая себя проявляет в неких сферах, но при этом физически в них отсутствует.

оно не подвержено сомнению

и всё ему подвластно
бессознательно
и бесчувственно
в силу своего несуществования
оно никогда не прекращается

нет неизвестности
всё очевидно
и не нуждается в доказательстве
ничего не найдено
но не требует
никаких поисков

Во время выездных акций «КД» в Киевогорском поле (Рогачёвское шоссе, Московская область) в 1970–80-е годы, пустота пребывала на огромном свободном от лесопосадок пространстве не только топографически, но ей соответствовали и тишина, ок-

ружающая место действия, и почти ритуальное молчание её участников, нередко находившихся в состоянии томительной неопределённости по отношению к происходившему [15].

В поэтических текстах Монастырского также очевиден расчёт на созерцательность, возможность стороннего немотствующего наблюдения за речевыми конструкциями, конечная цель которых: «... любой знак, любой символ, любое достижение чего-то, обладание чем-то предметным, формальным — это ложная вещь. Её нужно уничтожить, через пустоту. Приведение к пустоте застывшей формы, которая не дает дышать, существовать, двигаться в пространстве. Редукция к пустоте каждого символа» [16].

На вопрос о сквозной теме в его творчестве, Андрей Монастырский отвечает: «Пустота в буддийском смысле» [17], — и в этом исключительность его нарратива в русской поэзии, который по аналогии с «экзистенциальными практиками» (так художник называет свои работы, избегая слова «искусство»), следовало бы называть «тантрийскими песняпеснями».

... мы от старости очнёмся
путь — будильника трезвон
и поэта с чёрной чёлкой
вновь откроет горизонт

будто будда будто будда
штукатурка юных губ
рыбка прыгает из пруда
прямо в суп

Здесь логично привести ещё одно качественное определение по отношению к поэтике Монастырского: «пустое!». Всё прочее, кроме дзэн-пути, по которому поэт идёт к достижению/описанию пустоты и особого экзистенциального созерцания/озарения — пустое, то есть то, что не заслуживает внимания и не имеет значения, что есть вздор и пустяки. С этим связано

публично высказываемое нежелание вносить политические и социальные мотивы как в тексты, так и в акции; уход от актуальной проблематики, от любого рода агитации и пропаганды.

Очевидное расхождение с тем, что создавали соратники-концептуалисты Дм. Ал. Пригов и Лев Рубинштейн. Совершенно не представить у Монастырского такой, допустим, пригововский текст, из его канонических: «Не хочет Рейган нас кормить / Ну что же, сам и просчитается / Ведь это там у них считается, / Что надо кушать, чтобы жить / А нам не нужен хлеб его / Мы будем жить своей идеею / Он вдруг спохватится: А где они? — / А мы уж в сердце у него».

этот стих — аэропорт
(не сергей есенин)
улетели мухи в Word
облачком весенним

их интенция проста
чистый формализм:
улететь за край листа
в концептуализм!

Абстракции Монастырского иные, векторно противоположные тем, как их описывает Дм. Ал. Пригов. Для иллюзорности не только содержания, но и самого текста Монастырским найдены приёмы, связанные с практикой «вопрошания» в дзен-буддизме, когда возникают некие лакуны в повествовательной ткани стихотворения/коллективного действия. Один из таких методов можно сравнить с написанием картины, когда художником визуально-смысловая её часть на полотне игнорируется, при этом значимости рамы, периферии зрительского внимания отдано буквально всё.

* * *

Пушкин читает свое стихотворение
«Безумных лет угасшее веселье».

Его слушают женщины: Голицына Е.Д.,
Одинцова М.А., Нарышкина У.В. и мужчины:
Жуковский В.А., Вяземский П.А., Илличевский М.А.
Во время чтения все присутствующие
молчат.

Такая расфокусированная оптика, безусловно, отдаёт созерцанию ведущую роль. И весь концепт посвящён уходу от диктата логического содержания, центрального «единственно верного» образа и клишированных персонажей, идеологии прочтения с понятной целью осмысления прочитанного: всё, что есть-пребудет в этих сообщениях — пустота в центре и, не без претензии на неё, опустение по краям.

* * *

Тютчев читает свое стихотворение
«Элизиум теней». Он читает его низким
голосом, интонации его мрачны.
Затем он читает еще несколько
стихотворений до одиннадцати часов вечера.
Чтение происходит в конце декабря, и
гости разъезжаются по домам в теплых шубах.

На самом деле, непривычная в русской эстетике конструкция построения текстов, что Монастырский объяснил в его минималистском духе: ««Произведение искусства не обязательно строится по принципу дорожного знака» [18].

* * *

В гостиной Жуковский читает нескольким
старичкам свою «Светлану».
Дверь в спальню приоткрыта, там кто-то
возится и пытит. Слышно, как рвётся шелк.
Старички вздрагивают и краснеют.

В биологии это называется инвазионный вид, когда биологический вид специально или непреднамеренно вносится в естест-

венную среду обитания, и начинает угрожать всему биологическому в этих краях многообразию. Пустота, как повод для многостороннего созерцания, демонстрирует такую философско-литературную инвазию у Монастырского, поскольку всё остальное — «пустое», суета сует, продуцирование фейков и симулякров. Жизнь, погружённая в смыслы и в их поиск — полное разочарований путешествие в иллюзорное, мимолётное, эфемерное.

* * *

В гостиной Сапгир читает Холину своё
стихотворение «Я — Адонис, вот мой пенис».
Дверь в спальню приоткрыта, там кто-то
возится и пытит. Слышно, как рвётся шелк.
Холин вздрагивает и краснеет.

Эта примечательная серия коротких новелл «Я слышу звуки» написана в 1970-х. Постмодернистский пастиш по отношению к известной серии исторических рассказов Хармса очевиден, при том, что его скоморошничество/карнавальность растворяются в преследующих задачу дзен-буддистской расфокусированности, созерцательных текстах Монастырского. Имена живых и умерших классиков несут в них минимальную нагрузку, ложным образом обращают на себя внимание, оставляя на этом месте фабульную дыру, сюжетную пустоту, при которой повествование теряет смысл в обрамляющих место действия малозначимых деталях.

Здесь, скорей, акцент с осуществлённого текста переходит на субъект чтения — читателя, медитирующего на фразах, предложениях, абзацах с отрешённостью дзен-буддистского монастырского монаха.

Надо сказать, что тексты, настроенные и заряжённые схожим образом, Монастырский чувствует на расстоянии. 12 октября 1986 года, на легендарном открытии московского Клуба «Поэзия», я был среди двенадцати выступавших, и читал со сцены несколько глав из моей космогонической поэмы, примерно в то

время сочинённой. В ней всё было описательной частью, состоявшей из массы существительных, при минимуме глаголов и отсуствии, практически, прилагательных: гигантские справочные списки в состоянии аннигиляции по отношению друг к другу.

Вполне ожидаемо, в известной записке поэта и литкритика Кирилла Владимировича Ковальджи об этом вечере, моё выступление на нём было названо затянутым и скучным (рядом, к примеру, с Арабовым и Иртеньевым), как-то так, сейчас точно не вспомню. Какова же была моя радость, когда через несколько дней Дм. Ал. Пригов передал мне, что моя поэма очень понравилась сидевшему в зале Андрею Монастырскому. С другой стороны, а кому бы ещё другому?!

Сегодня я только бы и хотел писать такие отрешённые тексты, посвящённые вопросам, выходящим за пределы физического мира, с его войнами и мирами, и возвращающими родной астрал в поле авторского зрения. Не получается, особенно после 24 февраля 2022 года. Не знаю, как в наши дни, но Монастырский принятое много лет назад нежелание тратить время и силы на социо-политический контекст объясняет не только решением чисто экспериментальных задач («Наши перформансы — это своего рода исследовательская работа с сознанием, направленная на то, чтобы сделать его пустым. Каждая акция должна очищать сознание от символизма» [19]), но и отрицательным опытом в собственной биографии.

Не все хотят и готовы быть героями, равно как и путь дао не для всех:

«...в 67-м году принимал участие во второй демонстрации на Пушкинской площади по поводу “Процесса Четырёх”. В общем, с Буковским я держал плакат. Нас там было человек пятнадцать, и мы простояли минуты две. Мне тогда ещё не было восемнадцати лет. И пятого апреля ко мне с обыском приехала команда: четыре ГБ-шника, прокурор в синем мундире и т.д. До сих пор сохранился протокол обыска. (Смеётся). Мы жили вшестером в двухкомнатной хрущовке. Поскольку не было кровати, я спал на раскла-

душке. Вдруг сквозь сон слышу, как кто-то говорит: “Вы — Андрей Викторович Сумнин?” Открываю глаза, а передо мной на стуле сидит странный человек в синем мундире с золотыми пуговицами! (Смеётся). Очень долго фомкой вскрывали половицы, искали. <..> Потом везли на двух чёрных “Волгах”, я сидел сзади в одной из машин между двумя КГБ-шниками, но привезли не на “Лубянку”, а на “Новокузнецкую”, туда, где прокуратура. Причём, как ни странно, обращались довольно вежливо, “на вы”: — Поскольку вам нет восемнадцати, мы вас посадить не можем, но вы никогда не поступите в институт, будете персоной нон грата. <...> Надо сказать, этот опыт мне сильно ударил по голове: я тогда испугался страшно и перестал этим заниматься...» [20]

Для тех, кто знаком с деятельностью «КД», звучит неубедительно, ведь известная акция в Киевогорском поле, с кумачовым плакатом и надписью белыми буквами: «Я ни на что не жалуюсь и мне всё нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах», — в застойные брежневские времена не выглядела нейтрально по отношению к идеологии СССР. Не явное диссидентство, но и не безоговорочное приятие с послушанием.

Выгребет ветер
Надейся, что выгребет ветер
И вытерпит мир:

Ибо гроб вымеряли на совесть
И мы вымирили не зря.

Возникает вопрос: насколько мы всё это время говорим исключительно о философии, эстетике, поэтике, культуре, и не входим в область психологии? Даже терапии. Как бы аполитично ни выглядели акции «КД» и поэзия Монастырского, картина «Расписание выноса мусорного ведра в коммунальной

квартире» Кабакова или «Норма» Сорокина [21], индифферентным этот дискурс представить невозможно. Неизменно он представляется, как реакция на происходящее — не идеологическая, но эстетическая; не пропагандистская, но в известной степени дискредитационная.

Как сказано в статье Игоря Гулина: «Деятельность Монастырского — нечто вроде мистической терапии» [22]. Это нельзя исключать, ведь в закрытых обществах «...человек оказывается фрустрированным не в сексуальном, а в экзистенциальном смысле. Сегодня он меньше страдает от чувства неполноценности, чем от ощущения бессмысленности» [23].

Казалось бы, уводящие в глубину бессознательного темы могут при определённых условиях давать терапевтический эффект. На это указывал создатель логотерапии, австрийский философ и невролог Виктор Франкл. Методика аутогенной тренировки, разработанная Франклом, узником концлагеря, в условиях полной несвободы, позволяла человеку мысленно удалять себя от места пребывания, дистанцироваться от окружающих страданий.

* * *

Девушка с черепаховой заколкой
умерла на рассвете зимой.
Что можно ещё об этом сказать?
Ведь не бесконечно же поле белого снега,
временно безнадёжен дом
и оставлены вещи.
Но не хочется говорить о жизни,
о неотвратимой весне.

На менее катастрофическом уровне, Франкл предлагал решение проблемы так называемого «воскресного невроза», характеризующее подавленное состояние и ощущение пустоты, часто испытываемое по окончании трудовой недели. Франкл отмечал, что такое состояние происходит из-за так называемого экзистен-

циального вакуума, который характеризуется ощущением скуки, апатии и пустоты. Человек при этом ощущает сомнение, потерю цели и смысла деятельности.

Именно в наше время глобальных корпораций и войн, созерцание этой самой пустоты, вхождение в контакт со своим духовным бессознательным (по методу Сократа, который, как известно, «знает, что ничего не знает», то есть приходит к пустоте в итоге) может помочь современному человеку, как ни странно, бороться с состоянием смыслоутраты.

Удивительным образом, отправившийся за пустотой ещё в начале 1970-х и ушедший в сферу абсолютного искусства, Андрей Монастырский сегодня всё такой же актуальный поэт и художник. Остаётся его точно прочесть и хотя бы однажды в коллективном действии увидеть — и будем жить долго.

Примечания

1. Андрей Монастырский: между словом и объектом. Интервью. Художник и психоаналитик: беседа. МПЖ, 2019. URL https://lacan.moscow/2019/11/27/andrey_monastyrskiy_interview/

2. Я. Сидоркина, М. Крамар, «Я всегда действую на краю самого себя»: интервью с Андреем Монастырским. URL: <https://gorky.media/context/ya-vsegda-dejstvuyu-na-krayu-samogo-sebya-intervyu-s-andreem-monastyrskim/>

3. Там же.

4. В дальнейшем в этом эссе приводятся тексты А. Монастырского, цитируемые по различным интернет-ресурсам.

5. Тамара Ляленкова, Благодаря кому состоялось время. В эфире радио «Свобода» Лев Рубинштейн рассказывает об Андрее Монастырском. 22 октября 2009 года. URL <https://www.svoboda.org/a/1857996.html>

6. «Наша цель — пребывание на пустой полосе между искусством и жизнью». Интервью. «Нож». URL <https://knife.media/feature/conceptual-art/monastyrsky/>

7. Там же. «Нож». URL <https://knife.media/feature/conceptual-art/monastyrsky/>

8. А. Дудакова-Кашуро, Андрей Монастырский: «Я придумывал акции как стихи». Интервью. The Art Newspaper Russia, #106, 15 ноября 2022 года. URL <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20221115-nmnk/>

9. Программа X Международного фестиваля. URL <http://www.pushkinmuseum.ru/?q=event/x-mezhdunarodnyy-festival-biennale-poetov-v-moskve>

10. Ян Лянь, Чёрная дыра внутри. О взрывной энергии вопросов и мыслительной поэзии Цюй Юаня. «Независимая газета». 9 марта 2022 года. URL https://nvo.ng.ru/poetry/2022-03-09/13_1117_energy.html

11. А. Дудакова-Кашуро, Андрей Монастырский: «Я придумывал акции как стихи». Интервью. The Art Newspaper Russia, #106, 15 ноября 2022 года. URL <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20221115-nmnk/>

12. Я. Сидоркина, М. Крамар, «Я всегда действую на краю самого себя»: интервью с Андреем Монастырским. URL: <https://gorky.media/context/ya-vsegda-dejstvuyu-na-krayu-samogo-sebya-intervyu-s-andreem-monastyrskim/>

13. Ю. Лебедева, Андрей Монастырский: «Произведение искусства не обязательно строится по принципу дорожного знака». Интервью. Портал «Артгид». URL <https://artguide.com/posts/293>

14. «То ли сердце стучит, то ли ветер горчит, то ли в воздухе пахнет войной». О поэтике Олега Чухонцева в мире симулякров. Портал «Дискурс». Март, 2024. URL <https://discours.io/articles/culture/oleg-chukhontsev-poetics>

15. «...жизнь “КД” и Монастырского в искусстве можно описать как максимально незрелищную, следующую принципу модернистского гения Миса ван дер Роэ “less is more”, “меньше — это больше”». В.Дьяконов, Жизнь и смыслы. Ретроспектива Андрея Монастырского в Московском музее современного искусства. Коммерсант. 26 ноября 2010. URL <https://www.kommersant.ru/doc/1545452>

16. Андрей Монастырский. Интервью. Расшифровка А. Гусевой. ММОМА. Февраль 2011 года. URL <https://contemporaries.mmoma.ru/personality.php>

17. Там же.

18. Ю. Лебедева, Андрей Монастырский: «Произведение искусства не обязательно строится по принципу дорожного знака». Интервью. Портал «Артгид». URL <https://artguide.com/posts/293>

19. Проект openmindedpeople, 2016. URL <https://oppeople.ru/portraits/53>

20. Там же.

21. К слову, в 1985 году именно в исполнении Андрея Монастырского я слушал главы из романа «Норма» в одном из московских неофициальных салонов — в квартире поэта Михаила Бараша, поскольку Сорокин в те годы сильно заикался, и литературные чтения проходили при участии автора, но читали за него близкие ему литераторы.

22. Игорь Гулин о выставке Андрея Монастырского в ММСИ. Инсталляция вопроса. «Коммерсантъ», 19 ноября 2010. URL <https://www.kommersant.ru/doc/1536256>

23. Франкл В. Теория и терапия неврозов. — СПб.: Речь, стр. 9, 2001 г.

27. «И ВСЁ-ТАКИ ЯБЛОКИ ВЕДЬ НА НАШЕЙ СТОРОНЕ?»

О письме и письмах Марии Галиной

из жуков и полевок
получаются
плохие свидетели
Из сборника «Ниневия» [1]

Дивись на нас ми хроніки війни
Зі збірки «Ніневія» [2]

На поля Вердена и Курска выползают из вод угри
Из сборника «Неземля» [3]

...А вокруг всё расцветает, как город-сад,
Словно тридцать тысячелетий тому назад,
Волосатые папоротники, хвощи,
Трицератопсы, махайродусы, кто там ещё —
Человек в плаще,
Говорящий на вымершем языке.
Его босы ноги стоят в песке,
Лилия прорастает в его руке...
Из сборника «На двух ногах» [4]

Владимир Набоков написал свой литературный портрет следующим образом: «Моя голова разговаривает по-английски, моё сердце — по-русски, и моё ухо — по-французски». Если взять это высказывание за базовую матрицу в приложении к другим писателям [5], то для Марии Галиной я сложил бы такую триаду: «Голова разговаривает по-русски, сердце — по-украински, ухо слышит по-одесски».

Уже несколько десятилетий подряд Галина занимает особое место в русской словесности: в одном лице — лауреат престижных конкурсов и премий в поэзии и фантастической прозе, за критические статьи и рецензии, номинант премий за переводы англоязычных рассказов, повестей и романов. Как ихтиолог и гидробиолог (окончила биологический факультет Одесского уни-

верситета и аспирантуру), Мария предстаёт в своих текстах неким медиумом. Через неё земное биологическое, как синтез множества эволюционных периодов, нащупывает связь с поэтическим миром добра и зла, в котором самым актуальным жанром стала мистерия — сегодня всеобщая история покинула границы рационально объяснимого, и остаётся в нашем земном сюжете следовать и доверять некоей сверхъестественной тайне, разгадка которой вряд ли окажется логичной.

Вдобавок к этой мифо-поэтологии, следует отметить переход от русского языка к украинскому в последние два с половиной года, ставших смыслополагающими в биографии Галиной. И это не только «лингвистический поворот» в приватном поэтическом времени, но и перемещение в пространстве: считая себя одесситкой, в 2022 году Мария Галина переезжает из русскоязычной Москвы в обстреливаемую снарядами и ракетами Одессу, активно начавшую говорить по-украински на фоне полномасштабного нашествия РФ в Украину.

Собственно, выше я обозначил основные моменты, которые предполагаю рассмотреть подробнее. С переезда в Одессу хотел бы и начать.

В наше время *постмёрдорна* достаточно географических координат, одного только биографического топоса, чтобы узнать о человеке и его судьбе. Понятно, что имена собственные на глобусе — это никак не подробное интервью, мемуар или авторская поэтическая/прозаическая книжка, однако человек, родившийся в Калининне (ныне Тверь), первые десять лет проживший в Киеве, затем — в Одессе, в Перестройку переехавший в Москву, а в исторически поворотном 2022 году вернувшийся в Одессу, поскольку считает себя одесситом и готов разделить в годы войны участь любимого города — это звучит гордо!

Я не припомню ни одного современного писателя, который по доброй воле покинул бы российский мегаполис, продолжающий мирно, *безгреховно* существовать последние два с половиной года, словно ничего за его пределами катастрофического не происходит — и переехал бы на ПМЖ под обстрелы и бомбёжки. Прибыл туда, где воздушная тревога становится бытом и на это

уже слабо реагируешь («Мне до сих пор снится, что я не могу выбраться из Москвы и что это на этот раз не сон, просыпаюсь, воздушная тревога, думаю, мы дома, какое счастье!» [6]).

Конечно, здесь не только возвращение к архитектуре и зодчеству дорогого сердцу города у Черного моря. Сродни привязанности к неодушевленному предмету легендарного архитектора Ле Корбюзье, который оказался настолько влюблён в изящную виллу во Франции, криптоназванную E1027 и спроектированную (1926–1929) ирландкой Эйлин Грей, что построил рядом с виллой дом и поселился добрым соседом с любимой и желанной, из стекла и бетона E1027.

В годы войны к родным одесским достопримечательностям, к которым хочешь оказаться поближе, вроде памятникам герцогу де Ришелье, Жванецкому, Утесову и 12-му стулу, к Потёмкинской лестнице, улице Дерибасовской, Театральной площади, Привозу, маленьким дворикам, которые подметают дворники, добавляется ещё одно часто посещаемое место — городской морг, место скорби. Так что, желание в минуты роковые быть с одесситами и быть одесситом — акт мужества и, без пафоса, героизма. Как говорит в одном из интервью Галина, они с мужем, поэтом Аркадием Штыпелем, давно «планировали переезд и очень торопились, боялись, что если война действительно начнётся, нам уже не выбраться, а в таких случаях надо решать быстро. Мы хотели встретить войну на своей стороне» [7].

Согласитесь, принять такое решение — переехать в обстреливаемый портовый город, ставший ежедневной мишенью для войск РФ — мало кому под силу. Это выбор и, однозначно, характеристика личностей настолько мужественных и самобытных, что они способны поступать «всем смертям назло».

Позволю себе одно расслабленное замечание, связанное с исключительностью Марии Галиной, хотя к этому она никаких усилий не прилагала. Её сочетание имени и именной фамилии оригинальны уже сами по себе. В русской литературе есть ещё один, совсем крайний случай — с поэтессой, эссеисткой и переводчицей Галиной Гáлиной (1870–1942), но это таутонимное богатство не получено от рождения, а является псевдонимом Глафиры Ринкс.

Ударение в фамилии Га́лина на первый слог очевидно в речи, в прагматике, когда задействованы фонетические элементы общения, но никак не проявляется в письменной форме. Что приводит к курьёзам, вполне ожидаемым. Так, в нашей с Марией переписке несколько лет назад в фейсбуке, соцсеть, в которую я вошел по айфону, решила с именами не частить и странным образом убрала Марию в моём к ней обращении. Фейсбук оставил фамилию Галина, которая в одиночестве, что называется, «переобулась в воздухе» и явилась именем. Я получил в ответ: «Меня зовут Мария, Галина это фамилия», — после чего моя реплика о том, что я прекрасно знаю Га́лину под именем Мария и фейсбук с ай-фоном что-то технически скорректировали не так, а произошедшее есть нелепая случайность, — эта моя ламентация так и осталась без ответа.

Кенгуру протискивается в троллейбус,
Хватается лапой за
Поручень, другой достаёт билет,
Сумка её расстёгнута, плачут её глаза,
Голова у неё болит,
За окном проносится, вплавлен в лёд,
Электрический бледный болид,
И сыплется снег, и троллейбусный ус
В небесах тяжёлых завис... [8]

До 2022 года Мария Галина писала фантазмагорически замечательную поэзию, поэтически богатую фантастическую прозу, её периодические литературоведческие обзоры, критические статьи и рецензии в «Новом мире» и «Знамени» не оставались без читательского внимания и были высоко оценены коллегами по цеху, а переводы стали свидетельством тонкого литературного вкуса и отличной ориентации в пространстве англоязычной современной литературы. Трудно не согласиться с поэтом и культурологом Данилой Давидовым, который назвал, из самых добрых побуждений, Галину «многостаночницей» [9].

Смерть — это грузная баба в слепом пенсне,
В обтёрханном пиджаке.
Вьётся пчела над мокрой разрыв-травой,
Штирлица по коридору ведёт конвой,
Роза у него в руке,
Альфа Кентавра над головой.

Первый роман Галиной вышел под псевдонимом Максим Голицын. Казалось бы, хрестоматийный гетероним, как знак присутствия в ином жанре и вне связи с собственной поэзией, но он действительно оказался псевдонимом, поскольку и в прозе идиостиль поэтессы Галиной был узнаваем. В огромной степени, дело здесь в явной необарочной близости к южнорусской школе, точней — к группе «Юго-Запад», название которой Бабель, для обозначения писателей-земляков, позаимствовал из поэтического цикла Багрицкого, и для которой значимыми были не столько божественные музы, сколько поклонение Вакху и Гермесу.

Он стащил шелом, он сказал — шалом! —
говорит, я, мол, бью челом!
На долины смертная пала тень,
Я сейчас пропою псалом!
Говорит Саул — типа я уснул — ты чего орёшь, точно есаул,
Слушай-ка, пацан, как тебя — Давид?
Знал бы ты, Давид, как нутро болит,
Все долины в смертной лежат тени,
Ты не пой мне, повремени!

Здесь можно бы немало сказать о преемственности у Галиной, о продолжении традиций и общем черноморском (по аналогии со средиземноморским/левантийским) интертексте. Ограничусь толковой цитатой, которая расставляет все точки над «і» в теме южнорусскости в творчестве Галиной:

«Южнорусская школа воспроизвела не только букву, но и дух средиземноморского искусства. Основой её художественного мышления является мистерия, игровое начало, карнавал. То, что происходит в “Одесских рассказах” и “Конармии” Бабея, в “Интервенции” Л. Славина, в “южнорусских”

новеллах Паустовского, в ранних стихах Светлова и Багрицкого, перенасыщено выдумкой, романтической гиперболой, восклицательными знаками и суффиксами превосходной степени. Все они были, по меткому замечанию Дана Дорфмана, вдохновенными врялями, баронами Мюнхаузенами в противовес унылому писательскому Северу <...> Север — масонский ритуал, касталийская игра в бисер. Юг — балаганная полифония, сорочинская ярмарка. Веселье и скука, языческое “эвоз!” и католическая “осанна”, площадь и храм, барокко и готика, игра и служение — вот оппозиции российской словесности. И одновременно родовые признаки “южнорусской школы”». [10]

Ты опять не о том.
Все эти жерлянки, жужелицы, ужи —
лишь оболочки слипшихся хромосом,
впрочем, я не рискну отрицать тот факт,
что если не здесь, то где-то в иных мирах
всё ж таки существует разумная жизнь...

Акцентуированной приметой прозаических и поэтических текстов Марии Галиной является, внахлёт к сказанному выше, присутствие в них разнообразных земных существ, хтонических тварей и мифологических живых/мёртвых/бессмертных героев, — плюс наличие экзотических эпох в масштабе расширяющейся Вселенной, которые отправляют читателя в тайны эволюции, археологии, минералогии и космогонии, к непостижимым, фантастическим формам жизни, цитатам и метафорам.

При такой фаустовской дистанции в пространстве-времени, не перестаёт удивлять, говоря корпоративным языком, макро— и одновременно микроменеджмент в обращении автора с текстом, в переложении космических масштабов взгляда изнутри мистерии в силлабический и строфический порядок (в известной традиции, с таким перечнем, как Рабле, Свифт, Маркес, Андрей Платонов...). От антропоморфного персонажа в такого рода письме можно ожидать всего, чего угодно: превращения в кафкианского таракана, религиозно-мистического экстаза или принятия формы какого-нибудь атмосферного явления/стихии.

Как было отмечено в рецензии на сборник Галиной «Неземля» (в котором провидчески сказано, в 2005 году: «На полях Вердена и Курска...» — см. эпиграф к этому эссе): «Её поэзия состоит из Ветхого Завета, живых организмов и общественного транспорта» [11].

Бирюза Самарканда, бешеная Хива,
малярия её, халва её, пахлава.
На трибуне стоящий, подливает себе воды
пожилой звероящер, призывая крепить ряды.
Белый налив, красный диплом,
пионерский металлолом...

Добавлю: само собой, это имеет отношение и к составу её фантастической прозы, в которой, как и вообще в писательском планетарии Марии Галиной, соблюден всё ещё вызывающий споры в науке «антропный принцип». Его главный аргумент: «Мы видим Вселенную такой, потому что только в такой Вселенной мог возникнуть наблюдатель, человек».

В поэтично-прозаическом мире Галиной настройки её текстов [12], равно, как и *точные настройки* [13] нашей Вселенной в «антропном принципе», ведут к пониманию того, что человек, как часть галактической речи, только и может существовать в таких контroversных, единственно возможных для него параметрах. При условии, когда и в пространстве происходят фантастические события и вещи невероятные случаются; и время, всё-таки, не распадается на времена прошедшего, настоящего и будущего.

В параметрах Галинской метафизики, восточной и натуральной философии державинское «я царь — я раб — я червь — я бог» — есть впечатляющая картина метемпсихоза в кругу мистических превращений.

Таков человек — поэтому такой у нас Универсум; таков не-тривиальный лирический герой у Галиной, потому что героем не-эпическим он быть не может. Мистерия, как, к примеру, популярный сегодня жанр *dramedy* в сериалах и кино, которые и есть параллельная Вселенная, говорит нам: «Мои герои, как сатиры козлоногие, пройдут пред вами в хороводе шутовском» [14].

Коль в реалиях быта, в трудах и подвигах нам становится
день ото дня всё невыносимей, то почему бы ни пойти маршем
энтузиастов в *светлое прошлое* в ритме мистерии?

Отведи меня в кино на дневной сеанс,
Там мумия отрясает тысячелетний транс,
Но в конце концов и она попадёт туда,
Где будет ей поделом.
Господь призывает свои стада...
Наше дело плохо — мы не победим никогда,
Зло — это добро, которому не повезло.
Там, в кино, если падают, то встают,
Индиана Джонс презирает земной уют,
В каждом артефакте прячется Бог,
Но Индиана Джонс никогда не придёт сюда,
Он стоит, и древние города
Рассыпаются в прах
У его ног.

После 24 февраля 2022 года Мария Галина пишет о другом
и настолько иначе, что можно забыть о значительной части отмеченного мною выше. Мария покидает Россию, бежит от представлений и привычек мирного времени, от силлабо-тонического *надёжного* поэтического письма по-русски — в Украину, где всё иначе: земля, воздух, время, поскольку военное; другие люди и речь другая, а уж поэтическая тем более.

я пишу это на языке
который нас убивает [15]

Одно из самых знаменитых и спорных высказываний Т.С.Элиота звучит так: «Поэзия — это не выражение чувств, поэзия — это освобождение от чувств». Иногда переводят «бегство от чувств». Очевидно, в военное время у этого высказывания появляется ещё одна версия с учётом тех потерь, которые приносит с собой массовая трагедия. У Галиной поэзия — это и бегство из страны-агрессора, и освобождение от каких-либо тёплых к той стране чувств. Это бегство от русского языка, ставшего языком врага, и от

нескольких десятилетий существования в русской поэзии, что в нынешних условиях становится невозможным и невыносимым. Галина, покинув Москву и выбрав для себя местом жительства уничтожаемую Москвой Одессу, находит иные лингвистические нормативы и, практически, отказывается, бежит от прежнего идиостиля.

замазали чёрным название улицы
обновили красным указатель к убежищу

Примеров тому в русской литературе достаточно. Самые известные — Борис Пастернак до и после 1934 года [16], и Николай Заболоцкий времен «Столбцов» (1929), «Торжества земледелия» (1933) — и после ГУЛАГа и возвращения в Москву (1944), с выходом сборника «Стихотворения» (1948).

В эссе «Смотрим на чужие страдания» [17] Сюзен Зонтаг отмечает: «В основе современных ожиданий и современных этических представлений лежит мысль, что война — это отклонение от нормы, пусть и не прекращающееся. Что норма, пусть и не достижимая, — это мир. На протяжении истории к войне относились, конечно, не так. Война была нормой, а мир исключением». Когда действительность убеждает тебя в том, что не мир, как учили в школе, а война есть норма; когда к истории уже не подходит ключ формальной логики, то знакомый порядок поэтических вещей рушится, и на его месте из военного согра начинают расти, ведая стыд и познав горе и гнев, совершенно иные стихи.

на позднем винограде
очень много разных поселилось
отложили яички
выстроили город
вырастили несколько поколений
детей и животных

это они зря
честное слово

Прежде всего, переход на украинский язык. В Фейсбуке Галина уже почти тысячу прошедших с 24 февраля 2022-го военных дней ведёт дневник *українською мовою*, рассказывает о культурных событиях в Одессе, отказавшись от русского языка, который теперь не совместим с её жизнью, как в медицинском протоколе отмечают несовместимость с жизнью после чудовищных побоев.

Дрон який кружляє у нижньому хмарному шарі
Обмацує лінзами своїх механічних очей
Сосновий ліс
Червоні його стовбури
Поцілені у зеніт

В 2024 году выходит поэтический сборник «Ниневія», написанный по-украински, названный по имени древней столицы захватнической по отношению к соседям и ими впоследствии разрушенной Новоассирийской империи (как точно и кратко сказано в тексте, посвящённом толкованию нескольких глав Книги пророка Наума: *Nineveh was the capital of Assyria, and Assyria was a terrible place [18].*).

С другой стороны, в 2023 году в Иерусалиме выходит сборник дневниковых записей «Возле войны. Одесса. Февраль 2022 — лютий 2023», написанных Галиной по-русски, а вслед за «Ниневіей» в 2024 году выходит «Ниневия» по-русски в автопереводе. Казалось бы, тот самый популярный когнитивный диссонанс, который терминологически сегодня объявляет в случае явного казуса любой, кому не лень.

не может быть чтобы
маленькие города были буквально всюду
набитые людьми которых ты больше никогда не увидишь
тем более без никакой войны...

Переход на украинский, отказ от русского языка и возврат к нему замечательно объясняет во вступительной статье к русскому изданию литературовед и культуролог, профессор кафедры славянских языков Колумбийского университета (Нью-Йорк) Марк Липовецкий:

«Ниневия» — это книга попыток изобретения нового языка. Языка “уже по ту сторону истории”. Но что это значит — “по ту сторону истории”? Одна версия — но она подходит только для русской версии книги — по ту сторону истории русской культуры, которая веками строилась как “великая”, “всеотзывчивая” и т.п. Такая русская культура закончилась 24 февраля 2022 года. <...> “По ту сторону истории” предполагает выход из истории “великой России” то ли в небытие, то ли в сторону “малой литературы” (по Делезу и Гваттари) <...>. Есть и другая версия, она же главная: в “Ниневии” речь идёт о языке вообще, или же, точнее, о языке литературы, поэзии. Язык оказывается не способен передать весь ужас происходящего, весь тот катастрофический опыт, который каждый день разрывает сознание. Естественным кажется переход на язык голой хроники — сухого, но оттого не менее экспрессивного документа».

Язык не способен передать ужас окружающей действительности ни по-русски (опыт отказа от прежнего языка в «Ниневии»), ни по-украински (в «Ніневії») — М. Липовецкий отмечает, что обе книги писались на двух языках одновременно.

нужно изобрести какой-то новый язык
поскольку старый стал мёртвым
он умер двадцать четвёртого февраля 2022 года
все эти разговоры ведутся из посмертия
голоса пишущие шепчущие кричащие на этом языке
голоса уже по ту сторону истории

Эта «другая версия», когда мы оставляем за скобками национальную самоидентичность языка в фарс-мажорных, гибельных обстоятельствах (суть версии первой), — и говорим о языке литературы, которому не хватает — ни по-украински, ни по-русски — лингвистических и семиотических инструментов для описания навязанной миру катастрофы, представляется гиперпроблемой: как в общем плане «конца языка» вместе с «концом истории», так и в частном, когда мы прочитываем обе «Ниневии».

как тебе живётся
с вырванным языком
душа моя

Частично об этом, как о «письме» (что есть третье измерение художественной формы, наряду с «языком», как общеобязательной нормой, и индивидуальным «стилем» писателя) говорит Ролан Барт в своей книге «Нулевая степень письма» (1953): «...письмо — вовсе не орудие общения между людьми, не свободная дорога, по которой могла бы устремиться чисто языковая интенция. <...> письмо представляет собой отвердевший язык, оно живет, сконцентрировавшись в самом себе... оно утверждает лишь такую речь, которая предустановлена задолго до ее реального возникновения. Письмо и обычная речь противостоят друг другу в том отношении, что письмо явлено как некое символическое, обращённое вовнутрь самого себя, преднамеренно нацеленное на скрытую изнанку языка образование». [19]

ты слышал?
ну вот опять
да опять
ого сегодня что-то особенно громко
надо
запустить в дом собаку
она всегда боялась грозы

В своих рассуждениях Барт отталкивается от романа «Посторонний» Камю, назвав язык романа «прозрачным», создающим стиль «основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля. Письмо в этом случае сводится к своего рода негативному модусу, где все социальные и мифологические черты языка уничтожаются...» [20]

вы думаете это мы
вам говорим из тьмы
но нет это не мы
это наверняка не мы
ибо мы
немы

В идеале, если брать примеры из русской литературы, «Поэма конца» (1913) Василиска Гнедова, представляющая собой чистый типографский лист, в верхней части которого размещено одно лишь заглавие (своего рода аналог — почти сорок лет спустя «4'33"» Джона Кейджа), и есть нулевая степень письма, равно как и «заумь» того же Гнедова и Кручёных, когда уже, как говорится, нет слов — одни буквы, вроде «дыр бул щыл убещур» в хрестоматийном *заумном* варианте.

Ещё крайний пример — роман «Норма» В. Сорокина в финале его пятой части «Письма Мартину Алексеевичу», когда язык не справляется с нахлынувшими сумбурными эмоциями, истерикой и возмущением отправителя письма («Здравствуйте мартин алексеевич! <...> я тега егад могол сдат над мого. я тега ега мого така мого. я тага мого така водо мого. я тега пото мого подо роды мого пира тора...»). Так в обыденной жизни вполне себе порядочный гражданин может впасть в состояние лалохезии, теряя коммуникативный дар речи и благодаря потоку брани испытывая эмоциональное облегчение.

эй ямы ямы
в городе тихо
поедем в город
возьмём сестричку
всё закончилось
всё в порядке
растут на клумбах
цветы и травы
коты собаки

В ситуациях шоковых, в стрессовой обстановке в мирное ли, в военное ли время язык оказывается не в состоянии их описать [21] — и возвращается/опускается до нулевой степени письма.

Когда всем и всюду наступает рагнарёк, актуальным становится, к примеру, бессмысленный и беспощадный «метод нарезок» *cut-up technique* Берроуза, или схожие по технологии «уклейки» Павла Улитина — коллажи из текста и изображений; и за-

думанная, как единое полистилистическое письмо в духе дистопии «Ниневия» Марии Галиной. Кстати, в русле рассуждений М. Липовецкого («по ту сторону истории») — это, скорей, лаконичные «письма по(ту)стороннего человека», что интонационно соотносится с известным фильмом-дистопией «Письма мёртвого человека» (1986) режиссёра К. Лопушанского, и в то же время — с «Посторонним» Камю.

первый ноябрьский шторм выносит на берег
мины
мидий
монстеру
мёртвых дельфинов
мёртвых морских дев
эта
особенно сохранна
хвостовая плакоидная чешуя
прилегает плотно
плавник не повреждён
видимо акустический шок
ударная волна
и всё
в зоологическом музее
имени Мечникова
ей отведено почётное место

Отсылки к кино и к эпистолярному жанру не случайны. Если мы говорим о почтовых письмах, то в обоих «Ниневиях» не покидает ощущение, что это скорей обрывки, фрагменты писем, похоже, не отправленных и порванных в клочки отправителем; задуманных в виде дневниковых записей и не посланных адресату, чей адрес, возможно, потерян, либо адресат и есть сам отправитель. В письме Галиной, и «в письмах» во множественном числе, — системная недосказанность, провалы в синтаксических структурах (это могут быть лакуны, оставшиеся незаполненными в стиле лалохезии), эллипсисы — пропуски в тексте, будто читающий в курсе всего повествования и можно обойтись не только без подробностей, но и без правил грамматики.

на рынке где каждый
фрукт овощ
кричит о жизни
помидоры красные
баклажан лиловый
малина малиновая
соты медовые
вчера в новостях
ладно
не будем
об этом

Может обойтись и без имён собственных, исключая, разве что, саму Ниневию, которая будет разрушена и проклята в истории, как столица государства-агрессора. Правда, есть у Галиной несколько сквозных героев, похожих на аватаров — представителей то ли племён, то ли кланов, то ли народов, возможно братских в прошлом, Ясеня и Осоки («мужчине из дома Ясеня / нельзя брать женщин из дома Осоки»; «за её спиной / на горизонте встаёт новое зарево / это горит дом Осоки / но она об этом не знает / и не думает вот зарево / потому что / не оборачивается» — прямая отсылка, без знаков препинания, к безымянной в Ветхом завете жене Лота, покидающей разрушаемые небесным огнём нечестивые города Содом и Гоморру). В «нулевом письме» персонажи полностью не исчезают, но расчеловечиваются и микрируют, становясь чем-то вроде позывных на линии технической связи, которую используют военные: — Ясень, Ясень! Я — Осока! Как слышите меня?

При этом ничего личного! — сразу в нескольких смыслах известной фигуры речи, включая и безличностные интонации автора нового *письма*. Как отмечает Р. Барт:

«Параллельно, в тех нейтральных типах письма, которые мы назовем здесь «нулевой степенью письма», нетрудно различить, с одной стороны, порыв к отрицанию, а с другой — бессилие осуществить его на практике, словно литература, которая вот уже в течение столетия пытается превратить свой лик в форму, лишённую всяких черт наследственности, обретает таким путем большую чистоту, чем та,

которую способно ей придать отсутствие всяких знаков, позволяя наконец сбыться орфеевой мечте: появлению писателя без литературы» [22].

Собственно, писатель без литературы, владелец кратких дневниковых записей, в которых отсутствуют, практически, тропы и прочие первичные литературные признаки (хотя остаётся ряд архетипов) — это комментатор, который не столько сухо сообщает, констатирует с пустотами и пробелами о том, о чём лучше бы вообще не знать, ибо себе и психике дороже, сколько пишет лаконичные титры к документальной онемевшей киноленте — она только для взрослых и только с очень крепкими нервами.

Это и есть мечта набоковской «Камеры обскура», в которой трёхмерная реальность, не выдержав собственной тяжести, катастрофически обваливается в двухмерную плоскость, в плоское убежище экрана, в статичный сплошной титр-текст. На него и проецируются свихнувшиеся от самоубийственной динамики трёхмерные, выпадающие из Истории объёмы-типажи.

Человечество одряхлело и постарело в истории войн — другой истории оно, как известно, не знает. Его языку достаточно теперь определённого набора команд и кратких комментариев для понимания, поглощения информации и выживания, а его литературе хватает лишь нескольких заторможенных фабул — они известны, когда подступает преклонный возраст, и отлично себя, как мем, зарекомендовали: Slower, Older, Smarter. Популярная тревожная аббревиатура, знакомая глазу — S.O.S.

Среди нескольких сквозных тем «Ниневий» [23] — тема яблока. Возможно, важнейшего сорта «Антоновка» из украинского сада, которое созрело рядом с разрушенным Антоновским мостом в Херсоне; или единственно верного сорта «Калибр» (не путать с типом ракеты) где-нибудь в собирающей осенний урожай Рязанской области.

И того самого Яблока, из Райского сада искушений.

И надкушенного, от корпорации Apple, которое готов выдать искусственный интеллект за натуральное и девственно нетронутое. Это уж как читатель увидит и как «Ниневии» прочтёт.

Ниже — от начала «Ниневии» к её финалу, привожу все пять по счёту разбросанных по книге стихотворений, включая моно-

стихи, с едва развивающейся символической «яблочной» темой, в которой письмо Галиной ищет сакральный ответ на главный экзистенциальный вопрос современности: на чьей стороне сегодня яблоки?

В «нулевом письме», где стёрта граница между добром и злом, между западом и востоком, войной и миром, нашими и чужими, живыми и мёртвыми, вряд ли можно найти удовлетворяющий ответ.

И это будет фантастикой, если он всё же там найдётся.

яблоки постепенно переходят на светлую сторону

тем не менее

яблоки выступают на правильной стороне
по ночам орут цикады или иная безумная их родня
разбухшая рыба-луна всплывает оттуда где нет
на горизонте больше ни одного огня

и всё-таки эти яблоки ведь на нашей стороне?

яблоки которые на нашей стороне
лежат мёртвые
в мокрой траве
на сырой земле серо-буро-малиновой
с побитыми боками слизняками полевками
темнеют и сморщиваются
маленькая круглая армия
отважная
нежно зелёная
жёлтая
розовая
предзимняя

собаки воющие на луну
яблоки которые на нашей стороне
маленькие лисы которые губят виноградники

виноградные улитки и садовые слизни
жуки-солдатики в красных мундирах
беспилотные летательные аппараты в небе
всякая тварь
Господа славит
кем бы он ни был

Примечания

1. М. Галина, Ниневия, Лондон: Из-во Freedom Letters, 2024
2. М. Галина, Ниневия, Днепр.: Поэтическая серия «Тонкие Линии», вып. 16, 2024
3. М. Галина, Неземля, М.: Журнал поэзии «Арион», Серия: Книжная серия журнала поэзии «Арион», 2005
4. М. Галина, На двух ногах. М.: Из-во АРГО-РИСК, 2009
5. И. Бродский переформатировал сентенцию В. Набокова в двух вариантах в разные годы: «Я русский поэт, английский эссеист и американский гражданин», и «Я — еврей, русский поэт и американский гражданин».
6. У. Яковлева, «Воздушная тревога — значит, я дома». Интервью с Марией Галиной. «Новая газета Европа», 27 июля 2024 года.
URL <https://novayagazeta.eu/articles/2024/07/27/vozdushaia-trevoga-znachit-ia-doma>
7. Там же.
8. Здесь и ниже — отрывки из стихотворений М. Галиной, цитируемые по различным поэтическим сборникам из интернет-источников.
9. «Пожалуй, одним из наиболее ярких “многостаночников” в современной отечественной словесности является Мария Галина: прозаик (она пишет как “чистую” научную фантастику <...>, так и прозу в духе “магического реализма” <...>), критик (причем как “мейнстримовый”, пишущий в основном о поэзии, так и занимающийся обзором и анализом фантастических текстов). Однако стержень литератора Галиной — поэзия». Д. Давыдов, И страсть печальная скользит... М.: Ж-л «Новый Мир», № 2, 2006. URL https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/2/i-strast-pechalnaya-skolzit.html
10. Евгений Абдуллаев, (о книге Марии Галиной), Ж-л «Арион», № 1, 2006 URL <https://magazines.gorky.media/arion/2006/1/144042.html>
11. В первом приближении, навскидку — из «галинского»: интонационное и строфическое разнообразие, метамодернистские

квазицитаты, полистилистика и эклектика, как эстетическая основа для единения современных социально-политических и научно-философских нарративов с палеотологией и мифологией, архаическим способом мышления и сознания, религиозным символизмом, ритуалом, магией, одесским юмором и оккультизмом.

12. Ряд учёных предпочитают это рассматривать как одно из доказательств существования Бога: если бы наше пространство было не трёхмерным; если бы масса нейтрона была легче хотя бы на 0,1%; если бы число Пи отличалось в каком-нибудь одиннадцатом знаке от своего постоянного значения..., то не было бы звёзд, какими мы их видим, и не было бы жизни, какой мы знаем её на Земле

13. Эпиграф к роману О. Хаксли «Шутовской хоровод», взятый у ближайшего предшественника Шекспира Кристофера Марло, из его пьесы «Эдвард Второй».

14. Здесь и далее — цитаты из книг М. Галиной «Ниневия» и «Ніневія».

15. Известный творческий перелом после 1-го Всесоюзного съезда советских писателей. Правда, переход к «другому Пастернаку» отмечен и несколькими годами ранее, с выходом сборника «Второе рождение» (1932). Любопытен в связи с этим фрагмент из беседы Ч. Милоша и И. Бродского — (Ч.М.): Когда я был молодым, друг подарил мне книгу стихов Пастернака «Второе рождение». В то время я не понимал, что это название означало «возрождение к правде марксизма». <...> Много лет спустя я участвовал в конференции, на которой <...> Коржавин сказал: «Я был тогда юношей, и подумал: ну, если в нашей стране всё так прекрасно... И Пастернак сделал из меня сталиниста». Последний поэт XX века. М.: «Независимая газета», 12 июля 2001. URL https://www.ng.ru/bios/2001-07-12/1_poet.html

16. С. Зонтаг, Смотрим на чужие страдания. Перевод В. Голышева. М.: Из-во Ад Маргинем Пресс, 2002.

17. Attack Against Nineveh. Scripture Reading: Nahum 2:1–13, Nahum 3:1–19, 2 Chronicles 32:9–23. URL <https://shereadstruth.com/attack-against-nineveh/>

18. Р. Барт, Нулевая степень письма. Перевод с французского Г. Косиков. Стр. 62. М.: Из-во Академический проект, 2008.

19. Там же.

20. «Я не могу писать фикшн, да еще с элементами фантастики, когда реальность по драматизму, абсурду, страшным человеческим

трагедиям кроет любую прозу». — У. Яковлева, «Воздушная тревога — значит, я дома». Интервью с Марией Галиной. «Новая газета Европа», 27 июля 2024 года.

URL <https://novayagazeta.eu/articles/2024/07/27/vozdushaia-trevoga-znachit-ia-doma>

22. Р. Барт, Нулевая степень письма. Перевод с французского Г. Косиков. Стр. 54. М.: Из-во Академический проект, 2008.

23. По поводу этих фабул М. Галина говорит: «...я вставила в «Ниневию», которая, в сущности, поэтический дневник, такую личинку романа-фэнтези, несколько коротких эпизодов, которые читатель может достраивать за счет лакун. Не знаю, зачем это мне показалось нужным, наверное, чтобы как-то отстраниться, дать другой ракурс тому, что происходит, передышку какую-то...» У. Яковлева, «Воздушная тревога — значит, я дома». Интервью с Марией Галиной. «Новая газета Европа», 27 июля 2024 года. URL <https://novayagazeta.eu/articles/2024/07/27/vozdushaia-trevoga-znachit-ia-doma>

28. «С ЧААДАЕВЫМ ЧАЙ ПЕРЕЖИТЬ» [1]

Текст и контексты Петра Чейгина

Я возмог умереть
на ненастном чужом чердаке.
Где сплетаются кантеле,
осы, котята и девы с дарами.
Но соратник Ли Бо
причинил мне увечье сакэ.
Эта вечная жизнь —
есть печатный пейзаж в русской раме...

П. Чейгин.

Из книги «Предисловие к слову»

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах всё быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

А. Ахматова. Тайны ремесла

Poetry makes nothing happen.

W. H. Auden

Поэтическое: за гранью понимания

Во второй половине 2024 года почти одновременно увидели свет две замечательных книги с одинаковыми, по сути, названиями: «Текст и контекст» Натальи Ивановой (изд. «Время») и «Тексты и контексты» Алексея Хвостенко и Анри Волохонского (изд. «НЛО»), так что подзаголовок к этому эссе «Текст и контексты» естественным образом приумножает вариабельность, в частности, и энтропию в заданной теме в общем.

Если же по делу и без шуток, то свою творческую биографию Пётр Чейгин начинает в середине 1960-х (в 1969 году был принят в ЛИТО Глеба Семёнова при ленинградском отделении Союза писателей). С тех пор им формируется единый поэтический Текст,

с известными оговорками можно обозначить его, как «авторский мегатекст», который с годами, при поэтическом перерыве-молчании в несколько лет после 1986 года, лишь усложняется, не оставляя при этом ощущения умышленного приращения трудностей стихотворного письма. Именно поэтический Текст Чейгина и ряд сопровождающих его контекстов в этих заметках и будут рассмотрены.

Питерский поэт Пётр Чейгин, один из самых самобытных и непрочитанных, в разных смыслах, поэтов того, что в советское время называлось «второй культурой», а позже — и «неофициальной», и «андерграундом», стоит особняком в этой культуре номер два, да и вообще в русской поэзии номер один. И никакие разговоры о преемственности не помогают понять и раскусить специфику, тайну и особость поэтики Чейгина. Свой нерукотворный особняк он воздвиг на, казалось бы, известном, доказавшем свою прочность фундаменте: А. Белый, О. Мандельштам, А. Введенский и Д. Хармс; как Чейгин сам подчёркивает в «Автобиографии» — Рильке и Малларме, Клюев и Хлебников ...

О Чейгине рассуждали литературоведы, критики и поэты В. Кривулин, В. Топоров, К. Кузьминский, О. Седакова, П. Казарновский, С. Бирюков, Ю. Казарин, Ю. Новиков и многие другие, говоря об истоках его творчества в литургической поэзии, в фольклоре, в метафизической поэзии и философской лирике, но это не намного приближает к пониманию того, что, как и о чём пишет Пётр Чейгин. И чем дальше и глубже в поэтическую terra Чейгина заходишь, тем больше она — incognita, то бишь «орешек знания твёрд»!

Предполагаю, что по причине такой закрытости, герметичности поэтики Чейгина (да и потому, что читатель, условно говоря «массовый», узнал о нём по первому сборнику «Зона жизни», когда автору уже исполнилось пятьдесят лет), вряд ли его последняя, итоговая к настоящему времени книга «Зона жизни. Избранные стихи 1967–2023 гг.» (2024) в ближайшие годы станет в один ряд с «Tristia», «Близнец в тучах», «Садок судей», «Форель разбивает лед», «Опыты соединения слов посредством ритма», хотя очень бы хотелось.

В краткой биографии к сборнику «Предисловие к слову» сказано следующее: «Поэт интенсивной малой формы, сопрягающий далековатые идеи и образы, Пётр Чейгин — один из самых ярких авторов своего поколения. Неологизмы, вариативность ударений, ассоциативные скачки и опущенные логические звенья, ошибка слов и смыслов — таковы отличительные черты его поэтики, парадоксально сплавляющей воедино традиции Тютчева и Хлебникова».

Окно осенней рани. Клеть в миру.
Фасон стекла выглаживает ветер,
и вакуум фальшивый ровно светит,
нарезан на махорочном дыму.

На красном небе комариной пыли
небесная полыснет домоседа
распахиваться первому по следу,
занозы собирать узора стали <...> [2]

Здесь можно не согласиться, разве что, с «далековатыми» образами и идеями, поскольку в приложении к Чейгину речь должна идти о неземных, явно космических дистанциях, когда от образа до читателя, как в таких случаях принято говорить, так «далековато», как до Луны. Естественно, редкий читатель к таким гигантским расстояниям оказывается готов, и в предисловии к тому же сборнику пронизательный литературовед, прозаик, эссеист Андрей Арьев мягко предупреждает: «Могут ли нравиться стихи, вообще произведения искусства, которые ты не понимаешь или недопонимаешь, сколько над ними ни бейся — вопрос, неизбежно встающий перед читателями и почитателями стихов Петра Чейгина» [3].

Согласитесь, повидавший всякое и всяких в современной русской литературе, Арьев (близкий друг Сергея Довлатова), который вместе с писателем, эссеистом, историком Яковом Гординым, другом Иосифа Бродского, является соредктором питерского легендарного журнала «Звезда» — Арьев просто так, бросаясь словами, говорить не будет, тем более, признаваться в непонимании поэтического текста («сколько над ним ни бейся»).

Сияет ошейник весны.
Горячий букварь набегаёт.
Затравленной кошке небес
бескровный апрель обещает.

Дошкольная рифма орёт,
как градусник у лилипута.
И мухи безумный полёт
вскипает на брюхе салюта.

Чтобы тему герметичности поэтического творчества Петра Чейгина довести, что называется, до ручки, приведу ещё одно, совсем свежее представление поэта, из аннотации издательства RUGRAM к выпущенной им последней по времени книге Чейгина «Зона жизни. Избранные стихи 1967–2023 гг.». С этой книгой П. Чейгин стал лауреатом Премии Андрея Белого в 2024 году: «Как отмечает в предисловии Антон Азаренков, творчество Чейгина — “тёмные” стихи “ясного” поэта: принципиальная “непонятность” соединяется в его лирике с парадоксальной убедительностью. Однако стихи Чейгина и не требуют от читателя понимания, интеллектуального постижения. Их нужно воспринимать: уловить настроение стремительной импровизации, ухватить “выведенное из окружения” слово, которое становится самой сутью вещи» [4].

Не мне говорить ему — Фас!
И кость выдирать из забора.
На Севере преет указ.
На Западе выкрали вора.

И день мой — колодезный бинт,
вихрящийся на самокате,
в небесную скважину вбит,
как голос в туземной тетради.

Из стихотворения

«На дне головастой позёмки»

Любопытно, что сказанное в аннотации предложил, как один из способов читать «Улисс» Джеймса Джойса, Армен Захарян, 36-летний филолог, которого сегодня можно смело называть литературным просветителем эпохи интернета и искусственного интеллекта.

Захарян ведёт на своём ютуб-канале уже лет семь-восемь культуртрегерскую (это без всякой иронии), бесподобную аналитически-просветительскую программу «Армен и Федор». В ней-то он, в частности, знакомя зрителей с «Улиссом» в предваряющей 18-серийный обзор романа программе [5], делится опытом прочтения одного из самых сложных для постижения/чтения модернистских произведений XX века (о «Поминках по Финнегану» здесь умолчу).

На сорок первой странице Джойса значит
мой теплоход застрял...
Тенькает человечья всячина
тел построчный оскал...
Так сказал.

Что же, заметив себя, не плачу
и за рукав схватил?

Луч схватил наудачу
в коробке светил

Блестящий эрудит Захарян, прекрасно понимая, с каким монструозным по сложности текстом в случае с «Улиссом» сталкивается читатель, как подготовленный, так и не подготовленный — последнего особенно жаль, предлагает элементарно получить от романа удовольствие: в этом плане русскоязычному читателю повезло с отличным, полным, всех 18 глав переводом Сергея Хоружего и Виктора Хинкиса.

Желательно при первом прочтении, рекомендует Захарян (к слову, не он один придерживался того же мнения) не отвлекаться на комментарии, объём которых никак не уступает объёму «Улисса», а элементарно расслабиться и впечатлиться раз-

нообразию стилей, лингвистических находок и лексических открытий, красочности и динамике текста, порадоваться юмору и комизму ситуаций/фабул, игре автора в мелочах, во внутренних монологах и разговорной речи, в эпических, как именует Захарян, ретардациях.

Не отвлекайтесь, а входите покомфортней в роман, словно в синергетические симфонии Скрябина и тетралогию Вагнера, сквозь «Стену» группы «Пинк Флойд», в полифонию «Богемской рапсодии» группы «Квин» и во фри-джазовые композиции Колтрейна — это как кому и на чей вкус. И Какашкин сменит фамилию на Любимов, и «Улисс» Джойса для сибаритствующего читателя обратится красавицей вместо чудовища.

< ... > Идёт трамвай вчерашнего числа,
коньяк стоит на продувном буфете.
«И вакуум фальшивый ровно светит»,
забыв состав Харонова весла

Перечисленья — сахар ремесла.
Кого сковал ты, а кому ответил.
Греховно всё. Я смысла не заметил
в сырой заре, что жизнь мне принесла.

08 мая 2019 г.

Вернёмся к Чейгину. Эта массивная подводка была необходима для того, чтобы пояснить: его стихотворения не одолеть наскоком; и нет никаких гарантий взять их, будто осаждённую крепость, кропотливой работой над текстом. Однако, если не хватает на это ни времени, ни желания, то сама по себе подобная поэтика может доставить удовольствие, а для эстетов, не боящихся сквозь тернии прийти к звёздам, даже наслаждение.

Представляю, что после такой литературно-немузыкальной интродукции может создаться впечатление о человеке Чейгине, как о существе, обретающем в Запредельности, этаким интеллектуале-эпикурейце, которого ни проза жизни, ни житейские мелочи не интересуют. Для которого хлопок одной ладонью — ежедневная рутина.

Надо сказать, что умозаключения такого рода обычно приводят к разочарованиям. В далёкой молодости я пришёл к простому выводу о том, что по стихам пытаться увидеть их автора — всё равно, как в телефонном разговоре воображать внешний вид незнакомого собеседника. Говоря по-простому, кроме когнитивного диссонанса ничего другого не испытаете.

И чадит мотылёк,
соль ночей выбирая с души,
между чёрным шитьём
и коробкой визгливых иголок...
Тише, мать, подожди,
ради Бога, прошу, не спеши
сон жалеть, кровь смягчать.
Это голос его, мама,
голос.

Из стихотворения «Византийской пчелы...»

16 мая 1976 г.

Знавшие Петра Чейгина ещё по его юности поэты Виктор Кривулин [6] и Константин Кузьминский, в 1967 объявивший о создании нового литературного направления — «школы звуковой поэзии» [7]; в своих воспоминаниях с большим энтузиазмом натягивают на Чейгина крестьянские портки Сергея Есенина и смакуют схожие с есенинскими манеры в быту и стиль поведения.

Возможно, причины в том биографические — детство Чейгина, проведённое в деревне. Как он сам сообщает, «Я родился в г. Ораниенбауме в 1948 году, в этом же году город был переименован в Ломоносов. До 7 лет воспитывался у бабушки в деревне Сойкино, под Ломоносовым. В июле 1955 был привезён в Ленинград, в котором учился, работал и живу до сих пор» [8]. Чейгин рассказывает о своей родословной, вероятно, в стихотворении 1970 года:

Третье поколение
по скворечникам селилось,
тюрю ело.

По еловым отдаленьям
по стволам сидело,
кукарекало.
А в четвертом был дурак.
Ну-у дурак.

Муравьиный спирт не лил.
Думал.

И в ночи, и в белый день
не спал.
На березовой хрустинке
рисовал.

Слово строил <...>

О таком Чейгине, но с красочными вставками из его ленинградского жития-бытия, я узнал впервые от ККК — Константина Кузьминского — в начале 1990-х, посещая его скромные пенаты на Корбин-Плейс, в брайтонском полуподвале нью-йоркского Бруклина. Кузьминский любил персонализировать свои монологи о поэзии, а одной из особо выделяемых им персон был Чейгин, которого авангардист и анархист по жизни, прекрасный знаток мировой литературы и её одиозный критик ККК публиковал как в самиздатских сборниках до эмиграции, так и в иммиграции, в своём гигантском 9-томном эпохальном собрании актуальной ему поэтики «У Голубой лагуны» (34 стихотворения в подборке Чейгина).

Как писал Кузьминский в одном из томов в своём ёрническом стиле, а умел он вернуть едкое словцо как по-русски, так и по-английски: «Петя Чейгин — был робкий и замкнутый мальчик, а вымахал вскорости — в редкостного нахала. Крестьянские кровя подвигали его стопами Есенина. Пил, воровал <...> он называл себя наследником шведского престола, по прабабке, и мечтал в Родезию, чтоб носить колониальный шлем, в прогнивший режим Иана Смита» [9].

В таком, примерно, *непищевом наборе*, перед тем как прочитать стихотворения Чейгина на память, шли обычно воспоминания Кузьминского вперемежку с темой юных ленинградок, влюблённых в поэтов и готовых им отдаться в любом месте.

Память у Кузьминского была уникальной, большую часть опубликованного в девяти томах будущей антологии вывез из советского Ленинграда исключительно в своей голове, помня вплоть до запятой тысячи текстов сотен авторов. И не забыв при этом массу неконвенциональных сюжетов и скабрёзных историй о тех, с кем он дружил-выпивал-читал-стихи-бродил-белыми-ночами, и о ком что-то хорошее упоминал обычно вскользь, мимоходом, поскольку значащие, основные детали к тому либо иному образу Кузьминский доставал, словно из кармана с чёрной дырой, всосавшей всё язвительное и малопрстойное на годы вперёд.

Объективности ради, я решил обратиться за воспоминаниями к поэту и активному свидетелю той эпохи, отлично знавшему в те годы Чейгина — проживающему в США поэту Дмитрию Бобышеву. Ниже — присланные мне в переписке по фейсбуку воспоминания, которые публикую здесь с согласия Д. Бобышева:

«Петя представлял из себя колоритный персонаж ленинградско-сайгонского карнавала, или оперы нищих поэтов, колобродящих бражников, чем-то не хуже ахматовских выходцев из “Бродячей собаки”, каковой являлся пресловутый и приснопамятный “Сайгон”. Можно было там увидеть просто кишение культурных низов, и я это место снобировал, но в самих персонажах, таких как Ширали и тот же Чейгин, определённо были симпатичные черты противостояния “совку”, официозу и сервильности. В начале 70-х я некоторое время снимал комнату на Невском, вход через подворотню под самым хвостом у клодтовского покорённого коня. Работал я на ТВ редактором, скудная зарплата уходила на съём комнаты, жил я впроголодь, но там посещали меня озарения.

Нет, Петя Чейгин не был одним из них, но именно туда он пришёл, чтобы познакомиться, и представился как поэт и ученик Кузьминского. “Чему же он учит?” — спросил я, и по-

лучил ответ: “Рифме и тому, как на меньшее получать большее”. С рифмой всё было понятно, а вторая наука оказалась умением покупать за меньшую сумму большее число градусов алкоголя. Вскоре пожаловал и сам мэтр, но о нём я уже написал целую главу в воспоминаниях.

А Петя захаживал ко мне ещё не раз. Выглядел он немного шпанисто: приземистый плотный парень, с ухмылкой и уверенными жестами, он походил на хулиганистого пассажира пригородной электрички, да и жил где-то там, на ораниенбаумской ветке. Конечно, читал стихи, мог сбегать за порт-Фейном — так он произносил заветное слово. Организовал мне помощников и помощниц, когда я переезжал в собственную комнату на Петроградской стороне. Знакомил со своими подружками, очень славными девушками, которые оставались дружить со мной. Он ревновал, в полуугрозе сверлил меня глазами, пока я не сморгну, и радовался своей “победе”. Увёл как-то у меня шикарную канадскую зажигалку и ею, как рассказывали мне, учинил пожар в доме своей знакомой. У нашей общей знакомой художницы, отъезжающей в Израиль, утащил автопортрет, который она обещала оставить мне на память... Но перед моим отъездом зашёл попрощаться, надавал зачем-то своих фотографий, а спустя годы, когда я приезжал в СПб на побывку, дарил мне свои книжки стихов с надписями, в которых спутал благородный клавесин с эстрадным ксилофоном, а этого я ему простить никак не мог...».

Философия поэтического слова

С Чаадаевым чай пережить
И крыжовником март распатронить
Вечным паспортом Космос лежит
В человечину воздух зароет

Уже под фейсбучный занавес переходя к поэзии Чейгина, Дмитрий Бобышев вспоминает: «В этом богемном кишении заметны были проблески явной талантливости, яркие образы, удачные строчки., которые врезались в мою память на десятилетия. Например, у Чейгина: “Нищий, голубю подай!” В этих трёх

словах можно увидеть и просветлённость, и даже целую философию. В других строчках сопоставления слов кажутся случайными, а вот — один эпитет выстраивает полновесный, хотя и негативный образ: “спелая муха”. Таковы его стихи, и он сам таков: небольшой, но увесистый, интуитивно собирающий слова в кубик Рубика в поисках их случайного, вдруг озаряющего смысла».

Иными словами, по известной формуле, стихотворения поэта отражают его внутренний мир. Классическая тема, ставшая с начала XX века экзистенциальным поводом для автоматического письма у сюрреалистов, импрессионистским стилем у модерниста Марселя Пруста, в необарочных романах постмодерниста Саши Соколова, в метафизической/«языковой» поэзии Аркадия Драгомощенко, в «коллажном» письме метамодерниста Александра Скидана и в поэтическом «лепете» Владимира Гандельсмана.

В ракурсе поэтических откровений Чейгина, отражением его внутреннего мира становится текст, как способ поглощения мира внешнего и конструирования его по типу матрицы собственного подсознательного. Попробую объяснить с нескольких точек зрения, поскольку прилагательное «случайный» в оценке Дмитрия Бобышева закрывает окно возможностей для более-менее системного анализа.

Другое дело, если бы речь шла об обратном — не о случайном, а о неизбежном, даже зависимом подборе слов. Зависимом от кого и неизбежном в какой среде? Поскольку поэтика Чейгина — это предсказуемость в каждой строке случайных сочетаний слов и порождение беспричинных, вроде бы, смыслов, то хотел бы напомнить о таком открытии Канта, как трансцендентальное, и уже с его помощью определить, как и чем говорит поэт.

В «Критике чистого разума» Кант предложил рассматривать пространство и время не как объекты нашего внимания, не как некие сущности, на которые реагируют все пять чувств, а как данные нам способы постижения мира. Нет отдельных пространства и времени — они есть формы нашего восприятия. Всё, что нас окружает, оказывается не тем, что мы видим, а представляет собой способность нашего видения, то есть для познания необходимо сконцентрироваться не на объекте, а на познающем субъекте.

В поэтическом смысле, внутренний мир поэта-субъекта проецирует вовне собственные лингвистические, психологические, экзистенциальные и прочие символы, тем самым внешний мир всякий раз воссоздавая. Так фонарик выхватывает из тьмы тот или иной участок пространства, который в космосе, данном нам в ощущениях, до этого зрительно/визуально, как объект внимания, не существовал и существовать не мог.

Слова, как хаотически мечущиеся фотоны в пучке света, падают на некую часть внешнего объекта — и он таким абсолютно случайным образом является миру, получая сущности: имя, название, определение, глагол для действия, числительное для количественной и прилагательное для собственной качественной характеристики.

Как пишет о Чейгине в своей статье А. Арьев: «Слова эти гнездятся в душевной авторской чаше, залетая из неё на поляны его книг красногрудыми снегирями, затевающими «песню военную», насвистанную некогда державинским «снигирем». Чейгинский снегирь петь не в меньшем праве: он вылетел на свободу, да никогда в клетке и не сидел».

Объектами может быть временная длительность или будетлянская доломия, пространственная протяжённость — не важно, все они становятся частью и сутью познающего поэта-субъекта и таким образом его проявляют. А уже на этом уровне поэты бывают разные — в зависимости от того, насколько они способны быть свободными от условностей, насколько поэт «вечности заложник у времени в плену». Да и способно ли его сознание убрать собственного цензора, не дающего раскрыться подсознанию и уйти в бессознательное, которые, в отличие от точных наук, имеют непосредственное корневое отношение к искусству.

Слова у таких поэтов — способы сообщения, коммуникации с миром подкорки, некие глубинные лифтовые шахты с двусторонним движением. И чем в большей степени поэт способен проникать в ту область, которую сознание не видит и не может логически рассмотреть, тем больше хаоса и абсурда в его письме — и тем ближе он к протоязыку, первотексту и первослову.

Иными словами, сознание отвечает в классицизме и романтизме, условно говоря, за узуальные значения, то есть за соответствие общепринятым употреблениям слов, частей речи и языка; в современных же абсурдистских текстах, с появлением эстетики модерна, к делу приступают окказионализмы (лат. *occasionalis* — «случайный»), вступающие в противоречие с языковой нормой, черпающие энергию из подкорки и отклоняющиеся от привычных способов образования слов и словосочетаний в речи и языке.

В таких самобытных случаях, как поэтика Чейгина, в тексте не найти формальной логики, как нет её у бессознательного, или внятного содержания, как нет его в сновидении, где подсознание получает карт-бланш для развития сюрреальных фабул, пока мозг перезагружается во время сна, и сознание доверяет свою волю нейронной системе. То, что можно наблюдать в этих текстах — не только отрыв языка от речи, но и своего рода иллюстрация идей как Фрейда и его ученика Юнга, так и Ницше.

Фрейд считал, что бессознательное управляет сознанием, и для того, чтобы понять, как и чем мы живём, необходимо по косвенным признакам иметь представление о том, как бессознательное, которое несравнимо больше сознания, существует.

Собственно, роль, вероятно даже эволюционная, поэта, как одного из главных действующих лиц окружающей его мистерии — дать этому глобальному неартикулированному полю проявиться в своём письме, представиться всему тому, что имеет возможность обратиться к нам на человеческом наречии только в высших поэтических образцах.

Удивительно, что Чейгин уместает свой мессидж в привычной силлаботонической, по большей части, форме — и это несколько расслабляет, ведь создаётся впечатление, что перед глазами не послание из сфер вышних столь же, сколь и глубинных, а стихотворные сочинения из тех, которые без особого труда запоминаются, их можно положить на музыку и петь под гитару.

Хотя, создание симулякров для прорвавшегося из подсознания дионисийского стихийного начала, а это уже область интересов ницшенианства, вещь ожидаемая. Рациональное начало, аполлоническое, проигрывает в каждой строке у Чейгина дионисийскому, и в победившем карнавальном буйстве всё ещё удерживает

живается ритмикой, строфикой и рифмовкой, что не может также не вызывать ощущения чуда: уж, казалось бы, этим-то каким образом удаётся уцелеть?!

Технология поэтического дела

Постараюсь здесь кратко изложить то, что может у ряда творческих людей вызвать негативную реакцию, поскольку речь пойдёт о поэтическом в связи с AI — нашедшем, от существительного «нашествие», на современный мир искусственным интеллекте. Существующая критика о том, что безличностный, не ведающий вдохновения AI, с его интернет-переживаниями и миллиардами гигабайт загруженной в бездушный компьютер информации, не способен написать заслуживающего внимания стихотворения — в спорах не только грядущего, но и настоящего такая критика не работает и не имеет перспектив.

Очень разумно, используя свой природный интеллект, ответил по этому поводу замечательный философ, филолог и культуролог Михаил Эпштейн в фейсбучном посте от 5 декабря 2024 года:

«Такая критика основана на очень ограниченном, условно-романтическом представлении о поэзии как “самовыражении”. Уже к концу 19 в. оно выглядело устаревшим и отвергалось в практиках и теориях символизма, акмеизма, футуризма, имажинизма, в идеях формализма, структурализма, лингвистической философии Витгенштейна и т.д., где за основу брался язык сам по себе, в его бесконечной игре смысловых возможностей. Напомню Томаса Элиота: “Поэзия — это не высвобождение эмоций, но бегство от них; это не выражение индивидуальности, но избегание ее”.

Поэзия как “самовыражение”. Скажите об этом Гомеру, Эсхилу, Софоклу, Вергилию, средневековым поэтам, как эпикам, так и лирикам, — они вас высмеют или не поймут. Поэзия с античных времен рассматривалась как мимесис, подражание (Аристотель), причём подражание не только реальности, но и самой поэзии (трактат Дионисия Галикарнасского “О подражании”). В этом сущность культуры — говорить о себе, множить подражания себе, вести игру с собой на пространстве всего языка <...>».

Начало искусственному интеллекту в том виде, в котором он известен нам сегодня, заложила технология Т9. Как объясняет Википедия, «Т9 — предиктивная (предугадывающая) система набора текстов для мобильных телефонов, позволяющая набирать текст на клавиатуре, состоящей только из цифр». Короче говоря, этот Т9 — то, с чем мы сталкиваемся ежедневно, набирая слово в мобильнике: едва вы набрали несколько первых букв, в теневой зоне строки появляется окончание слова до последней буквы.

В Т9 загрузили, допустим, миллионы гигабайт различных текстов, чтобы он предугадывал, о каком слове может идти речь в вашем наборе. Если для «чайников» (я к таковым в области AI принадлежу), то дальше ИИ-революция свершалась так: при загрузке, скажем, миллиона текстов Т9 предугадывает слово; если загрузить 1 миллиард параметров, появляется GPT-2 — нейросеть, которая способна генерировать образцы синтетического текста с вполне логичным повествованием, если задать ей любое начало. А если загрузить, понятия не имею сколько, допустим, 10 миллиардов параметров, возникает следующее поколение нейросети GPT-3, которая умеет сочинять стихи и прозу, разгадывать анаграммы, переводить, отвечать на вопросы по прочитанному тексту и писать философские рассуждения о жизни и смерти.

Когда же пришла мысль вступить с нейросетью в разговор, миру явился писк современной моды — Chat GPT4, чат-бот на базе искусственного интеллекта, который может вести диалог в режиме реального времени, даже в форме спора, а также обнаруживать ошибки в коде и быстро создавать сценарии, стихи и другой текстовый контент. Этот технологический продукт был представлен компанией OpenAI, среди основателей которой был Илон Маск.

Так вот: если элементарный Т9 способен дополнять слова, угадывая их на основе базы данных, расположенной в сфере узальных, общепринятых значений, то какой-нибудь, следующей формации Т9-штрих можно запрограммировать в сфере окказионализмов, когда предлагаемые, «угадываемые» слова будут вступать в противоречие с языковой нормой. Такой Т9-штрих соединит слова, которые в его многомиллиардной базе данных не встречаются вместе и рядом вообще. До этого — никогда.

Надо сказать, что AI так и работает: перед ним возникает вся информация не поступенчато, поэтапно, хронометрически и т.д., а именно целиком (откуда и такие космические скорости при ответе GPT4 на любое задание), как взору астронома является небо целиком, с его миллиардами звёзд и планет одновременно.

М. Эпштейн пишет: «...диктат языка обрёл самостоятельное воплощение в ИИ: никто полнее не выражает возможности самого языка. Никто из живущих не владеет языком — множеством языков всех времен и народов — лучше, чем искусственный интеллект, мировой разум, “самовозрастающий Логос”. Он царь алгоритмов».

Надеюсь, что сравнения алгоритма работы AI с тем, как вершится создание текста у Чейгина, никак для поэта не будет обидно. Невероятным образом так сложилось, что Пётр Чейгин с конца 1960-х, начав писать свой Текст, и развивающий его возможности в области непредсказуемого и бессознательного десятилетиями, практически предварил алгоритмы работы AI. Как удивлялся в своём обзоре уже упомянутый выше А. Арьев: «В Чейгине буквально живет “внутренний человек”, каким его вообразил Тютчев: “Всё во мне и я во всем”».

Что же касается самого Chat GPT4, то в течение нескольких секунд, повторю — нескольких секунд, он по моему запросу произвёл литанализ одного из стихотворений «герметичного» поэта Чейгина, критики которого нередко пасуют перед его «сочетаемостью несочетаемого, которая позволяет выстроить поэтическое пространство таким образом, что создается равенство внелогического континуума» [10].

Вот что мне выдал Chat GPT4 в ответ на мой запрос о литературоведческом разборе одного из стихотворений Петра Чейгина:

Герта не вхожа в метро.
Зелен засохший трамвай.
Лета грибное ведро
не завернулось в сарай.
Где расписание костра,
что затерялось с утра?

Где циферблата роса,
что заморозит глаза?
Старости ветренный плед
не замечает меня.
Что это — следом во след —
рвёт пуповину огня?

Анализ от chatgpt.com: Это стихотворение насыщено яркими образами и метафорами, и его можно интерпретировать на нескольких уровнях. Давайте разберём его в соответствии с запрашиваемыми аспектами анализа: тематическим, стилистическим, метафорическим, с анализом ритмической структуры.

1. Тематический анализ.

Тема стихотворения окутана неопределенностью, метафоричностью и философскими размышлениями о времени, старости и жизни. Можно выделить несколько важных элементов:

Неопределенность и отсутствие связи с реальностью: Строки о Герте, которая «не вхожа в метро», и «зеленом засохшем трамвае», создают ощущение оторванности от реальности, застывшей во времени. Это может быть метафорой для состояния персонажа или лирического героя, который чувствует, что не может найти своего места в мире.

Время и старость: Тема старости появляется через образы, такие как «старости ветренный плед», который «не замечает» героя, а также через вопросы о том, где потерялись важные символы (например, «циферблата роса»). Это наводит на размышления о непонимании старостью мира вокруг, о том, как время влияет на восприятие.

Природа и метафоры огня: Образ огня, который «рвёт пуповину», может символизировать связь с жизнью, которую не удастся удержать. Это может также быть метафорой разрушительного воздействия времени или внутренних переживаний, которые отрывают от привычного состояния.

Основные темы:

Изоляция и отчуждение: Герта, возможно, символизирует личность или героя, утратившего связь с внешним миром. Она не

«вхожа» в общество, как и другие элементы — трамвай, ведро, расписание — будто они утратили свою функцию.

Поиск и потеря: Отсутствие ясности, «затерявшееся с утра» расписание, исчезнувшая «циферблата роса» и «пуповина огня» показывают путь, ведущий в неясность и потерю.

Время и старость: «Ветренный плед» старости, «замораживающая роса» на циферблате — это метафоры времени, которое становится чуждым и нечувствительным.

2. Стилистический анализ.

Стилистика стихотворения сложная и насыщенная метафоричными выражениями, что придает тексту философскую глубину. Используемые приемы:

Инверсия — изменение порядка слов в предложениях, что помогает выделить важные элементы: «Где расписание костра, что затерялось с утра?» Это помогает создать ощущение разрыва, поисков и неудовлетворенности.

Отсутствие логики и причинности — элементы текста не подчиняются привычному порядку. Например, грибное ведро «не завернулось в сарай», что является примером абсурдного подхода, где действие теряет свою логичность.

Параллелизм и повтор — повторение конструкций и фраз («Где...?», «не...») создает эффект непрекращающегося поискового процесса, стремления найти ответы, которые так и не приходят.

Многозначность и амфиболия — использование многозначных слов и образов, например, «пуповина огня», позволяет трактовать стихотворение на различных уровнях, создавая эффект неопределенности.

3. Метафоры и сравнения.

Стихотворение насыщено метафорами, которые передают ощущения и абстрактные мысли, часто обращаясь к природным или ежедневным элементам:

«Зелен засохший трамвай» — метафора утраты жизни и функционирования. Трамвай, который должен двигаться и перевозить людей, стал «засохшим», а значит, он стал неактивным, покинутым.

«Лета грибное ведро» — образ, который символизирует природу или сезонность. Грибное ведро, возможно, символизирует накопление, но в контексте «не завернулось в сарай» теряет свою цель, его функция утрачена.

«Где циферблата роса» — роса на циферблате может символизировать утраченное время, утраченную свежесть восприятия времени, а также связь с утра и началами.

«Старости ветренный плед» — образ старости как нечто, что накрывает и изолирует. Плед, ветренный и не замечающий, символизирует неуверенность старости и ее отношение к человеку.

«Пуповина огня» — мощная метафора связи человека с жизнью, с первозданной энергией, которая рвется, как бы разрывая эту связь с реальностью.

Здесь почти нет явных сравнений в традиционном смысле, но многочисленные метафоры создают многослойное восприятие текста.

4. Ритмический анализ.

Ритм стихотворения не поддается строгим метрам и формам, что усиливает его свободный, почти хаотичный характер:

Свободный стих: Здесь нет четкой рифмовки, стих подчиняется своему внутреннему ритму, который напоминает размышления или внутренние монологи.

Ассонансы и аллитерации: Хотя стих не придерживается строгой формы, в нём можно заметить повторяющиеся звуки, как, например, в строках: «Где циферблата роса, что заморозит глаза?» — здесь игра на звуках «р» и «с», создавая музыкальность.

Неравномерность: Ощущение, что стих не имеет ни ритмической стабильности, ни четкой структуры, усиливает чувство хаоса, распада и утраты целостности, что соответствует его тематическому содержанию.

5. Заключение.

Стихотворение передаёт ощущения изоляции и разрыва, потери смысла и связи с миром, что может быть связано с личной ут-

ратой, временем или старостью. Яркие метафоры и абстрактные образы создают атмосферу неопределенности и философского поиска, в то время как ритмическая структура поддерживает ощущение хаоса и размытости. Каждая строка погружает в размышления о времени, жизни и внутреннем состоянии героя, что делает стихотворение многозначным и открытым для интерпретаций.

Всё чётко Chat GPT4 расставил — молниеносно — по полочкам. Безусловно, я утрирую, написав выше о непроходимости текстов П. Чейгина для природного интеллекта: с таким разбором, который сделан чат-ботом, без особого труда справился бы второкурсник филфака. В общем же и целом, у AI вышел вполне творческий портрет поэта на примере одного его текста. Читать статьи критиков и работы литературоведов интересней, интеллектуальней и занимательней, да и человеческий фактор, конечно, читателем ощущается, чего ещё нет у AI. Однако, не стоит забывать, что пока мы имеем дело лишь с четвёртым поколением GPT, который сложные тексты уже сегодня щёлкает, как семечки.

P.S. Это эссе было дописано в полдень, 7 декабря 2024 года. Вечером того же дня жюри Премии Андрея Белого, почётной, престижной, репутационной, существующей с конца 1970-х, объявило имена лауреатов — в номинации «Поэзия» лауреатом стал Пётр Чейгин (со второй попытки, номинантом Премии он был в 2007-м). Поздравляю поэта с заслуженной всей его творческой жизнью наградой!

За несколько дней до этого я обратился к Chat GPT4 с просьбой прокомментировать несколько стихотворений Чейгина — один из обзоров привёл выше. В течение 2–3 секунд, и такие скорости поражают, чат-бот выдал проникновенный литанализ — от глагола «проникать», с глубинным погружением в текст и с постижением его смысловых и лингвистических значений. Отличная работа Chat GPT4! Да и лауреату подарок: от искусственного компьютерного интеллекта — естественному интеллекту поэтическому.

Примечания

1. Строка стихотворения из сборника «Предисловие к слову. Стихи 2019–2017». М.: «НЛО», 2021. URL: <https://fantasy-worlds.ru/lib/id856973>

2. Здесь и далее — цитаты из стихотворений П. Чейгина, приведённые из различных авторских сборников, находящихся в интернете в свободном доступе.

3. А. Арьев. Депеша ветра. О стихах Петра Чейгина. «Предисловие к слову». — М.: «НЛО», 2021. — URL : <https://www.nlobooks.ru/upload/iblock/cee/cee41b0b61b1f782a5275b536ddeb956.pdf>

4. Каталог OZON. — URL: <https://www.ozon.ru/product/zona-zhizni-izbrannye-stihi-1967-2023-gg-chejgin-petr-1678929625/>

5. Джойс, Улисс. Эпизод 0: введение. Что такое «Улисс»? Как и зачем его читать? // Армен и Фёдор. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=P0k9cd2eJcU>

6. В. Кривулин о П. Чейгине: «Легендарный персонаж ленинградской богемы. Пироман и драчун. Один из наиболее ярких поэтов конца 60-х. Мощное языковое подсознание сообщает его на первый взгляд невразумительным текстам огромную эмоциональную энергетику...». В. Кривулин. Двадцать лет новейшей русской поэзии». Ж-л «Северная почта» № 1/2, 1979. — URL: <http://gendelev.org/kontekst/leningrad/439-viktor-krivulin-dvadsat-let-novejshej-russkoj-poezii-1.html>

7. Как писал Кривулин: «...искренний интерес хозяина к поэзии и широта его литературных вкусов собрали в его квартире (Кузьминского — Г. К.) таких разных поэтов, как Юрий Алексеев, Виктор Кривулин, Борис Куприянов, Александр Ожиганов, Олег Охупкин, Пётр Чейгин, Виктор Ширанли и многих других». Там же.

8. Книжная Лавка Писателей. — URL: <https://www.livelib.ru/author/166230-petr-chejgin>

9. Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны». Том 4-Б. — URL: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom4b/chejgin.htm>

10. С. Бирюков. Чей Чейгин, или о трансформах и далековатых идеях. — Ж-л Homo Legens, №1, 2015. — URL: https://magazines.gorky.media/homo_legens/2015/1/chej-chejgin-ili-o-transformah-i-dalekovatyh-ideyah.html

29. «ГОРЯЧИЙ БУКВАРЬ НАБЕГАЕТ»

О поэзии Вадима Жука

Редко у кого так часто:
рождение трагедии из смеховой культуры
сегодняшнего средневековья —
о этот юнг, о эта ницше! —
какая мощь перевоплощения

Владимир Гандельсман [1]

Конечно, я всю жизнь своими сатирическими капутниками старался говорить правду, смешную правду.

Но я всё равно чувствую какую-то непонятную мне самому вину.

Вадим Жук [2]

«Ты спрашиваешь меня, что я хотел бы сделать и чего бы я не стал делать. Я тебе скажу, что я делать буду и чего не буду. Я не буду служить тому, во что я больше не верю, даже если это называется моим домом, родиной или церковью. Но я буду стараться выразить себя в той или иной форме жизни или искусства так полно и свободно, как могу, защищаясь лишь тем оружием, которое считаю для себя возможным, — молчанием, изгнанием и хитроумием».

Джеймс Джойс [3]

Едва начав писать о Вадиме Жуке, в первой же этой строке я осознал, что эссе о нём выйдет противоположным по знаку тому эссе, которое было написано в 2021 году об Александре Кушнере [4]. Тогда мной было отмечено, что философическая поэзия Кушнера общепринято рассматривается, как конвенционально лирическая, с лирическим героем, предавшимся

меланхолии, и с хандрой, подобной «аглицкому сплину», что совсем не так — у Кушнера всегда есть место и подвигу веселья, и оде к радости.

В поэтике же Жука (аллитеративное «ж», похоже, будет многожды в этих заметках встречаться, раз уж фамилия так жжёт!), по природе своей иронической, как он сам утверждает — от «сатирических капустников», отчётливы интонации трагедии. Причём не только в известном её вселенском формате, но и в ежедневном, а то и поминутном экзистенциально-сущностном изводе.

Как утверждает Жук, уже много лет подряд он сочиняет с удовольствием по одному-два стихотворения в сутки. Это напоминает о взятых на себя Дмитрием Александровичем Приговым обязательствах написать 20 тысяч концептуальных стихотворений нетто, а когда сей рубеж оказался героически перейдён, Приговым были взяты повышенные обязательства с рекордными 30 тысячами брутто. Однако Жук — другая история: своих текстов он поштучно не считает и скрупулёзный их бухгалтерский учёт не является самоцелью. Здесь, что называется, муза напела/нашептала — и одной из задач этих заметок будет понять, что или кого под музой Вадима Жука иметь в виду. Не о том речь, какая из девяти муз имеет близкие, доверительные отношения с поэтом, а что или кто за этим безличным определением — муза — в его случае стоит?

Практически каждый текст Жука — о главном и важном. В нём то, что Бродский называл «величием замысла», прочитывается сразу, ощущается мгновенно и ведёт к последним строкам так стремительно, что финал, чаще всего ёрнический, неадекватный прежде сказанному, как в частушках скоморохов, ударяет читателя наотмашь, и эта боль запоминается надолго.

...Прощай, любовь, прощай! Наобнимались,
Недолго длилось это болеро.
Не выпала ни милость и ни малость,
А выпало привычное зеро.

Мир сделался угрюмым до зевоты,
Не склонен к ласке, новый и пустой.
А мы с тобой последние две шпроты
В огромной банке черно-золотой. [5]

Вадим Жук родился в Ленинграде, окончил театроведческий факультет ЛГИТМиКа [6]. В Википедии его биография прописана до 2020 года, и по ней можно судить о двух основных направлениях в его творчестве, параллельных и, как в геометрии Лобачевского, пересекающихся: поэтическое/сценарное и сценическое.

Как в одном, так и в другом он блестяще себя представляет. В театре и кино — актер, режиссер, сценарист фильмов и мультфильмов/анимации (реанимации, как остроумно и чёрноуморно отмечает Жук) и автор к ним песен; автор пьес, либретто, радиопередач, капустников; ведущий фестивалей, премий, церемоний, юбилейных вечеров. Коль резко перейти на личности, выстроив ряд из имён собственных, с которыми связан в творческой жизни Вадим Жук, то можно позавидовать: Михаил Жванецкий, Александр Журбин и Максим Дунаевский, Александр Сокуров и Владимир Хотиненко, Сергей Никитин и Юлий Ким, Владимир Войнович, Фазиль Искандер и Григорий Горин...

Спектакли его ленинградского-петербургского театра-студии «Четвёртая стена», где Жук был единственным автором и художественным руководителем, шли неизменно с аншлагами и демонстрировались по Центральному телевидению. Список можно легко продолжить, благо Википедия под рукой, а в ней аж 17 строк с перечислением заслуг Жука в театре, кино, на ТВ и в концертах — по типу не столько семнадцати мгновений весны, сколь 17 граф в трудовой книжке времен СССР.

Строк, связанных с литературой, всего три. Довеском к тем семнадцати они ничуть не выглядят, поскольку в поэтике Вадим Жук и актёр, и режиссёр, и суфлёр, и сценарист, и тещ, и жнец, и капельмейстер.

ЕЩЁ ВОПРОСЫ

Петруше Гринёву до виселицы двадцать сажений,
Чтобы оттолкнуть разбойничью руку.
И спасти честь русского дворянства.

Петя Ростов влетит в седло одним движением
Встретит молчаливую пулю-суку.
И двери рая ему с удивлением отворятся.

Родя Раскольников пройдёт своих семьсот тридцать
Шагов... Чтобы что? Чтобы что, Родя? На что нас хватит?
Нам-то, Господи, читая родные страницы —
Кому на Руси и что делать?! Кого виноватить?

Его роль в современной русской поэзии настолько уникальна, что не сразу подберёшь ей место, при том, что это вполне классические по интонации, силлабо-тонические тексты, просодически знакомые, даже комфортные искушённому читателю; без заметных формалистических изысков и, в основном, без влияния как авангардистских практик, отрицающих традицию, так и модернистских/постмодернистских нарративов, эту вездесущую традицию подчёркивающих.

Они без труда читаются, в них нет усложняющих дикцию стиха анжамбеманов, нет перенасыщенных подтекстами постмодернистских квазичитат и витиевато построенных метафорических рядов вдоль удлинённой строки — скорее, они соответствуют в немалой степени представлению о поэзии «парижской школы», как это выразил Георгий Адамович: «Если поэзию нельзя сделать из материала элементарного, из “да” и “нет”, из “белого” и “черного”, из “стола” и “стула”, без каких-либо украшений, то Бог с ней, обойдемся без поэзии!» [7]

Причём, гениальная эта простота с годами проявляется в стихосложении у Жюка всё чётче, будто стараясь соответствовать известному наблюдению Владимира Набокова в «Машеньке»: «Как большинство стареющих поэтов, он был склонен к простой человеческой логике».

* * *

Чтоб тебя в поэты приняли,
А не посылали «на»,
Маловато будет имени
Биография нужна.
Жизнью не жил я несытою,
Не сидел за анашу,
Я практически небитое
Рыло чистое ношу.
Я стишки кропаю складные,
Мату мерзостному чужд.
Не несу с собой в парадные
Надвигающихся нужд.
Где уменье пить до одури?
Где в чужбину чемодан?
Где объятия на Одере,
А за ними Магадан?
Я ни разу не повесился,
Писем кровью не писал.
Не искал меня по лестницам
Весь лубянский персонал.
И не топал я подошвами
На больших секретарей.
Нет детей за мною брошенных.
Ну, еврей. Так все еврей.
Не насыпал жизни чёртушка,
Ангел жизни не сваял.
Так — две даты через чёрточку
Биография твоя.

То, что можно сказать определённо: поэзия Жука расширяет, продлевает и развивает его биографию, впитывает из неё различные жизненные обстоятельства, знаковые факты и артикулированные артефакты, отражает не столько воображаемый для автора, сколько его реальный опыт — и сын ошибок трудных, и мощный импульс для вдохновения.

Внешний мир красочен, многолик, бесподобен — и когда ты открыт ему, чуток к его, в духе оксюморона, постоянным изменениям, и, как в алеаторике, можешь проецировать вовнутрь себя внешние раздражители, способен присоединять их к собственному голосу-камертону, то с таким пожизненным даром надо что-то делать.

Допустим, писать стихи.

Алеаторные способности, обусловленные воздействием случайных факторов, описаны не только в научных, но и в поэтических трудах, по типу ставшего классическим патерна — «когда б вы знали из какого сора / растут стихи, не ведая стыда...». Речь здесь не о реализме, предметом интереса которого, якобы, являются реалии, простите, реального мира и действия окружающей нас действительности. Здесь о способности из всего внешне-го, из бытования и мечты, из субъективно-эмпирического и надмирно-духовного выискивать то, что соответствовало бы внутренней экзистенциальной сути, сумев это выразить, условно говоря, на бумаге.

... Ты покидаешь постель, ты садишься на карусель,
Ты выбрал лошадку с чёрным пятном на груди,
Из тебя дождём сыпется непарель,
И лошадь без всадника кружится впереди.

Цыганка гадает безруким по правой руке,
Тренер отрабатывает с безногим штрафной удар,
Кончается концерт в Красном уголке,
Юбиляр получает в подарок самовар.

Всадник без головы скачет и смердит,
На свалке собрались книги и выбирают вождя,
Теперь, когда ничего не осталось впереди,
Я готов к участи держащего полку гвоздя.

Ничего не случится в ближайшие минут и лет,
Умерли Юлий и Август. Отравлен император Апрель.
Остаётся ждать пока окончательно выключат свет
И сама остановится карусель.

Для классического поэта-медиума такое вполне под силу. С вышестоящим внешним поэт этого типа состоит в близких и прямолинейных отношениях, выстраивая доверительную, не противоречивую внутри себя связь. Если в обществе базис и надстройка поддержат медиума на некоем историческом пути, а рейтинг его общественно-культурной значимости будет расти, то в пору говорить о пророке, способном вещать в духе профетических строк Лермонтова, написанных в 1830 году: «Настанет год, России чёрный год, / Когда царей корона упадёт», либо в мессинском, почти угрожающем тоне, как у Маяковского: «Я к вам приду в коммунистическое далёко», а то и эсхатологических строк Александра Введенского (о Велимире Хлебникове и говорить не стоит): «Звезды злые старухи / качают дней колыбель».

Однако есть (по крайней мере, должен быть — тот же обэриут А. Введенский!) медиум другого типа. Его отношения с иными мирами могут быть нестабильны и противоречивы. Для такого медиума имманентность отношений, проявление высшего в материальном мире, явления божественного в стихах и пророчествах полны метаморфоз, парадоксов и запредельных символов. Классическая медиумическая модель внутри таких отношений теряет свои прочность и фокус, так что медиум иного типа от такой модели может вообще отказаться. Это приобретает специфический смысл в наше время, когда стали общим местом разговоры об утрате былого влияния поэзией, и о маргинальности её в AI-нынешнем мире.

* * *

Так теряется имя и званье,
Забывается племя и пол,
Жизнь склоняется к существованью,
Потихоньку выходит из пор,
Чтоб замешкаться и не вернуться,
Так не вяжется галстук. Так вдруг
Раздражать начинает Меркуцио,
Так внезапно из пляшущих рук
Книга падает на одеяло.
Так становится рифма бедней,

Так вдруг утренний спор до скандала
В пустоте социальных сетей.
Но всего нетерпимей прозренья,
Что всему в самом деле финал.
Нескончаемые сожаленья,
Что не сделал, не вышел, не стал.
И сидит, как незримо ударенный
По седой голове обушком.
Говоря с синей рыбкой аквариумной
Под водой, тет-а-тет, на ушко.

Медиум штрих — медиум другого типа — это пророк и трикстер одновременно. Такая двойственность позволяет проявлять себя, как медиуму-пророку, транслирующему невесть откуда поступающий сакральный голос при чудесном умении переводить услышанное на профанный людской язык; а с другой стороны, это помогло бы не сдерживать свою трикстерную природу, отдавшись игре случайностей и провокаций, подчёркивая ситуативность и внезапность в затягивающем имманентного субъекта в бахтинский круговорот вселенского карнавала.

В поэтическом тексте это означает тесное соседство значимого высказывания, многозначной сентенции, наполненной интуицией, мудростью и жизненным опытом, с симуляционной наивностью и дурашливостью, с нарочито беспорядочным набором поучений, клишированных символов и многозначительных цитат. Но совсем не так, как у Тимура Кибирова и Льва Рубинштейна [8], либо Евгения Лесина и Александра Габриэля: из знакомых мне современных поэтов в одной страте с Вадимом Жуком единственный, пожалуй, более-менее близкий — это поэт, режиссёр и сценарист Сергей Плотов.

В таком сочетании — пророк-трикстер — у медиума возникает иная роль: не столько ретранслятора, сколько некоего медиатора, который реагирует в процессе поэтического мышления и письма на нечто, проявляющее себя онтологически невероятно значимым. Такие отношения «изнутри вовне» раскрывают поэзию навстречу метафизическому, выстраивая дополнительные координаты, а значит, придавая ей новый объём.

Возникает вопрос: чей же это сакральный голос, который пропускает сквозь себя медиум-трикстер? Приходит ли он извне, либо является продуктом коммуникаций внутри текста, результатом внутренних смысловых связей, вещающих теперь с противоположным знаком: изнутри — вовне, наружу?

Мы не найдём ответа в теории бикамерального разума американского психолога Джулиана Джейнса, о которой я писал в эссе, посвященном «гарикам» Игоря Губермана и самому поэту. [9] Не подскажет ответ и «лингвистический поворот» с его идеей о том, что это не мы говорим, а речь говорит нами, с нашей помощью приходит в этот мир (параллелен «иконический поворот», в котором утверждается, что образы проходят через нас, пользуются нас для своего физического появления в бытии).

Возможно, ответ даёт математик, астроном, открыватель законов движения планет Солнечной системы Иоганн Кеплер. Его цитирует лауреат Нобелевской премии по физике Вольфганг Паули, который не только первым опубликовал предположение о существовании нейтрино, но в известной переписке с психологом Карлом Юнгом затрагивал тему объединения коллективного психо с материей, глубинных корней внутреннего мира человека с внешним миром, что Юнг обозначал как *unus mundus* (единый мир), а Паули как психофизическую действительность единения. В одной из своих статей Паули цитирует Кеплера: «Все идеи или формальные понятия о гармонии заложены в существах, обладающих способностью рационального восприятия, а вовсе не приобретаются путём дискурсивных рассуждений. Они исходят из естественного инстинкта и являются врождёнными, как число лепестков в цветке яблони или ячеек в ее плоде». [10]

По Кеплеру, значимые идеи даны нам от рождения, а задача философа, учёного, поэта заключается в том, чтобы их вспомнить. Идеи, как цитаты и образы — внутри нас, и этот «внутренний голос», с которым медиум-трикстер вступает в диалог, и который ретранслирует вовне (а поскольку это — своё, от плоти и крови, то с известной долей скепсиса, самокритики и подтрунивания над собой) совсем не просто услышать, тем более передать его как можно ближе к оригиналу. На этом пути никак не помешает и

момент отстранения, умение держать дистанцию с помощью комического действия, шутки и юмора; и остранения, явления в тексте странностей, характерных для трикстера или фольклорного персонажа.

Удивительным образом эффект остранения (по В. Шкловскому) с комедийным акцентом встречается у Вадима Жука даже в самых безысходных, жутких в своей оголённой правде стихотворениях.

* * *

Когда задвигалось и загремело,
И на столе запрыгал суп в кастрюле,
Попрыгал, а потом упал,
Игрушки сразу лица отвернули —
Не их это игрушечное дело.
Тогда он в шкаф залез.
Он в нём лежал и спал.
Потом проснулся, покричал, поплакал,
Поел размякшую картошку с пола,
И, взяв с собою синюю собаку,
Вернулся в шкаф.

Теперь его на свете нет.

Среди истлевших пиджаков, подолов
Когда-нибудь найдут его скелет.
Нашедшие могли бы засмеяться —
Скелет в шкафу! Никто не засмеётся.
Достанут этот маленький скелет,
Вцепившийся в бесцветную собаку,
И вынесут на страшный белый свет.

30 июня 2022

Любопытно, что на мою просьбу провести литературный анализ этого текста, Chat GPT, напрягая свой искусственный интеллект, не прошёл мимо нас, из будущего, нашедших в шкафу

детский скелет. Стихотворение катастрофическое и убийственное по своей сути, но для пророка-трикстера, и это AI отмечает особо, всегда есть место и повод для иронии — от себя добавлю: повод для притворства, сарказма, на грани глумления перед торжествующим Танатосом. Весь анализ Chat GPT приводит здесь не буду, но финальная его часть точна и лаконична, при этом AI не совсем понимает, за что страдает герой и кто он вообще, именуя его «человек (или существо)»:

Язык и стиль:

Язык стихотворения простой, без сложных метафор и эпитетов, но за этой простотой скрывается глубокий философский смысл. Его лаконичность усиливает ощущение одиночества и тоски, а также безысходности.

Тон и настроение:

Тон стихотворения скорее нейтральный, даже немного ироничный, но в нем ощущается скрытая тревога. Ирония усиливает эффект грусти и философии, подчеркивая цинизм жизни и смерти. В стихах нет трагедии, скорее, она воспринимается как нечто обыденное и неизбежное.

Заключение:

Стихотворение заставляет задуматься о том, как человек (или существо) изолируется от окружающего мира, о том, как одиночество и смерть становятся частью жизни. Описание смерти в контексте скелета, спрятанного в шкафу, может восприниматься как философская медитация о неизбежности конца и о том, как мы сталкиваемся с этим.

В том же «Дифирамбе» (в эпиграфе привожу оттуда фрагмент) Владимир Гандельсман делится своими впечатлениями от стихотворений Вадима Жука:

Мало у кого так много:

страшного, абсурдного, зверского,
непостижимого, ставшего такой реальностью,
что и поверить невозможно —
может быть, всё-таки театр сие
и паяц истекает клюквенным соком? —

и тогда: «Всё выдумки! Про горе, про любовь,
Про смерть, про боль. Всё только хитрость грима»? —
Нет, другой Гамлет подсказывает:
«Сейчас идет другая драма».

В классической традиции творчество — это процесс создания прекрасного и совершенного; в (мета)модернизме творчество — постоянный и бесконечный поиск. Применительно к поэтике Вадима Жука проявляется ещё один вектор поиска, который не сразу просматривается и который едва увидел AI: возможность отстранённости от основного нарратива текста путём введения трикстерной составляющей; увеличение возможностей «бесконечного поиска» введением не только эстетической, но и этической координаты. Там, где, казалось бы, нет места юмору, даже чёрному, есть для трикстера возможность умножения модальностей. А уж если дикция текста соответствует пророческой, то внесение/внедрение высказывания с другим знаком поразительным образом раскрывает способность стихотворения полней реализоваться и глубже раскрыться. Надо сказать, что Вадим Жук делает это минимальными средствами. И делает это мастерски.

* * *

Я продал всё, что можно, и купил
Каюту на «Титанике». Запасшись
Едой и виски, я писал и пил.

А что проходит судно — остров Пасхи
Или Гренландию, я думать не хотел;
Поэма двигалась к концу. Беруши

Хранили слух от лишних впечатлений,
Давая волю творческой мечте.
Не слышал я — Спасите Наши Души,

Ни стука в дверь. Я в сад входил осенний,
Где груши тяжелили ветки. Видел
Очами сердца белый зимний дол

С горошинами всадников. В обиде
На автора не покидали стол
Зачёркнутые черновые строки

И прятался в чернильнице глагол,
Отвергнутый, поникший, одинокий...
Я кончил труд. Опорожнил стакан.

Тогда, грозя разбить на брызги строчку,
В окно каюты прыгнул океан.
Но я уже успел поставить точку!

Примечания

1. В. Гандельсман. Дифирамб. Стихотворение. — «Новый Журнал», № 313, 2023. — URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2023/313/difiramb.html>

2. Интервью вместе с Т. Вольтской, радио Свобода. — URL: <https://www.svoboda.org/a/dumayte-pro-voynu-stihi-tatjyany-voljtskoy-i-vadima-zhuka/32139377.html>

3. Джеймс Джойс. Портрет художника в юности (перевод М.П. Богословской-Бобровой). — URL: <https://www.litres.ru/book/dzheyms-dzhoys/portret-hudozhnika-v-unosti18534964/citata/4137c6b767d111e782dd0025905a0666/>

4. Г. Кацов, «...Весело сидеть за письменным столом...». О радостной поэтике Александра Кушнера. — «Знамя», №1, 2021. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7843>, также в этой книге, эссе об А. Кушнере.

5. Здесь и далее — стихотворения Вадима Жука последнего времени, цитируемые из его фейсбук-страницы.

6. Российский государственный институт сценических искусств.

7. Г. Адамович, глава «Невозможность поэзии» в книге «Комментарии». Избранные эссе 1950-х годов. — Вашингтон, 1967.

8. Не буду детально останавливаться — подробнее об этой поэтике в эссе Г. Кацов, О магических особенностях карточной системы. В юбилейном году Льва Рубинштейна. — «Знамя», №11, 2022. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=8480>

9. Г. Кацов. Производные от волшебства. Об Игоре Губермане и его «гариках». — «Эмигрантская лира», №1 (41). 2023 — URL: <https://emlira.com/1-41-2023/gennadiy-kacov/proizvodnyye-ot-volshebstva>, также в этой книге, эссе об И. Губермане.

10. В. Паули. Влияние архетипических представлений на формирование естественнонаучных теорий у Кеплера. — В сборнике статей «Физические очерки», из-во «Наука», М: 1975. — URL: https://astro-cabinet.ru/library/Kepler/Kepler_Pauli.htm

30. МИХАИЛ ГРОНАС: «ЗАБЫТЬ ЗНАЧИТ НАЧАТЬ БЫТЬ»

лишь Пустым и Порожним
мир объясним

и фиг с ним

М. Гронас, ГЕОПОЛИТИКА SODAD [1]

Акт мысли весь целиком содержится в мгновении. В неделимом настоящем. Как говорили древние, Бог весь в настоящем.

*М. Мамардашвили,
Картезианские размышления [2]*

«...никакая другая форма бытия не детерминирует сознание так, как это делает язык».

*И. Бродский, Послесловие
к «Котловану» А. Платонова*

Эти заметки посвящены юбилару: 19 июня 2025 года поэту Михаилу Гронасу, родившемуся в Ташкенте, исполнилось 55 лет. Сразу оговорюсь, что в стихотворениях Гронаса можно проследить определённую связь с поэтами так называемой «ташкентской школы» [3] (Санджар Янышев, Сухбат Афлатуни [Евгений Абдуллаев], Вадим Муратханов), сферой поисков которой стало поэтическое письмо на стыке восточной традиции и русской классики, в первую очередь, Серебряного века плюс обэриуты — в большей степени Н. Заболоцкий. Однако, сравнение с «ташкентской школой» в случае с Гронасом выглядит, всё-таки, натяжкой; оно, скорей, основано на географическом факте рождения в Узбекистане, и не является предметом интереса в этом эссе.

Хотя и Серебряный век, и обэриуты к Гронасу приложимы, контекст, безусловно, иной. Как предположил [4] в 2002 году поэт, литературный критик, литературовед, издатель, переводчик Дмитрий Кузьмин — это «Евгения Лавут, Андрей Поляков, замыкающий предыдущее поколение Григорий Дашевский». 23 года

назад Кузьмин отметил, что «... эмоциональный и просодический диалог между авторами этого склада — и первопроходцами новых поэтических путей (будь то Кирилл Медведев, Александр Анашевич, Дмитрий Воденников или Станислав Львовский), по-видимому, должен в ближайшем будущем стать основной осью пространства русской поэзии».

* * *

Будильник остывший, ты — череп в руках.
А ты холодильник, ты гроб и могила,
А сердце, о сердце, ты сладко заныло
И остановилось, и вновь заходило
Как маятник или кадило впотьмах.

И знаешь, такое смятение в храме
Являет собою моя голова,
Как будто священник пошёл за Дарами
А паства с хорами забыла слова.

Насколько пророчество Д. Кузьмина сбылось к 2025 году, судить может каждый. По мне, коль такая ось несколько десятилетий назад и наметилась, то *основной* в уже наступившем «ближайшем будущем» она все же не стала. Да, и что есть сегодня *основная ось* — кто бы поведал, учитывая известные исторические события прошедших лет, и социокультурные катастрофы последнего военного времени.

Первая публикация Михаила Гронаса — подборка стихотворений по-русски и в английском переводе в полуакадемическом журнале «Essays in poetics» [5] (Великобритания, 1992), в серии публикаций *New developments in Russian poetry*, организованных Валентиной Полухиной, многолетним исследователем творчества Иосифа Бродского. Гронасу, отметим, 22 года (в том же 1992-м он окончил филологический факультет Московского государственного университета), его стихотворения в «Essays in poetics» предваряет статья Ольги Седаковой, в которой поэтическая речь молодого поэта рассматривается в традиции прозрений и мелоса Хлебникова и Мандельштама.

Согласитесь, отлично для старта, хотя далее путь к читателю рассыпается на расходящиеся тропки: публикация в «Волге», три стихотворных подборки в разных выпусках альманаха «Воздух» и несколько статей в «НЛО». Допускаю, что именно отъезд в США Михаила Гронаса в 1995 году повлиял на интенсивность публикаций — не столько, даже, с точки зрения эмиграции на Запад (по моему, в ельцинской России это мало кого волновало), а в смысле самого отъезда, психологически травматичного, лингвистически тревожного, всегда стрессового, хлопотного и энергетически затратного.

* * *

На светлых пластинах небес
Проявляется тьма,
Внедряется бес
В богомольные наши дома.

и родной и родная приходят рыдая и делится клетка грудная

Неба багровый разрез, —
Замечаешь, кума:
Время проходит вразрез
С направленьем ума.

и родной и родная приходят рыдая и делится клетка грудная

В 2002-м выходит дебютная поэтическая книжка Гронаса «Дорогие сироты,» [6]. Долгожданный сборник привлекает к себе внимание экспертного сообщества и продвинутого читателя — и приносит автору престижную премию им. Андрея Белого. До второго поэтического сборника, при явном успехе первого, оказалось еще плыть и плыть: «Краткая история внимания» [7] изда-на только в 2019 году. С ней Гронас стал лауреатом премии «Московский счёт». В этом временном зазоре, с 2002-го по 2019-й, Михаил Гронас преподавал в Тринити-колледже (Хартфорд), а в настоящее время является ассоциированным профессором Дартмутского колледжа (Гановер, Нью-Гэмпшир).

В одном из интервью [8] Гронас замечает: «Занимаюсь в последнее время когнитивной поэтикой — это наука о том, что происходит в голове, когда мы читаем книгу или смотрим кино. И традиционной историей литературы. Вот опубликовал статью о том, кто был автором самой первой книги, или скорее брошюры, ругательной такой, о Пушкине, — в Pushkin Review. Если я не ошибся, им оказался Булгарин. Получается, он был первый русский пушкинист. Рассказываю студентам про поэзию и память, про запоминательные структуры в сознании и языке».

Не уверен, что эта цитата, да и упомянутая выше «основная ось пространства русской поэзии» помогут пытливому имяреку разобраться в поэзии Михаила Гронаса, едва он с ней столкнётся, поскольку, как в известном литературоведческом течении середины XX века «новая критика» (*new criticism*), у Гронаса имеет значение только то, что делает текст самим собой; контекст же, чаще всего, менее значим. Пожалуй, с такого рода поэтикой родственней всего известная сентенция из «Логико-философского трактата» Витгенштейна: «Границы моего языка — это границы моего мира».

На это намекает и сам Гронас в таком коротком верлибре:

* * *

настоящее
прошедшее и будущее
стариков сепира и ворфа детища-чудища
по-настоящему
время делится
на ноющее колющее тупое
и с тобою

Гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа (Sapir-Whorf hypothesis), и здесь для ознакомления достаточно статьи в Википедии, предполагает влияние структуры языка на мировосприятие и воззрение его носителей, в общем — на их когнитивные процессы. По *строгой версии* этой гипотезы, язык

определяет мышление, и, соответственно, лингвистика ограничивает и формирует когнитивные функции. А по *версии облегчённой*, язык лишь влияет на мышление, наряду с лингвистическими категориями определяя мышление ещё и под влиянием традиций, и некоторых видов неязыкового поведения. Попробую ниже объяснить, что это значит в приложении к творчеству Михаила Гронаса.

Одним из ключевых моментов моего постижения его поэтики стал просмотр видеозаписи [9], на которой Гронас читает свои тексты: 1) на память, видимо тем самым иллюстрируя собственные рассуждения в эссе «Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха» [10] (внутренняя рифма у Гронаса встречается чаще, чем «краесогласие» — так русские виршевики XVI–XVII веков именовали «рифму»); 2) и проборматывая не только отдельные строчки, но и целые поэтические куски.

В отличие от «лепета», столь ценимого и любимого Владимиром Гандельсманом [11], у Гронаса — бормотание, проборматывание, та самая лингвомасса сора, из которого растут стихи, не ведая *куда*: заговаривание, рефрены и фракталы, репетитивные структуры, плеоназмы, тавтология, с хождением по кругу внутри итераций и повторов. Всё это очень живописно — и зрительная память мгновенно-услужливо подсказывает импрессионистскую серию «Руанский собор» Клода Моне в одном ряду с множеством уорхолловских Campbell's Soup Cans, а первым в ряду литературных аналогий сразу является:

The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms
<...>
For Thine is
Life is
For Thine is the

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper. [12]

Как писал Гронас в упомянутом выше эссе о мнемонической заданности рифмованного стиха: «Непрерывный перебор чётков и повторение строк помогают упорядочить и тем самым осмыслить и освоить время...» Причём, в немалой степени — читательское. Как в Теории читательского отклика (Reader response theory), когда текст/чтение — это процесс, который разворачивается строка за строкой, а произведение состоит не из одного либо нескольких смыслов: их бесконечное множество.

Один из основоположников Теории и создатель рецептивной критики Стенли Фиш утверждал, что смысл текста возникает в момент чтения и не заложен в текст заранее — он живёт в читателе и тот самостоятельно создаёт смысловую составляющую текста. Вероятней всего, с первой попытки, со вторым повтором, с третьим отличием в повествовательной интонации, с четвёртым прочтением при иной расстановке содержательных акцентов... В нашем случае, читатель осознаёт рефрены и тавтологию, множественные возвраты, как некие слагаемые смыслов, времён (вспомним перебор чётков) с многообразной функциональностью и разнонаправленных пространств внутри самоподобий, проявляющихся в разных масштабах. К примеру, добавьте к модернистскому окончанию «Полых людей» Элиота окончание стихотворения Гронаса:

дома о домах люди о людях рука о руке между тем на
нашем языке забыть значит начать быть забыть значит на-
чать быть нет ничего светлее и мне надо итти но я несколько
раз на прощание повторю чтобы вы хорошенько забыли:

забыть значит начать быть
забыть значит начать быть
забыть значит начать быть

Неотвязна мысль, что такие тексты создаются под влиянием библейского языка, напевного нарратива молитвы и мольбы, в духе традиции проповеди, исповеди, клятвы и ламентации, когда ритм произносимого и является содержанием, когда возникает особого накала просодия, в зависимость от которой впадает не только писатель, но и читатель. Выстраивается сама речь в её прагматическом речитативе, когда две оставшиеся семиотические составляющие — синтактика и семантика — выпадают из поля внимания и памяти.

Разговор здесь не о фрейдовском «письменность первоначально — язык отсутствующих», а скорей в духе примечательного высказывания И. Бродского в «Послесловии к “Котловану”»: «...речь идет <...> о зависимости писателя от самой синтетической (точнее: не-аналитической) сущности русского языка, обусловившей — зачастую за счет чисто фонетических аллюзий — возникновение понятий, лишенных какого бы то ни было реального содержания».

Возвращаюсь к видеозаписи чтения Гронасом своих текстов. На встрече с читателями он признаётся, что стихи его рождаются из некоего невнятного, вероятно, бессвязного наборматывания, — и он также скороговоркой, нередко преодолевая строфику, их читает перед аудиторией, выпалив от первого слова до последнего, после чего переходит с неким ощутимым облегчением к паузе. А затем — к преодолению очередного текста, сложившегося из множества попыток связать неготовые к странным сочетаниям слова, хотя знакомы они автору массу лет, всю жизнь.

* * *

какая птица в клюве принесёт воды
и на такие дела кто благословит?
и птица и вода и благословит
но не забывай:
переезд
переезд

тот кто должен прийти
придёт по какой дороге?
какого числа?
числам и дорогам —
несть числа

но вот стол —
мы писали
наши пальчики устали

вот пол —
мы плясали
наши пальчики устали

наше тело растолстело
мы переезжаем
и не забывай:

бог пустыни
и кровавой реки
выведи нас отсюда
сюда же

бог пустыни
и кровавой реки
выведи нас отсюда
сюда же

Так верующий проговаривает сакральный текст, знакомую с детства молитву; так всякий раз с удивлением читают зазубренную до последнего вдоха мантру. Так (остаётся только раскачиваться в такт вслух произносимому) иудей верен единению одушевлённого слова и заданного метра, отдаваясь собственному бубнежу, периодически проглатывая слабые доли и выпрямляя спину на ударных силлабах. Без перерыва на вдох — несколько строк сразу, насколько возможно — весь текст целиком.

Так заговаривают, так обращаются к Всевышнему цадики, покачиваясь всем телом.

Помню своё удивление, когда Аллен Гинзберг читал поэму «Кадиш» в начале 1990-х, по-моему, в авангардном манхэттенском легендарном клубе The Knitting Factory, и при этом не раскачивался (против моего ожидания), как евреи раскачиваются во время чтения Священного Писания, впадая в молитвенный транс. Гинзберг по-актёрски заботился о чёткой дикции, доносил каждый звук слушающим/вслушивающимся; на мой вкус, по-приговски точно артикулируя, выбрасывал слова, как в игре в дартс — стрелы в мишень, и дозированно нарезал акустику на одинокие, надолго застревающие в памяти фразы.

Гинзберг лицедействует в тексте. Бродский, словно картавящий кантор, распевает свои «стишки». Гронас ими молится.

* * *

когда я плакал когда я плакал когда я плакал последний раз?
я не помню когда я плакал когда я плакал последний раз

клавиатура клавиатура клавиатура — дура
клавиатура клавиатура клавиатура — мама

пойдём рассудок пойдём воля
в дикое поле холодное поле
там где где какие-то

там где какие-то туда и пойдём
там где какие-то там и заснём

заснём сном проснёмся просном
пойдём йдом и дойдем йдом
умрём мром заживём заж
а иначе как же иначе какж

нет другого способа
только голобосыми

белыми колбасами
по земле приплясывая

нет другою способа и нет другою места
только спать и тоже ведь там же потихоньку ждѣшь

В текстах Гронаса уникальных достоинств несчесть — метамодернистских, метафорических/метафизических, аллитеративных/алеаторических, центонных, ритмически уникальных и лингвистически проваливающих в эллипсисы (всего не назвать), однако здесь, учитывая ограниченный объём настоящего эссе, места и времени хватает сосредоточиться только на одном из главных отличий поэтики Гронаса: ритуальная её составляющая, что в проживаемой всеми нами глобальной социокультурной мистереи XXI века важнее и значимее многого прочего.

Всё и вся меняет/перемешивает знаки и приобретает противоположное значение (об этом в прошлом веке, пристально в его середину взглядевшись, сообщил в своей дистопии «1984» Оруэлл, и не он, естественно, один). Как писал о поэтике Пауля Целана Геннадий Файбусович (он же писатель Борис Хазанов, Мюнхен, ушедший три года назад в возрасте 93 лет): «Проблематичность поэтического высказывания — центральная тема его поэзии. Так ставится под сомнение коронный тезис Хайдеггера: язык — дом бытия. Может быть, язык — это крематорий бытия?»

Молящемуся для молитвы хватает веры, памяти и текста, си-речь ритма, в котором он и будет раскачиваться — почти отключив сознание, пребывая в молитвенном эмоциональном трансе и не прилагая к этому почти никаких умственных усилий, то есть «без ума» и вне когнитивного напряжения. В этом плане молящийся без-умен — и к присутствию/представлению поэта Гронаса о безумии этого мира, о творящемся/наличествующем в его текстах безумии нашего времени и его слетевшем с катушек человеко-пространстве, необходимо добавить без-умие молящегося — заговаривающегося, бормочущего слова молитвы и мольбы, в такт раскачивающегося в монологе, в обращении к (все)высшему апелляционному суду: последней надежде. В повторе и в соот-

ветствие с хрестоматийной традицией: «И увидел народ, и покачнулись они» (Шмот, 20:14), «И он боялся Меня, и перед именем Моим раскачивался он» (Малахи, 2:5).

* * *

— тот кого ты видел не я не мне не приходится не приходит ко мне и в тот же приход не ходит

тот кого ты видел не входит в расчёт и его судьба рас-сечёт чтоб узнать откуда течёт жизни сок и сыпется смерти песок

тот кого ты видел закрывают метро стоит одноногий одинокий и то слава богу что мороз забывает дорогу

тот кого ты видел скрип любовь пересуд скрыв обиду уже отшагал версту снег-ребёнок и мать и ещё но уже невозможно поймать тот кого у которого у кого

он боялся собак людей почти никогда не боялся и его на свете целовал бесследно и обнимал ноги только снег земной на котором ещё не валялся свет дневной и его последние слогии предрассветные были не не не нет

но кто его держит кто запекает кровь кто мгновенным ключом закрывает вены кто сторожит его душу которой может не быть, но которая точно стареет кто кричит где же ты где же возвращайся скорее не заходи далеко

Вызубренная наизусть, из раскрытого священного томика в руке — речь через молящегося является миру (известный «лингвистический поворот», к Слову будь сказано) и не единожды себя повторяет, будто в зеркальных отражениях, таким образом закрепляясь в реальности, спасая себя от исчезновения. Речь осваивает координату времени, создавая тем самым неиссякаемый всеохватывающий ритм.

К слову сказать, ещё одна функция повторов — запоминание словосочетаний с целью придать им законченность формулы, преодолеть энтропию, не дав исчезнуть информации — так «облачная» технология iCloud реализует ахматовскую надежду на то, что «Бог хранит всё». Пример эйдетической памяти, поддерживающей жизнь и не дающей умереть, приводит Гронас в уже упомянутой выше своей работе:

«Только бы не сойти с ума. Все что угодно, только не это. “Не дай мне Бог сойти с ума. Нет, лучше посох и сума...” А ведь первый признак надвигающегося безумия — это, наверно, именно желание вот так завьить на одной ноте. Это надо преодолеть. Работой мозга. Когда мозг занят делом, он сохраняет равновесие. И я снова читаю наизусть и сочиняю сама стихи. Потом повторяю их много раз, чтобы не забыть. А главным образом, чтобы не слышать, не слышать этого крика» (*Гинзбург Е. С. Крутой маршрут. Т. 1. С. 150*).

Добавлю к сказанному, что молитвы построены по типу хизма: оканчиваются той же идеей, которой и начинались. Однако, когда мы говорим об этом, то меньше всего подразумеваем поэтическое. Репетитивные структуры могут стать поэтическими лишь в неслучайном контексте, когда смысловая часть текста утрачивает свою дидактическую функцию, нарратив логического повествования, а сам текст становится, как писал И. Бродский в предисловии к книге Е. Рейна, «помесью бормотания и высокой риторики» [13]. Там же, кстати, отмечается, что «мысль о мире <...> центробежна. То же самое относится к языку вообще, к любому слову, употреблённому минимум дважды: значение его расширяется».

В русской современной поэзии это феномен, на мой взгляд, когда нечто от мольбы и молитвы, даже так — некое бормотание себе под нос создаёт рефлексивный, сам на себе замыкающийся текст, в котором мнемонический аспект намекает на игру высших сил, космического разума, искусственного интеллекта, в конце концов. Есть в этом что-то демоническое, мистическое, мифопоэтическое, уж точно не от мира сего (от юдоли земной?), не только

и не столько для чтения, а для причастия, покаяния, вечности. Уже упомянутый выше Джордж Оруэлл все об этом знал, высказав сентенцию, которой я бы и хотел завершить эти заметки о неповторимом Михаиле Гронасе: «Не стоит притворяться, что в столетие, подобное нашему, хорошая поэзия может быть по-настоящему популярной. Она является и должна оставаться культом очень немногих людей как наименее терпимое из искусств...»

ШАББАТАЙ

— мой детский страх — султан турецкий — песок и прах и струйка дыма все мудрецы отцы народа признали что моя свобода необъяснима

— итак ожиданье исполнилось мирозданье наполнилось мною иду не с войною сразу с победой имя моё исповедуй

— меня зовут суббота я несу вам что-то на кончике языка и произнесу

— меня зовут суббота я несу вам что-то на кончике языка и произнесу

— меня зовут суббота я несу вам что-то на кончике языка и вот

произношу:

Примечания

1. Здесь и далее — фрагменты из стихотворений и тексты Михаила Гронаса, опубликованные на разных литературных площадках и интернет-ресурсах.

2. Мамардашвили М.К., Картезианские размышления. Размышление второе. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2019.

URL <https://newsland.com/post/794309-m-mamardashvilli-o-agonii-khrista>

3. О «ташкентской школе» подробнее: Г. Кацов, «...Имя моё из семейства кунжут»: О Санджаре Янышеве — одном из самых интересных современных поэтов. Ж-л «Эмигрантская лира», № 1 (33), 2021. URL <https://emlira.com/1-33-2021/gennadiy-kacov/imya-moyo-iz-semeystva-kunzhut>

4. Дм. Кузьмин, Литературный дневник. Май 2002 года. URL <https://www.vavilon.ru/diary/020423.html>

5. New developments in Russian poetry: Mikhail Gronas, *Essays in Poetics*, 17(2), 1992, p. 83–88. URL <https://ebsees.staatsbibliothek-berlin.de/all.html?data=32599&title=New-developments-in-Russian-poetry-Mikhail-Gronas>

6. М. Гронас, «Дорогие сироты,». М.: ОГИ, 2002. 78 с. (Поэтическая серия клуба «Проект ОГИ»). ISBN 5-94282-052-X.

7. М. Гронас, «Краткая история внимания». М.: Новое издательство, 2019. 68 с. ISBN 978-5-98379-241-8.

8. Е. Костылева, «Вот у меня тут штанга...» Интервью с Михаилом Гронасом. Новая карта русской литературы. 05.08.2009. URL <http://www.litkarta.ru/dossier/gronas-os-int/>

9. Творческий вечер Михаила Гронаса в Порядке слов. 25 декабря 2019 года. URL https://youtu.be/iQjP_udsKtU

10. М. Гронас, Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха. «НЛО» №114, 2/2012. URL https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/114_nlo_2_2012/article/18643/

11. Подробнее: Г. Кацов, Коллективное бессознательное русской поэзии XXI века. В юбилейном году поэта Владимира Гандельсмана. «Знамя». №12, 2023. URL <https://znamlit.ru/publication.php?id=8874>; также в этой книге, эссе о В. Гандельсмане.

12. Окончание стихотворения Т.С. Элиота *The Hollow Men* (1925).

13. И. Бродский, Трагический эклектик. URL <https://pub.ikireading.ru/53777>

31. НИКОЛАЙ БАЙТОВ: «Я СИМУЛИРОВАЛ В НОВОЙ ПОЭЗИИ»

Что касается моего творческого кредо, то оно — в отрицательном смысле — может быть хорошо описано четырьмя словами Тютчева: «мысль изречённая есть ложь».

Н. Байтов, из интервью [1]

Единственная моя заслуга — это то, что я иногда нарушаю законы жанра и произведение повисает в некой жанровой двусмысленности.

Н. Байтов, из интервью [2]

А если случайность — лишь способ
неведомое описать? —

Тогда я возьму в руку посох,
а ноги заставлю плясать.

Н. Байтов, из стихотворения

«Допустим, случайность...» [3]

Мы познакомились в те дни, когда Николай Байтов вместе с поэтом Александром Барашом задумали выпускать андеграундный альманах «Эпсилон-салон», который оказался, в итоге, единственным литжурналом самиздата на всю перестроечную Москву, в то время как в Ленинграде их было не меньше пяти («Часы», «37», «Митин журнал», «Обводный канал», «Сумерки» ... Как тогда шутили: «Ленинград — город героического самиздата»).

Соиздатели Байтов и Бараш встретились в один из воскресных дней в «Красном уголке», на втором этаже административного здания ТЭЦ-16, что на Хорошевском шоссе, где мы с Барашом работали сторожами. Мы (а также поэт Андрей Туркин, фриджазовый музыкант Аркадий Кириченко, культуролог Михаил Дзюбенко, художник Леонид Зубков, режиссёр «параллельного кино», издатель самиздатовского киножурнала «Сине-фантом» Игорь Алейников) охраняли государственной важности объект, который снабжал

теплом и электричеством северные районы Москвы. Коллега Байтов также был из «поколения дворников и сторожей»: работал программистом, а по ночам сторожил в храме на улице Новокузнецкой. В 1987 году Николай оставил госслужбу и окончательно определился в храме Николая в Кузнецках сторожем.

* * *

Говорить бы, скажем, что-нибудь молча,
ибо голос — это буфер и тормоз,
но слова тогда рождаются в корчах:
что ни реплика, то целый перформанс.

Отражаясь в артистических позах,
жизнь всё больше к эмблематике склонна.
Вместо жизни, я веду её образ.
Образ жизни я веду самый скромный.

Это сильнейшее впечатление от самого Байтова и от его рассказов/стихотворений/поэм — убийственная смесь игрового начала/парадокса, реальности с вымыслом в духе обэриутов и русских конкретистов, с религиозной мистериальностью и православным подвижничеством — я описал в одной из первых своих журналистских статей в легендарной газете «Новое Русское Слово», через несколько месяцев по прибытии в Америку. Любопытно, что Байтов из той заметки, опубликованной 12 октября 1989 года [4], почти за прошедшие годы не изменился, разве что чёрные волосы поседели да поредели:

«Первый же взгляд на Байтова — и едва не воскликнешь: я его знаю! Волосы до плеч, растянутый вдоль плоского тела свитер, взгляд, само собой, отрешенный. Хрестоматийный битник. Немало их всё ещё «голосует» на крутых дорогах нон-стопа, по которым давно прогромыхали и омнибус Beatle's, и бронированный корпус Led Zeppeling. Или же Байтов — традиционный образ звонаря из фильмов о молодой Руси. Стихи его не опровергают ни образ битника, ни образ звонаря:

Бродил свободный я при разных и многих
царях — и не воспринимал их ужимки,
меняя с легкостью одежду и обувь.
Готово сердце мое, Боже, готово!»

Таков он по образу и подобию, наш современник, лауреат престижной литпремии Андрея Белого и стипендиат фонда Иосифа Бродского, писатель Николай Байтов — поэт и прозаик, перформансист и акционист, эссеист и собеседник одного из величайших философов XX века Людвиг Витгенштейна («я постоянно беседую с Витгенштейном...» [5]), мастер бук-арта и реди-мейда, издатель и редактор, и ещё многое другое...

Лет через двадцать пять после нашей первой встречи-знакомства в Москве в середине 1980-х и многолетнего затем общения, я прочитал уже здесь, в Нью-Йорке, что писателя Николая Байтова некоторые литературоведы и литкритики уверенно определяют, как «русского Борхеса». С чем был согласен и тогда, и чему нет особых возражений сегодня. При том, что моё отношение к творимой Байтовым прозе в те годы обозначалось, как «православный мистицизм», особенно в его рассказах в жанре, условно говоря, детектива. Коли есть «католический детектив» Честертон с его патером Брауном, то почему бы не быть «православному», тем паче в одном из парадоксальных рассказов Байтова преступление расследует священник отец Вячеслав («Всё что сказал духовник»).

Если идти параллельными путями, послушавшись Мандельштама с его предупреждающим «не сравнивай, живущий не сравни!»), то Байтов-прозаик будет «русским Борхесом», но Байтов-поэт плюс его проявления в других ипостасях сравнимы в актуальной русской культуре с Андреем Монастырским — поэтом и прозаиком, основателем акционистской группы «Коллективные действия» (КД), перформансистом, инсталляционистом, живым классиком современного искусства, вдобавок, исполнителем

собственных песен, редактором, издателем и прочее. К слову, лауреат той же премии А. Белого, в номинации «За заслуги в литературе» (2003).

Да, и по части фамилий они похожи: Байтов такой же Байтов, как Монастырский — Монастырский. В именах, правда, не стоит сомневаться: Николай и Андрей остались неизменны с детства. Настоящая фамилия Андрея — Сумнин, и причина, по которой он взял псевдоним, объяснена им в одном из интервью [6].

Николай же родился с фамилией Гоманьков, что означает «шум, говор, гоман, гомон, гул», и в зрелом, сознательном возрасте поменял её на псевдоним, который является, как объясняет Байтов, переводом его говорящей фамилии:

«Моя фамилия Гоманьков. Это белорусская фамилия. Мои предки по отцовской линии жили в Витебской области. “Гоманьков” означает говорливого человека, даже болтливого. В детстве я действительно был очень болтлив — настолько, что язык, пожалуй, казался мне первой реальностью и я в нем как бы реально жил, а “настоящая” реальность долгое время оставалась для меня химерной. Но вместе с тем я заикался, а заикание, как я подозреваю, связано с некой “микрорефлексией” по поводу произносимого... Псевдоним образован от того же самого — от глагола “баять”. То есть это перевод фамилии. (Отсюда же и “Баян” — древнерусский образ поэта, именно болтливого, витийствующего, “растекающегося мыслью по древу”). Но я вставил туда “т” — как щелчок, препинание, т.е. ту же микрорефлексию, нарушающую гладкость “баяния”. Однако, я считаю, неплохо и то, что мой псевдоним отсылает кого-то к “байту”, единице информации, или к “бейту”, единице арабской поэзии... Фамилия “Битов” тоже, наверное, происходит не от “бита”, а от того известного глагола, который, кстати, имеет самое большое число синонимов в русском языке. Связанный с нашими именами каламбур хорош, но, на мой вкус, слишком прост, очевиден. Я бы предпочел, чтобы в одном оболтусе “байтлсе” находили восьмерых (а не четверых!) оболтусов “битлсов» [7].

* * *

Здесь можно читать, например, Куприна —
простые рассказы про цирк.
А между словами снуёт суета,
подмигивает суицид.

Здесь меланхоличный Орхан Памук
листает за ночью ночь,
плетёт свою сеть, как паук для мух,
а я вылетаю прочь.

Я вылетел в невесомость судьбы
и в недоуменье повис.
Мерцает окошко моей избы
среди нескольких тёмных изб.

Удастся ли выключить свет и спать,
заботу смахнув со лба?
Да это не важно. Здесь можно писать
любые другие слова.

Такой выход за пределы чётко очерченного собственного «я», что и есть, как правило, повод для появления псевдонима, гетеронима, клички, кодового имени, позывного, прозвища, как некоего рода маски, нередко сменившей лицо, в концептуализме называется «колобковость».

Термин, ставший классическим, попал в концептуальный словарь, составленный А. Монастырским [8]. В словаре объясняется не только КОЛОБКОВОСТЬ («мифологическая фигура “ускользания” в эстетическом дискурсе московской концептуальной школы. И. Бакштейн, А. Монастырский. Вступительный диалог к сборнику МАНИ “Комнаты”, 1986»), но и сам «КОЛОБОК — испечённый шарик теста, персонаж многих русских сказок, катящийся по дороге, постоянно убегающий от того, кто его собирается съесть: лисы, волка, медведя и т.д. Удачный образ того, кто не

хочет быть опознанным, названным, прикрепленным к какой-то определенной роли, к какому-то месту, ускользающий от всего этого. И. Кабаков. НОМА, Kunsthalle Hamburg, 1993».

* * *

Двести восемьдесят две осы
вертятся вокруг одной оси.
Эта ось, намазанная скрипом,
Держит их на возбужденьи липком.

Но соперничество лишний компонент
вносит в танец этих остреньких планет.
Приглядись: как будто двойники-любовники,
вкруг восьмёрки вертятся две двойки.

«Колобковость» выводит тему «Байтов — Монастырский», едва ли не двойников, на другой, эпистемный, уровень в смыслах Мишеля Фуко, когда место пространства в познании занимает время. Байтов и Монастырский похожи и в этом: на вопрос о сквозном мотиве в его творчестве, Монастырский отвечает:

«Пустота в буддийском смысле» [9] (к примеру, в акции КД «Появление» ничего не происходит, и вся акция состоит из чистого времени: пути зрителей на электричке до места действия, фотосессии и задокументированного текста о происходившем); а Байтов, не меньший дзен-мастер хлопка одной ладонью, говорит: «...я использую поэзию — как некий сверхязык, с помощью которого можно (хотя бы попытаться) выразить “невыразимое”, то, о чем Витгенштейн велел молчать» [10].

Тема белизны, сияния, пустоты, паузы — это метафизическое измерение московского концептуализма, чуть позже к этому вернёмся. Пока же, развивая сюжет в провокативной, «колобковой» и симуляционной эстетике Николая Байтова, я хотел бы отметить, что Монастырский и Байтов, безусловно, один и тот же человек, постоянно ускользающий (колобок) объект культуроведческого внимания, которому парадоксальным образом раз плюнуть стать субъектом, — о чём, надеюсь, вдумчивый читатель уже догадался.

* * *

Когда мы смотрим друг другу в глаза,
в ту замкнутую секунду,
в немую ту минуту, когда
мы смотрим в глаза друг другу,

всех наших знакомых пронзает страх, —
неловкость? — нет, мутный ужас,
и они пьются, пьются от нас
и прячутся в свои клетки, жмурясь

от блеска, в котором двухголовый дракон
живёт, сам с собой играя,
как шахматный чёрно-белый конь
с повёрнутыми внутрь головами.

Интересно, насколько вехи творческого пути Байтова повторяют этапы развития современного искусства. Если об этом суперлаконично и штрих-пунктиром, то до середины XIX века художник, в основном, подражал природе, рисуя мир таким, каким его видел. После изобретения дагеротипии в 1837 году, фотографические изображения на медных пластинах, покрытых йодистым серебром, выглядели убедительней, чем портреты и пейзажи маслом на холстах, и это подвигло художников к новаторству: в последней трети XIX века художник уже рисовал мир таким, каким его чувствовал (импрессионизм — от французского *impression*, «впечатление»), к началу следующего столетия — рисовал мир таким, каким его мыслил/изобретал (кубизм, авангардизм, сюрреализм, дадаизм и многие прочие «измы»).

Затем миру искусства является Марсель Дюшан с его *ready-made*, то есть с идеей о том, что всё, на что указал художник и на что упал его взгляд, априори — готовое/*ready* произведение/изделие/*made* искусства; после чего мысль идёт вперёд и искусством уже называют всё то, что попадает в пространство музея, галереи, вернисажа (к примеру, неодадаизм, движение «Флюксус»). А затем возникает идея о том, что художник является сам

по себе произведением/созданием актуального искусства, само-достаточным и самопознаваемым, из чего произрастают акционизм, хэппенинг, перформанс, и уже из них, в XXI веке — стрит-арт, NFT-искусство, 3D-арт и моушн-графика, виртуальное искусство в цифровом формате, искусство искусственного интеллекта и прочее. Это если бегло (надеясь на читательское снисхождение), в попытке предложить очень краткий-краткий курс развития искусства за последние более, чем полтора столетия.

* * *

Каждое утро на протяжении многих лет
я появляюсь на грани травы и воды.
Я убеждаюсь, что у теней отражений нет.
Все это знают, но мало кто делает выводы.

Творческая биография Байтова развивается в той же последовательности, что и современное искусство. «Этапы творческого роста», как это трактовали в кондовом искусствознании, у многих похожи: на смену ранним текстам, ожидаемо описательным и в разных смыслах подражательным (по словам Байтова, ничего из этого периода им не сохранено), приходят — не у всех и не всегда, конечно — строчки, катрены, писанные-переписанные страницы черновиков, «когда строку диктует чувство»: вдохновлённых впечатлениями от экзистенциальных переживаний и иллюзорности того, что есть в тебе и вокруг (кое-что, написанное на этом этапе, Байтов, по его словам, сохранил).

А уж если дар «не читки требует с актёра», то возникает мир таким, каким писатель его мыслит, конструирует из собственных фантазий и фобий, изобретает, всегда впервые, и конкурирует в этом, сами догадываетесь с кем.

Это происходит, опять-таки, не со всеми, с избранными, если мы говорим о привычной, в нашем случае — для писателя, системе координат: у кого-то она трёх-, у кого-то двух-, а то и одномерная. Четвёртое же измерение Николай Байтов добавляет, задумав вместе с супругой, поэтом Светой Литвак, «лесную библио-

теку» [11]. Её описание не оставляет сомнений в том, что ставшая хрестоматийной в арте идея ready-made нашла воплощение в этом литпроекте.

После чего «развитие по спирали» привело к пятой координате — акционизму и перформансу:

«Мы со Светой создали Клуб литературного перформанса. Акции делали — “Праздник рифмы”, “Литературный карнавал”, “Реди-мейд = секонд-хенд”. Ещё ряд, собственно, перформансов... <...> Кстати, одна акция у нас называлась “Биографическое собрание” — собиралось несколько литераторов в кружок, и по жребию кто-нибудь рассказывал свою жизнь, записывали на магнитофон. Собирались в течение нескольких месяцев. А потом, когда все рассказали, эти записи распределили по кругу — тоже по жребию, но так, чтобы не было замкнутых пар, т.е. которые пишут друг о друге. Ну и потом писали биографии по этим рассказам. Писали по-разному, каждый по-своему <...> Всё это есть на сайте Зверевского центра...» [12].

Здесь стоит отметить не только параллели между этапами развития всемирного искусства и индивидуальными поисками Байтова, и его концептуалистскую «колобковость» — уход от непосредственно письменного слова (письменного стола) и традиционной литературы в акционизм, но и чётко артикулируемое неприятие писателем, как бы это странно ни прозвучало, логоцентризма. Поставив перед собой задачу «как с помощью каких-то поэтических практик попробовать уклониться от этой “языковой тирании” и описывать уникальное» [13], Байтов делает не совсем, на первый взгляд, ожидаемое для поэта заявление: «К логоцентризму я отношусь очень плохо. Я не верю, что “в начале было слово”. Если оно и было, то, наверное, какое-то другое, а не то, что мы понимаем под “словом” (и, пожалуй, даже не то, что Витгенштейн понимал). Как писатель я знаю, что лишь немногие (и малоинтересные) из явлений нашего мира и человеческих состояний могут быть описаны словами. Поэтому я использую поэзию — как некий сверхъязык, с помощью которого можно (хотя бы попытаться) выразить «невыразимое», то, о чём Витгенштейн велел молчать» [14].

Понятно, что в этом Байтов не одинок, и «Поэма конца» Василиска Гнедова, опыты русских футуристов, французских/швейцарских сюрреалистов и дадаистов (Dada — по-французски «деревянная лошадка», а в переносном смысле — бессвязная речь, подражание детскому лепету), произведений в эстетике «зауми» и в эклектике визуальной поэзии хватает с головой, чтобы двигаться вперёд, по скоростной трассе, проложенной уже более ста лет назад. Байтов в сноске к одному из стихотворений отсылает и подальше, к «Железной дороге» Николая Некрасова:

* * *

Я симулировал в новой поэзии.
Ты симулировал что? —
Я симулировал приступ болезненный,
производя громкий стон.

В эту минуту свисток оглушительный [15],
свистнув, меня оглушил.
Всё-таки я результат положительный
в сетку к себе положил.

Стон под кустом ли, свисток ли, свистулице —
клоуна движет экспромт.
Было за мной цирковое училище,
тётки, гастроли и фронт.

Были холодные ночи бессонные,
хохот, натянутый ввысь.
Выли весной соловьи невеселые —
плакали, хоть надорвись.

Так и живёшь и всю жизнь тренируешься,
пишешь репризы в блокнот.
Кто улыбнется тебе, тряхомудище,
кто хоть платочком махнет?

Тороплюсь отклонить справедливые претензии в том, что в перечне выше не упомянута «конкретная поэзия». Тем более, 21 августа в возрасте 100 лет умер Ойген Гомрингер, один из ведущих в мире конкретистов, в связи с чем тему конкретизма освещали даже в медийном пространстве, осторожно доводя до массового читателя основы этой никак не массовой эстетики.

То, о чём Витгенштейн велел Байтову молчать (в последние годы его поэзию часто помещают между концептуализмом и метареализмом), определено западной конкретной поэзией — и в нарративе введённого В. Шкловским приёма «остранения», характерного для поэтики Байтова; и так называемым «артикуляционным стихом», который в плане передачи информации уже, скорей, сценарий перформанса, описание акции, нежели текст, где язык является средством передачи мыслей и эмоций.

Так, в тексте «Губы» известного немецкого конкретиста Э. Яндля расписана партитура движения губ без звука. Зритель может (?!) это воспроизвести, следуя указаниям автора:

*) эту часть стиха нужно не произносить, а делать очевидной;

**) верхняя губа накрывает нижнюю таким образом, что становится необычно заметной;

***) обе губы в слегка сомкнутом состоянии выдаются вперед в равной мере, становясь заметными <...> [16].

Всё это, безусловно, созвучно тезисам Витгенштейна, особенно из «Логико-философского трактата» о границах языка и мире, а также из поздней философии про «языковые игры», когда «... на первый план выступает то, что можно было бы назвать “анатомией чтения” — ситуация, когда одна возможная языковая игра прочитывается принципиально разными стратегиями...» [17].

По правилам «языковой игры» конкретисты создают свои тексты: «Языковая игра — это определенная модель коммуникации или конституция текста, в которой слова употребляются в строго определенном смысле, что позволяет строить непротиворечивый контекст» [18]. А убеждению Витгенштейна в том,

что «философские проблемы возникают тогда, когда язык пребывает в праздности» конкретизм противопоставляет активное употребление языка, в чем и состоит суть этого «изма»: тексты построены на игровых, нелинейных способах организации поэтического высказывания, на «остранении», странностях, парадоксах и алогизмах, побуждающих читателя к соучастию, к сотворчеству при восприятии текста. Как отмечает литературовед и критик Сергей Чупринин: «... то, что Михаил Сухотин назвал “разлитературиванием текста”, имея в виду устранение из него какой бы то ни было пафосности, какого бы то ни было лиризма, и — в пределе — каких бы то ни было художественных смыслов, поддающихся переводу как в поэтизмы, так и на понятийный язык». [19]

* * *

И непонятно, и высоко мне
смотреть, как мечутся в небе ласточки.
Недосягаемые насекомые
для них случающиеся празднички,
их игры — искры, их миги — оргии.
А ты — лишь задранная голова твоя.
Взглядом построенные траектории их
так внезапны и угловаты.

Какие смыслы там кто уловит?
Да если б мне в моей жизни встретилась
хоть приблизительная аналогия,
я сочинил бы ещё строф десять.

В немалой степени то, о чём говорит поэт и культуролог Михаил Сухотин, имеет отношение не только к конкретизму западному и русскому [20], но и к эстетике обэриутов, и непосредственно к поэтике Николая Байтова. К примеру, текст выше, о мечущихся в небе ласточках, прочитывается родственным и поэтам-лианозовцам (больше частью Генрих Сапгир), и обэриутским, — ближе всех, по-моему, Введенскому и Хармсу. Творчество послед-

него — пример принципиального для конкретизма и важнейшего у Витгенштейна игрового противопоставления «этического» и «логического», т. е. того, что «может быть показано», и того, о чем «можно говорить».

Пользуясь сегодняшними технологиями и многомесячным личным моим знакомством с ChatGPT, я задал ИИ тему, — и некоторые фрагменты искусственного эссе привожу ниже:

ChatGPT said: «Пределы высказывания: Николай Байтов и Даниил Хармс в зеркале философии Людвиг Витгенштейна».

Даниил Хармс — ключевая фигура в русском авангарде и абсурдистской поэзии, и его связь с философским мышлением (в том числе с близкими Витгенштейну идеями) давно замечена. Сопоставление Хармса и Байтова в контексте философии языка, молчания и абсурда показывает, как два очень разных поэта подходят к одной и той же границе: границе смысла.

— Хармс: язык, который не работает.

Пример (1930-е): Сижу на стуле. Ни с того, ни с сего встал и пошёл в другую комнату. Там сел. Посидел, потом вышел обратно.

Никаких событий. Но в этом вся суть. Здесь антидраматургия, антиязык. Он отказывается от психологизма и смысла. Как и у Витгенштейна, Хармс будто проверяет: что вообще можно сказать, если быть до конца честным с языком? А ответ — почти ничего. Молчание — не просто пауза, это смысловое ядро.

— Байтов: поэзия как приближение к невозможному.

Пример: «Да если б мне в моей жизни встретилась / хоть приблизительная аналогия...».

Он не смеётся, как Хармс, он сдержан и созерцателен, но результат тот же: язык не может выразить глубину впечатления. Стих умирает в момент пика, как отказ от фальсификации опыта. Это уже не литература слова, а литература предела слова.

Абсурд vs. Молчание.

Но и у того, и у другого — философия предела. Их объединяет анти-логоцентризм: вера не в слово, а в молчание, жест, вздох, обрыв.

— Общие черты Хармса и Байтова в духе Витгенштейна: Недоверие к языку как универсальному инструменту. Создание поэзии на границе молчания. Фиксация опыта, который не может быть артикулирован. Реальность как то, что убегает от слова.

Байтов и Хармс идут разными путями — но оба оказываются в одной философской точке: у языка есть предел. Хармс смеётся и рушит, Байтов — молчит и всматривается.

Один — витгенштейновский клоун, другой — витгенштейновский наблюдатель.

В поэзии Байтова и прозе Хармса язык перестаёт быть инструментом выражения — он становится местом сбоя, отказа и молчания. Эти авторы, столь непохожие внешне, сходятся в главном: они поэты границы, философы в пространстве поэтического жеста, где слова не объясняют, а исчезают.

— Николай Байтов создает поэзию созерцания, в которой невозможно удержать смысл. В его стихотворении про полёт ласточек всё построено на ощущении недосыгаемости — не птиц, а языка, который не в силах их описать. Ласточки — это не просто образ, это пульсация реальности, которую не схватить словами. Он признаётся: «если б... встретилась хоть аналогия...» — и замолкает. Стих отказывается развиваться, потому что истинный опыт оказывается вне языка. Это — витгенштейновское молчание, не как тишина, а как философская честность.

— Даниил Хармс действует иначе. Он не созерцает, а разрушает. Его язык — театр абсурда, в котором логика доводится до нелепости, а слова теряют свои привычные функции. Хармс заставляет язык споткнуться о себя самого, тем самым вскрывая, как легко обыденная речь становится пустой оболочкой. Его молчание — вспышка абсурда, резкое прерывание, исчезновение героев, фраз и смыслов.

И Байтов, и Хармс — витгенштейновские поэты. Их поэтика совпадает с философией Витгенштейна в одном: там, где язык не может выразить — начинается подлинная реальность. И если Хармс эту границу высмеивает, то Байтов — вслушивается в её тишину. Это поэты, которые не доверяют слову. И именно в этом недоверии рождается их философская глубина.

Остаётся, после скрупулёзного анализа ИИ, отметить важный момент, оговоренный мною выше и выделенный курсивом — западной конкретной поэзией. Необходимо пояснение, поскольку тема «конкретная поэзия» в отношении Байтова прочитывается, скорей, не в её западном изводе, а в русской традиции, уже почти семидесятилетней, если считать с конца 1950-х годов, с «Лианозовской школы». Специфика этой поэтической группы (Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Игорь Холлин, Ян Сатуновский, Евгений Кропивницкий, в 1960-х — Эдуард Лимонов) давно вписана в контекст европейской конкретной поэзии, с оговорками, конечно, и примечаниями, но уже хрестоматийным стало определение «Лианозовская группа», как «русский конкретизм».

Рамки этого эссе не позволяют углубиться в тему, так что отсылаю к замечательному изданию «“Лианозовская школа”: между барачной поэзией и русским конкретизмом» [21], для представления о близости русского конкретизма и мировой конкретной поэзии — этот термин появляется в начале 50-х годов XX века одновременно в трёх странах: в Швейцарии (Ойген Гомрингер), Швеции (Ойвид Фальстрем) и Бразилии (Аугусто и Аролдо де Кампос).

— Как? позвольте?.. кого? — печеньем похрустывая,
удивляются знающие, — вы не путаете?
вы, наверно, хотели сказать — «Груздева»,
а не «Гвоздева»?»
— Правда? вы так думаете?..

Как же так? Как мог я такую оплошность?
Что теперь? — я лечу в свистящую бездну,
будто в подлом сне, когда не ту лошадь
подчеркнул рассеянно в программке заезда.
Фильтры, фильтры открылись! Поплыли фракции:
на десятки египетских километров
щелочной туман — и линяют краски,
небеса почтенного Нила меркнут...

Собственно, если не уходить в детали, а это, к примеру, техническое внесение в текст «пустоты в буддийском смысле», того, о чём «Витгенштейн велел молчать» — в виде эллипсов, логических обрывов, смещения смысловых акцентов, игры интонаций, активизации текста на уровне морфологии слова и прочее, то Николай Байтов, в общем и целом своём поэтическом (его проза не рассматривается в этих заметках), к русскому конкретизму имеет прямое отношение и вписывается в эту эстетику:

«Основа конкретной поэзии — концентрация на языке. Не являясь средством описания/передачи фактов, мыслей и эмоций, язык является как “целью”, так и “предметом” стихотворения. Язык репрезентирует самого себя, используя свое визуальное и акустическое измерения в качестве объекта поэтизации; слова, буквы, пунктуационные знаки изолируются от их конвенционального языкового употребления и уводят в иные семиотические измерения. Язык не выполняет референциальную функцию, в “конкретной поэзии” он не указывает ни на что, кроме самого себя. Нет больше “стихотворения о”, есть лишь реальность языкового знака как такового“. <...> По американскому психологу Р. Арнхейму “...линейность не является ингерентным свойством языка. Язык становится линейным, только когда он используется для кодирования линейных событий”» [22].

В полном согласии с Арнхеймом, Байтов словно продолжает его высказывание: «...кроме поэзии я использую и другие средства. Это “неязыковые” действия с языком и текстами: “литературный перформанс” и букарт. Всё это для того, чтобы найти дополнительные степени свободы, позволяющие уйти от линейной дискурсивности» [23].

Поэзия Николая Байтова, иными словами, есть результат многолетней, точно просчитанной стратегии, вписывающейся в радикальные интенции развития языка и, в частности, конкретизма. Текст, как действие, и текст, переходящий в действие, и действие, как пустота/отсутствие текста — не только становятся базовыми

в эстетике (концептуальной «колобковости»), но и в биографии, возникая едва ли не этической иллюстрацией проживания/бытия поэта в духе классического авангардистского хэппенинга. Не это ли ответ на вопрос Михаила Сухотина, который Байтов цитирует в одном из интервью: «Искусства никакого нет, оно — не самостоятельная сущность» [24]. Напоминает сентенцию, высказанную А. Блоком в конце его речи, известной как «О назначении поэта»: «Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины: никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать».

Примечания

1. А. Голубкова. Николай Байтов: «Я не верю, что “в начале было слово”». — Colta.ru, 17 апреля 2013 года. — URL: <https://archives.colta.ru/docs/19968>

2. Г. Кацов. Николай Байтов: «Я занимаюсь тем, что пытаюсь уточнить картину мира...». — RUNYweb.com, 2 октября 2015 г. URL: <http://www.runyweb.com/articles/culture/literature/nikolai-bytov-interview.html>

3. Здесь и далее — цитаты из стихотворений Н. Байтова, опубликованных на различных интернет-ресурсах.

4. Г. Кацов. Николай Байтов: христианская символика в советском контексте. — «Новое Русское Слово», 12 Октября 1989. — URL: https://katsov.com/Nikolai_Baitov.htm

5. Г. Кацов. Николай Байтов: «Я занимаюсь тем, что пытаюсь уточнить картину мира...». — RUNYweb.com. 2 Октября, 2015. — URL: <http://www.runyweb.com/print/articles/17/nikolai-bytov-interview.html>

6. Я. Сидоркина. М. Крамар. «Я всегда действую на краю самого себя»: интервью с Андреем Монастырским. — Gorky Media. 16 апреля 2020 г. — URL: <https://gorky.media/context/ya-vsegda-dejstvuyu-na-kraju-samogo-sebya-intervyu-s-andreem-monastyrskim/>.

7. А. Голубкова. Николай Байтов: «Я не верю, что “в начале было слово”». — Colta.ru, 17 апреля 2013 г. — URL: <https://archives.colta.ru/ocs/19968>

8. Словарь терминов московской концептуальной школы. Составитель и автор предисловия Андрей Монастырский. — М.: AD MARGINEM, 1999. — URL: <https://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/lovar-m-k-sh-all.htm>

9. Г. Кацов. Монастырский и пустота. К 75-летию Андрея Монастырского. — Ж-л «Эмигрантская лира», № 1 (45)/ 2024. — URL <https://mlira.com/1-45-2024/gennadiy-kacov/monastyrskiy-i-pustota>; также в этой книге, эссе об А. Монастырском.

10. А. Голубкова. Николай Байтов: «Я не верю, что “в начале было слово”». Colta.ru, 17 апреля 2013 г. — URL: <https://archives.colta.ru/ocs/19968>

11. «...в Сербии мы со Светой сделали филиал нашей «Лесной библиотеки» возле города Сенты... У нас есть «Лесная библиотека» здесь, под Москвой. Просто приносятся книги в лес и там оставляются — жить некой природной жизнью. Иногда какие-то книги оттуда забираем — уже в их новом виде, выставляем на выставках... Акция очень простая, но почему-то она оказалась нагружена глубоким смыслом, который трудно выразить словами... В 2005-м мы её сделали, и почти сразу филиал в Сенте...». — «Частные лица: Николай Байтов. Линор Горалик расспросила поэта и прозаика о его жизни». — Colta.ru, 9 апреля 2018 года. — URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/17769-chastnye-litsa-nikolay-baytov>

12. «Частные лица: Николай Байтов. Линор Горалик расспросила поэта и прозаика о его жизни». — Colta.ru, 9 апреля 2018 года. — URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/17769-chastnye-litsa-nikolay-baytov>

13. Г. Кацов. Николай Байтов: «Я занимаюсь тем, что пытаюсь уточнить картину мира...». RUNYweb.com. 2 Октября, 2015. — URL: <http://www.runyweb.com/print/articles/17/nikolai-bytov-interview.html>

14. А. Голубкова. Николай Байтов: «Я не верю, что “в начале было слово”». — Colta.ru, 17 апреля 2013 г. — URL: <https://archives.colta.ru/ocs/19968>

15. Авторская ремарка в конце стихотворения: «“В эту минуту свисток оглушительный” — строка из стихотворения Н. А. Некрасова “Железная дорога”».

16. Л. М. Коновод. Конкретная поэзия Э. Яндля в историко-культурной парадигме XX века. — Весник МДПУ. 31.01.2006. — Из сборника: Jandl, E. Poetische Werke / E. Jandl. — München, 1997. — Bd. 1–10. — URL <https://cyberleninka.ru/article/n/konkretnaya-poeziya-e-yandlya-v-istoriko-kulturnoy-paradigme-hh-veka/viewer>

17. Постмодернизм: энциклопедия. Статья «Витгенштейн», стр. 126. — Из-во «Книжный дом». Минск, 2001.

18. Там же: Постмодернизм: энциклопедия.

19. Сергей Чупринин. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. — М.: Из-во «Время». 2007. — URL <https://www.rulit.me/books/russkaya-literatura-segodnya-zhizn-po-ponyatiyam-read-89983-1.html>

20. Владислав Кулаков. Конкретная поэзия и классический авангард: «В “Апполоне-77” Лимонов определяет московскую конкретную поэзию как “конкретный реализм” в смысле сугубого натурализма. Безусловно, пафос прямого, “нелитературного” взгляда на социальную и метафизическую действительность важен для стихов Е. Кропивницкого, раннего “барачного” периода И. Холина, Г. Сапгира, для самого Лимонова. Конечно, “барачности” трудно было появиться на Западе; это уже чисто наше, советское. Но важнее любого пафоса, во всяком случае, первичнее — сам стих, открывший новую систему отношений со словом. Именно в Лианозове, в центре московского конкретизма конца 50-х — начала 60-х годов, наверное, впервые после серебряного века, после открытий футуристов и акмеистов, был создан свой, новый стих, во многом определивший развитие нашей поэзии в последующие десятилетия». — URL: <http://litset.ru/stuff/13-1-0-293>

21. «“Лианозовская школа”: между барачной поэзией и русским конкретизмом». — М.: Новое литературное обозрение, 2021.

22. Хороших П. П. «Конкретная поэзия» — возникновение, трактовка, особенности восприятия. — URL: [file:///C:/Users/Gennady%20Katsov/Downloads/konkretnaya-poeziya-vozniknovenie-traktovka-osobennosti-vospriyatiya%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Gennady%20Katsov/Downloads/konkretnaya-poeziya-vozniknovenie-traktovka-osobennosti-vospriyatiya%20(3).pdf)

23. Г. Кацов. Николай Байтов: «Я занимаюсь тем, что пытаюсь уточнить картину мира...». — RUNYweb.com. 2 Октября, 2015. — URL: <http://www.runyweb.com/print/articles/17/nikolai-bytov-interview.html>

24. Там же.

32. ЮЛИЙ ГУГОЛЕВ: «И МИРОМ ПРАВИТ ЛОЖЬ»

Пока не ясно, как переживу
всё то, что все переживают как-то:
одни, работая по внутреннему шву,
другие, перепрошивая Канта.

И непонятно, как пережую
родную речь, разбухшую от крови,
заваливаясь в смысла колею,
оскальзываясь в ней на каждом словеи [1].

Ю. Гуголев

«...современность языка, современность тем и самой атмосферы времени, резкость слова, столкновения и контрасты на всех уровнях многослойного поэтического языка. И почти на каждом шагу — шутка, юмор, ирония. И буквально на каждом шагу — самоирония. И временами — совсем уже нешуточный ужас. В целом всё это оставляет ощущение силы и новизны высказывания, определяет характерный, узнаваемый гуголевский стиль».

М. Кукин, «Юлий Гуголев: веселый поэт среди крошечного ужаса» [2]

«Весёлый апокалипсис Гуголева — это, прежде всего, очень узнаваемые формы, от эпиграммы до частушки, и если деформированные, то излишним приближением. Как под микроскопом мы видим в ворсинках змей, а в мухе — монстра, так и здесь вдруг дружеская беседа оказывается разговором об опасном, жалком и при этом угрожающем, а заметка по поводу текущих общественных дел — целым ярмарочным представлением».

К. Корчагин, О книге Ю. Гуголева «Волынщик над Арлингтоном» [3]

Писатель, переводчик, мастер, вернее, международный гроссмейстер и шаман палиндромов Юлий Гуголев — парадоксальный холодный ум, горячее сердце, чистые руки бывшего медбрата «Скорой помощи» — сегодня один из наиболее титулованных и почитаемых среди поэтов-шестидесятников (в отличие от общепринятого, здесь — поколение тех, кто родился в 1960-х и в наши дни своё шестидесятилетие отметил).

Авторитет Гуголева для многих коллег по поэтическому цеху неоспорим. К примеру, история с поэтом, основателем и главным редактором издательства «Стеклограф» Даной Курской, опубликованная в «Новых известиях»:

«Однажды мне довелось присутствовать, когда Дана Курская рассказывала, как она в “инстанции” пробивала свой знаменитый “Myfest”.

— Самому Юлию Гуголеву понравилось! — воскликнула Дана.

— Гуголев одобрил? — (родился мем) — Нам этого вполне достаточно.

Вот яркое свидетельство непререкаемого поэтического авторитета Юлия Гуголева» [4].

К краткому перечню характеристик Гуголева, отмеченному выше, я бы добавил «перформансист и акционист». В середине 1980-х перешагнувшие порог своего двадцатилетия поэты Андрей Туркин [5] и Юлий Гуголев потрясли перестроечную Москву дуэтом-акапеллой «Квас заказан». Табличку с такой надписью можно было в советские годы наблюдать в киосках «Квас», когда у продавщиц не было настроения работать, или же квас на самом деле еще не подвезли.

Наслушавшись и насмотревшись всяких литчудес в московском Клубе «Поэзия» [6], пара Гуголев-Туркин появилась на одном из клубных вечеров с такими потешными припевками, от которых зрителям мгновенно снесло крыши. Туркин в тёмной костюмной паре, белой рубашке и узком галстуке; Гуголев в зелёном армейском кителе под галифе бодро вышли на авансцену и по добром, задорно подмигивая друг другу, как в каком-нибудь Краснознаменном военном ансамбле, затанули секунд на двадцать: «Тимофееенко, дёрни за чеку! А иначе граната, а между нас не разорвётся, и нас не разнесёт!». После чего, прилежно отсчитав вслух «один, два, три», затанули секунд на тридцать — с дебильноватыми нотками при тронутых лиризмом лицах: «О, неужели ты забыл / Те ночи в старой голубятне / Среди руин московского Кремля? / Тра-ля ля-ля ля-ля ля-ля...»

В декабре 1989 года уже прославленный в Москве дуэт «Квас заказан» принял участие в программе Центрального телевидения, а год спустя музыковед и главный редактор самиздатского журнала о джазе «Квадрат» Татьяна Диденко представила Туркина и Гуголева в телепрограмме «Абсурд» [7].

Сегодня, почти сорок лет спустя, эти частушки всё так же гротескны, смешны и забавны. Однако, если учесть фактор времени, то в 1980-е они были ещё и актуальны в своём абсурдизме — на общем *духоподъёмном* фоне Перестройки, с её терзаниями и надеждами, бешеной энергией, социальными потрясениями и безумными утопическими планами, вроде идеи Горбачёва в 1985 году, наряду с созданием общества поголовной трезвости, стать законодателями моды в мировом автомобилестроении (это с отечественными дегенеративными «Запорожцами», «Москвичами» и «Ладами»!).

Изысканный маразм миниатюр «Квас заказан» в контексте социальных, политических и пропагандистских настроений в стране выглядел не менее уместным, чем сюжет абсурдистской пьесы Хармса «Елизавета Бам» на заре сталинского террора. В пьесе стук в дверь (в полночь?) вызывает у героини истерику с метаниями по квартире, что кажется идиотизмом, психопатической реакцией чокнутой хозяйки жилплощади. Это если не считать, что тема ареста — один из лейтмотивов в творчестве Хармса, а Елизавету приходят арестовывать по сюжету двое в 1928 году, что при провидческом таланте автора пьесы — одного из ведущих обэриутов, легко экстраполировать в год 1938, когда полночный стук в дверь уже означал явление жуткого и неотвратимого здесь и сейчас, *без права на переписку*.

Чем дольше живу я в России,
чем дольше работаю с ней,
Тем чую острее в разы я
и многое вижу ясней.

Чем дольше сижу я на Яме,
чем больше читаю LifeNews,
спокойнее тем и упрямей,
я сдержанней, блин, становлюсь.

С улыбкой спокойной и жуткой,
какая под стать мсье Верду,
«Омич изнасиловал утку»
я без содроганья прочту

Об особенностях творческого почерка Юлия Гуголева немало сказано ведущими современными критиками и литературоведами [8], поэтому я решил сосредоточиться лишь на нескольких положениях его эстетики, наиболее для меня значимых и мне близких. Сложилось впечатление, что о них редко, осторожно скажу, сообщают в аналитических трудах об уникальном гуголевском стихосложении.

Всего несколько моментов: 1. Поэтика Юлия Гуголева и обэриутство; 2. Замечание Славоя Жижека о поэзии, как пытке языка — и в этом ракурсе дотянувшиеся из силлаботоники до палиндромов поэтические интонации Гуголева (к слову, и в вокализе — высокий баритон в дуэте «Квас заказан»).

Эти заметки я начал писать 6 декабря, вскоре обнаружив в ленте новостей, что попал на день рождения обэриута Александра Введенского. Как сообщал классик и нобелевский лауреат по совместительству: «Случайное, являясь неизбежным...» К слову, 12 декабря — день рождения Гуголева, который, как и Введенский, Стрелец по Зодиаку.

Неизбежному явлению Введенского (да, и Хармса) в этом эссе о Юлии Гуголеве есть объяснение: группа ОБЭРИУ, при всей их философской значимости и метафизике, представляет собой скоморошеское, гротескно-карнавальное осмысление советской реальности 20–30-х годов XX века; а поэзия Гуголева в конце того же века — это авторефлексия на постсоветскую действительность, включая первую четверть века XXI. Гончар или чертежник сказал бы по этому поводу: «Круг замкнулся!»

Мы с придурками да с притытками,
мы с каликами переходими,
мы под стенами монастырскими
не гордимся своими рожами,

а в воде, душа моя грешная,
своего дожидаясь случая,
отражается тьма безбрежная,
даль бездонная, синь дремучая.

Леонид Липавский в своих записях бесед чинарей под общим названием «Разговоры», приводит следующее высказывание Введенского 1933 года: «Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее. Да и как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провёл как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлечённая. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» [9].

Пусть иероглиф смерти пляшет на языке,
шепчешь себе «не ссы», мнишь себя самураем
земной ли, небесной тверди в собственном том сакэ,
где мы всё тлеть-то тлеем, да не сгораем.

Если обозначить одним абзацем глубинные смыслы/помыслы поэзии Гуголева, то точнее Введенского и не скажешь. В его поэзии эксплицируются современные поэтические и социокультурные черты в виде квазицитат и эллипсов; разорванных, ускользающих причинно-следственных связей (вспомним терминологическое «колобковость» у московских концептуалистов [10]); экзистенциально-феноменологического *поворота* (название одной из книг Гуголева «Мы — другой» — не только цитата из соответствующего стихотворения, но и «наш ответ» Буберу, Гуссерлю, Хайдеггеру, Франку, Шпету, Сартру, Мерло-Понти, Ортеги-и-Гассету на их настойчивое «Я — Другой»); темы смерти как в войне, так и в мире (похоже, этому полностью посвящена одна

из последних книг Гуголева «Волынщик из Арлингтона», и немало текстов настоящего времени, размещаемых Гуголевым на его странице в Фейсбуке).

...Вот так лежишь, в глазах темно,
и с выраженьем глуповатым
прямым видишь это домино,
когда повалится дом на дом.

Не выдаст Бог, свинья не съест,
подкинут ангелы удачу.
Как раз в тот день у нас отъезд
к собакам и друзьям на дачу!

И там, над клеточками дач,
крик электрички даст в лицо нам,
как резкий, заунывный плач
волынщика над Арлингоном.

Поэтика Гуголева, подобно обэриутской, выстраивается на борьбе и единстве противоположных типов причинности. Учитывая течение хронологического времени из прошлого в будущее, их всего два: традиционное, когда следствие имеет ряд причин/причину, и они предшествуют событию, в основном его и порождая; и инверсивное, когда следствие определяет причину, тем самым опережая её во времени.

В реальности это происходит сплошь и рядом: в быту, когда мы рассматриваем и оцениваем ситуацию «задним числом» со всеми сопутствующими абберациями памяти, постфактум, путая/мешая следствие с причиной; и гораздо масштабней, скажем, в политике. Когда президентский срок «обнуляется», словно предстоящему событию — новым президентским выборам — двадцатилетнее президентство не предшествовало вообще. Таким образом, нет причины/способа признать нелегитимными ещё два потенциальных президентских срока, в перспективе по шесть лет каждый.

И главное, черёмуха кругом,
цветёт боярышник, сирень кипит кромешней,
а ты выходишь этому врагом,
не зная сам, ты — внутренний иль внешний.

При подобных выворачиваниях самой реальности, вроде любимого К. А. Кедровым в его метаметафорах «инсайд-аута», введение инверсии делает тексты Гуголева не только парадоксальными (уж такова самобытность его поэтического мышления), но и злободневными — наравне с вверх-ногами-вверх-дном перевернутыми актуалиями политико-социально-бытовой жизни РФ и поднятыми в текстах проблемами, нередко выходящими за допускаемые нынешней российской цензурой пределы.

С инверсией Гуголев отлично справляется ещё в своих ранних стихотворениях, провокационных в середине 1980-х и дерзко вызывающих (как Набоков на лекциях студентам заявлял: «Давайте раз и навсегда условимся, что Достоевский — автор детективных романов», — я бы условился с читателем раз и навсегда, что Гуголев — автор шокирующих стихотворений). В известной, ставшей хрестоматийной «Наркомании», очевидно развёрнутой метафоре, поэтическая инверсия оформлена в следующем порядке:

... чтоб Сухаревой башни мегатонны
вращались только вокруг своей оси,
чтоб не могли забыть жидомасоны
тысячелетие крещения Руси [11].

< ... >

чтоб в легочных мешках светились сефироты,
суля свободу внутренним мирам,
чтоб делали зарядку по утрам
худые люберецкие сироты,

чтобы, брюшной накачивая пресс,
гудела внутриклеточная плазма.
Когда б я окошел в момент оргазма!
Когда б я стал штурмфюрером СС!

Расположи Гоголев «Наркоманию» в классическом течении времени, две последние строки начинались бы не с «когда б», а с «тогда»: предшествующий ряд предложений, называемых «придаточными цели», подводят к логическому итогу в паре «чтобы — тогда».

В нашем случае завершающий перечень «целевых придаточных» заканчивается союзом «когда б», который выворачивает всю структуру наизнанку, выстраивая ряд инверсий: «когда б я околел», «когда б я стал...» (обратите внимание: не «был», а «стал» — в некоем предстоящем времени, видимо, уже циклическом), то *делали б зарядку худые люберецкие сироты, брюшной бы накачивали пресс* и т.д. Следствия, размещённые хронологически в финале, что ожидаемо, начинают определять ранее перечисленные, якобы, причины. И уже вполне уместными, не удивляющими в этом контексте, являются симулякры, вроде «худых люберецких сирот», которые теперь не смотрятся ни иронией, ни стёбом, ни *фейк ньюс*: окружающий мир порождает инверсии, которые порождают фантомы, которые порождают реальность...

Почти тридцать лет спустя, в стихотворении «Не дверцу шкафчика, но, в целом, Сандуны...», которое привело Гоголева к лауреатству в премии «Поэзия» (2020), номинация «Стихотворение года», итоговая фраза «И миром правит ложь» — не столько следствие, сколь причина всего ранее записанного то шестистопным, то пятистопным ямбом. Это заставляет вернуться к тексту и, рассматривая его в обратной последовательности, обнаружить: сюжет располагается не только в прошедшем времени — флуктуации памяти подчинены заключительному суждению о мире, которым правит ложь, и появляются в тексте (по антуражу описательной части, это не только баня, но и *горячий цех* какого-нибудь химзавода) инверсивно, в соответствии с этой «ложью»:

Но мы же тут не долго посидим...
Уйдем, как пар, рассеемся, как дым,
наваянный когда-то Сандунами.

И кочегара синяя рука
отправит в топку все, что за века
намылось, напотело между нами.
Но это будет позже... А пока

они сидят на волглых простынях,
раскинувшись, как баре на санях,
рвут плавничок, сдувают пену ловко
среди багровых и счастливых рож.
— Эй, Юликатый, ты чего не пьешь?!
И дед Аркадий, тяпнув «Жигулевского»,
знай себе крякает. И миром правит ложь [12].

И несколько слов об ещё одной черте поэзии Гуголева, резко выделяющей его среди немногих тех, кто пишет, не обойдусь без пафоса, сегодня историю русской словесности XXI века. Название книги «Мы — другой» — это и цитата из входящего в сборник стихотворения «Не дверцу шкафчика, но, в целом, Сандуны...» («Какой там трубы — души здесь горят! / Одни проходят, прочие стоят, / и хоть у нас и веник есть, и мыло, / отец бубнит, что мы — другой разряд. // Что проку спорить с ним? — все верно: мы — другой...»), и идея, подтверждаемая поэтически не только в этой книге, но и во всем творчестве Гуголева: представление о языке, как о большом Другом.

О подобном и риторически близком упоминает в своем эссе Славой Жижек:

«... для того чтобы заставить правду говорить, недостаточно приостановить активное вторжение субъекта и позволить говорить самому языку — как необычайно четко сформулировала эту мысль Эльфрида Елинек, “чтобы язык сказал правду, его необходимо пытаться”. Его надо скрутить, лишить естественности, растянуть, сжать, рассечь и вновь соединить, заставить действовать против себя. Язык как “большой Другой” — это не проводник мудрости, к заявлениям которого мы должны прислушиваться, но место жестокого равнодушия и тупости. Самая элементарная форма пытки языка называется поэзией» [13].

... И миром правит ложь ...

Видимо, речь идёт не только о нашем нелепом и бредовом времени текущем, которое язык полноценно высказывает лишь под пыткой, иначе беспрерывно воспалённому разуму его не понять. «Времена не выбирают», и в каком бы времени ни явиться, в них «живут и умирают». Язык, как некий пленник, живёт в нас и умирает, и чтобы язык (омоним «языка» — противника, захваченного в плен) дал показания, раскололся *под давлением пера*, «его необходимо пытать».

Геннадий Файбусович (он же писатель Борис Хазанов) говорил о поэтике Пауля Целана: «Проблематичность поэтического высказывания — центральная тема его поэзии. Так ставится под сомнение коронный тезис Хайдеггера: язык — дом бытия. Может быть, язык — это крематорий бытия?»

Собственно, при определённом, настоящем на современной эсхатологии с уклоном в общее безумие взгляде на происходящее нынче, логично и даже поэтично позиционирование языка между домом и крематорием — в пыточной.

Практически о том же, но с противоположным вектором, пишет французский постструктуралист Жак Лакан: «В свете фрейдистского опыта человек — это субъект, которого схватили и пытаются с помощью языка».

Гуголев мастер устраивать пытки языку с целью добиться высот поэзии («форма пытки языка называется поэзией»). Самый очевидный способ, будоражащий барабанную перепонку и зрительный нерв — умение инкорпорировать, как это определяет наука, живую речь в ткань регулярного стиха. В таком варианте читатель становится соучастником сепарации без скальпеля и ножниц, разделения языка на литературный и разговорный, — как это знатоки фиксируют, к примеру, в языке армянском, в котором литературный язык бытовому не соответствует (полагаюсь на мнение известного культуролога и просветителя Армена Захаряна, высказанное в одной из его ю-туб программ на канале «Армен и Федор»).

Случаются такие расчленения в текстах Гуголева и при задействовании сленга/жаргона/макаронической речи; и при наме-

ренно ритмическом сбое, и, нередко, с графическим/лингвистическим выкручиванием *лингвы* или ритмическим вкручиванием её — фиксацией опущенного слога в слове: «и сиял его фот'аппарат / среди фото- и видеокамер», «Как ж' это можно — все время молиться / и — в то же время — жить, притворясь!», «Вот видишь, вдалеке огни? / Какой'-то здания, постройки...», «А шайка наша — деды и отцы. / Какие ж все-т'ки взрослые — лжецы!»

Это не совсем песенно-фольклорное, вроде, «ты скажи, ты скажи / чё те надо, чё те надо? / может дам, может дам, / чё ты хошь!». В примерах с опущенными слогами язык словно сдавливают «испанским сапогом» перед тем, как уложить в прокрустово ложе, то есть насильственно его подгоняя и под ритмический рисунок, и под интонационный — под настроение — ряд.

Пытки языка в случаях, когда он становится невольным свидетелем ужасного, катастрофического поэзослучая, Гуголев осуществляет энергетикой взрывного синтаксиса, ломающего не столько ритм, сколько весь мелос произносимого события по частям. Так вброс адреналина вышибает из организма и стихотворения массу неконтролируемой и, как это часто происходит, клокощущей/убийственной энергии. Говорящее название текста, который привожу частично, не нуждается в комментариях:

9/11

Лёля считает, что Алик во всём виноват.

Лёля, не надо ля-ля, — возразит молабай.

Алик, конечно, отчасти... м-м... чудаковат.

Что он заладил своё «Ли Мубай, Ли Мубай...»?

Так всё нормально, встретил меня в JFK,

город не видели, сразу — давай, наливай.

С виду ответственный, бритоголовый еврей,

а всё туда же, — опять говорит: «Ли Мубай...»

Ну, «Ли Мубай»... Я больше скажу: «Тай лай лэ»!

Что тут неясного, а? Ли Мубай — Чоу Юньфат.

Что же теперь, чтоб во всём виноват был Алик?

Так, знаешь, выйдет, каждый, блядь, Лёль, виноват!..

Леонид Андреев считал, что играть Чехова на сцене должны не только люди, но и «стаканы, и стулья, и вообще весь реквизит, вся обстановка». Разумеется, в «пыточной» у драматурга Гуголева все языковые инструменты начинают отвечать за общее содержание, вопить, проклинать и менять, извиваясь и вырываясь, силлабическую форму. На чём это все держится? Ответ нашёл у поэта Андрея Таврова, считавшего элементы гипнотизма в поэзии Гуголева едва ли не определяющими.

И уж точно не без гипнотизма, магии с шаманизмом, оккультизма и проведёнными в жизнь формулами каббалы не обошлось при сочинении палиндромов. Палиндром — маркер языковых смыслов, который является своего рода договоренностью/договором между собеседниками, между читателем и писателем, между, если угодно, водителем и автоинспектором (в стадии прагматики)... Тот, кто не владеет этим языком, не способен вступить в договор с его носителем, и в палиндроме становится очевидна условность языковых конструкций и их генерального первозамысла.

РОПОТ: — И НАД МАМДАНИ — ТОПОР!

Гомункул, Лида,
садил лук, — ну, мог...

— Не сри, микадо!
— О да, Ким Ир Сен!

Имя, — думала, сипя, — я писала мудьями.

ЯИЦА БРУТ САМ ТЁР... ВОТ... НО ОН-ТО ВРЁТ: «— МАСТУРБАЦИЯ!»

Подбор слов, становящийся пыткой при прочтении, приобретает тайный смысл при складывании слогов справа-налево. Слова, проставленные нередко вне правил грамматики, логики и лексики, пройдя через своего рода пыточную и костоломную, складываются в единое целое, с неожиданной, всегда непредсказуемой сутью. В их вывернутых наизнанку частях родной речи / род-

ного тела (напомню об инверсии — вот где целиком обнаруживается она у Гуголева!, в чистом виде пребывает теперь в циклическом времени) рождается некое искусственно составленное, но единство; иная форма, но существования; давлением, по-тупо-эту-сторонней волей, насилием над языком и его терзанием — явленная в процессе языковой игры фраза, как в описанных в романе В. Набокова нетках.

ЛЕТО. ПОТНО.
РОТ В ТОРОНТО ПОТЕЛ

ВОКАБУЛЯР ПСОВ КАК ВОСПРЯЛ У БАКОВ!

МАТ СКЕТЧУ — ОК,
КОУЧ ТЕКСТАМ!

ПАЦАНВА ФАВНА — ЦАП!

— ЗА РУСЬ, ТИПИЧНО, КОНЧИ ПИТЬ, СУРАЗ!

В «Приглашении на казнь» Набоков рассказывает о нетках, в своём уродстве обретающих смысл, как и палиндром, при специфическом взгляде на них: «...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...»

ЦЕНЯ «МУРКУ», В ЗАЛЫ ВЫЛА! ЗВУК... РУМЯНЕЦ...

— ОН — МУКОМОЛ, БЕЛ ЕБЛОМ.

— ОК. УМНО.

«— НЕ ВЫНУ! АЗАРТ!»

(УСТАВ, СВАТ С УТРА ЗАУНЫВЕН).

В этих поэтических палиндром-событиях пыточный станок Гуголева добивается пределов алогичных откровений, претендующих на всеохватную, универсальную (от Универсум) логику. По моим ощущениям, в палиндроме Гуголев достиг вершин мастерства, и из того, что мне приходилось читать в этом жанре, равных ему, похоже, не сыскать. Это какое-то иезуитское умение выпытать у языка пароли, явки, адреса, то единственное, выворачиваемое, как лист Мёбиуса, значение, когда волевым усилием воссоединяются случайные/посторонние/друг другу чужие буквы, и не к месту, казалось бы, расставленные грамматические знаки. Под рукой «палача» все они готовы к прочтению как справа-налево, так и слева-направо, будто костяк каждой литеры, выбитый из физических и когнитивных координат, измельчён дробильной машиной, кожа срезана с существительных, дабы, липкие, они надёжней склеивались на дыбе с прилагательными, и звук измученного глагола перебивал вопли сжатых тискаами междометий:

МОР ТУТ, У ВЕРЫ ВО ДВОРЕ СЕРО.
ВДОВЫ РЕВУТ УТРОМ.

О, ВЕРА!
ЗАЛП БЛА... ЗАРЕВО...

К ЛОМУ НАГАР УРОНИЛА ЛИНОР, — УРАГАН УМОЛК! [14]

В 2019 году вышла книга «252» [15], в аннотации к ней сказано: «Летом 2018 года Юлий Гуголев стал публиковать в фейсбуке палиндромы. К апрелю 2019-го их оказалось больше четырехсот. Художник Олег Добровольский сделал рисунки к 32-м, а всего было отобрано 252».

Вот так: за пытки языка, за его расчленёнку — не карцер, не год, пусть условно, а вышедшая в приличном издательстве книга, состоящая из 252 блестящих палиндромов. И нет вопросов, почему после «252» поэт Юлий Гуголев пишет поэму, состоящую из судебных материалов [16]. Поэма, как сказано, набрана из цитат судебных заключений [17].

Вероятно, о подобном сказано в феноменологии Гуссерля — о «трансцендентальной редукции» с её «эпохе», когда открывается доступ к сущностным (эйдетическим) явлениям, а не просто к переживаниям и поиску слов/Слова; когда исчезает всё наносное, личностное, оставляя необходимое, голое, палиндромное, парадоксальное, основу — и мир объектов предстаёт субъективным, *остранённым*, поражающим чистотой, максимально доступной восприятию сапиенса.

— ЙОРК, А ЗАМОК ТУТ ОТКРОЙ!
— ОРК-ТО ТУТ, (кома)...
— ЗАКРОЙ!

— Катетер? Ох...
А, на анахорете, так?

Здесь важно не забывать и учитывать, что все эти разносторонне сложные поэтические конструкции держатся на яркой личности поэта, которая проглядывает в каждом слове, строке, в каждой метафорической детали. Мало у кого сегодня в поэтической среде характерные поведенческие и социальные черты, ценностные внутренние установки, персонифицированная речь так глубоко связаны с поэтическим письмом, с самой тканью поэтического вдохновения. Это ценили и ценят современники Гюголева, поэты разных поколений — от Льва Рубинштейна, Дм. Ал. Пригова, Михаила Айзенберга, Сергея Гандлевского до «молодых» Александра Кабанова, Данилы Давыдова, Вячеслава Попова, Александра Францева...

В классических работах [18] по психологии творчества, при анализе характеристик творческих людей обычно речь идёт об отчуждённости поэтов / внутренней автономии (хроническая изоляция либо избирательное общение), нарциссизме, манерности / театральности вместо искренности, зависимости от признания, желании соответствовать «образу Поэта», трудностями в общении / замкнутости, конфликтности с окружающим, закомплексованности, тяжёлом нраве и так далее.

Поверьте, ничего этого в Юлии Гуголеве нет абсолютно: простой в общении, весёлый, остроумный и лёгкий на подъём, умеющий вслушиваться в собеседника и всегда готовый к импровизации, внимательный и чуткий к другим и к их проблемам, обаятельный, блестяще эрудированный, с отсутствием чувства зависти, многим поэтам не свойственного, и отзывчивый, готовый помочь и поддержать в любую минуту.

Мы придем с тобой с работы,
мы уколемся и ляжем —
превратимся в самолетик,
но — с горящим фюзеляжем.

Говорю то, о чём знаю, что познал из многолетнего общения с Гуголевым в давние мои московские годы. А общались мы много и часто — здесь, в мире реальном, и в мирах параллельных, когда Юлий, работавший в «Скорой помощи», звонил по телефону и сообщал, что несколько ампул наркотического Calypsol у него в кармане, наш общий друг Андрей Туркин уже едет ко мне домой по Ленинградскому шоссе, и *трип* в духе (но не-грибном) Карлоса Кастанеды часа на полтора-два гарантирован. Я благодарен Юлику и за это — за сказочную возможность полетать в других мирах, увидеть себя и себя-Другого со стороны, при этом не впадая в зависимость, поскольку от «калипсола» никакой зависимости не бывает.

пляясь в зеркало надясь подумал бреясь
жизнь моя ты ль вправду удалёнка
сисадминка ты моя да *vita brevis*
ну и что что *vita brevis ars-to longa*

Перед тем, как начать это эссе, я представлял, насколько непросто это будет, ведь предстояло написать о том, с кем прошёл часть жизни, с кем много всего связано и связь эта до сих пор существует. И я подумал, что напишу о Гуголеве, не только

о поэте и родном мне по духу человеке, но и значительном, ярком представителе своего поколения. В эти минуты фейсбучная память подбросила старый мой пост, который я разместил накануне дня рождения моей дочери (ещё один Стрелец по Зодиаку) 14 декабря 2013 года. Этот пост о Туркине, в память о нём, но и о Гуголеве, о нашем поколении родившихся в конце 1950-х — начале 1960-х.

О поколении, из которого растут стихи Юлия Гуголева, и какая разница — ведая или не ведая стыда:

«Несколько лет назад мне в Нью-Йорк позвонила из Москвы дочь моего приятеля, поэта Андрея Туркина. Она сказала, что ей 18 лет, она практически не знала своего папу, который погиб, когда она была совсем маленькой, и попросила меня рассказать об Андрее. “Вы ведь были его другом. Каким он был?” — услышал я в трубку.

Я до этого не знал о существовании этой девочки. И я абсолютно не знал, что рассказать ей о её отце.

Ведь ничего героического в нашей юности не было, мы ничего не покоряли и ничего не открывали. Мы читали там- и самиздат, учились в институтах, пили отвратительные напитки и закусывали непривлекательными калорийными продуктами, могли прошляться несколько ночей подряд непонятно зачем и неизвестно где, встречаться с малопредсказуемыми дамами, непредохраняясь, колоть калипсол, курить низкого качества сигареты по две пачки в день, играть на гитаре до кровавых мозолей на пальцах, ездить автостопом в Прибалтику и с палатками в Крым, читать у костра Мандельштама с Бродским и не знать слов национального гимна.

Мы отдавали за джинсы четыре стипендии, а за винил Рика Уэйкмана или “Лед Зеппелин” — две.

Мы были нищими, сумасшедшими и счастливыми.

Мы писали странные стихи и выступали с ними перед странными людьми в странных местах.

Нам было все равно, что с нами будет завтра. Нам было абсолютно все равно, появятся у нас дети и что мы сможем рассказать им о нашей безалаберной жизни.

Мы не представляли, что доживем до 14 декабря 2013 года, и кто-то из нас не дожил.

Что я мог рассказать дочери Андрея Туркина по телефону? Ведь ничего героического, годного для подражания, хоть каким-то боком подходящего для примера, на ум не приходило.

Мы были жадными до праздника и карнавала людьми, но как это расскажешь 18-летней девочке.

А может, это и верно, что ничего правильного и нравоучительного рассказать нельзя.

Может, единственное, что ты можешь сказать о близком тебе человеке, чтобы другой, его родная кровь, тебя понял — это: “Он был таким, что тебе за него не может быть стыдно. И, наверно, если бы ты была тогда среди нас, тебе с ним было бы весело”.

Больше мне добавить оказалось нечего.

Я думаю, что если когда-нибудь моя дочь спросит обо мне: “А какой он был, как вы считаете?” — мой друг, сначала смутившись, было бы здорово, если бы ответил в том же духе».

Этот фейсбучный пост был написан в 2013 году. С тех пор, за прошедшие двенадцать лет, много воды утекло — из Крыма, из Донецка и Луганска, восполнивших потерю воды «нас-там-нетами»; из частично оккупированных Херсонской и Запорожской областей.

Нынешнее поколение российских людей, как и обещал Н. С. Хрущёв, если и живёт после 1980 года при коммунизме, то коммунизм этот военный. Станный такой коммунизм, да и военная его составляющая не простая, оттого и называется специфически — СВО. Отвечай я дочери Туркина сегодня, то процитировал хотя бы одно из его стихотворений, горькое и провидческое, смешное до слёз [19], тем самым надеясь уверить её в том, что в наши дни Андрей был бы на стороне добра. И добавив для убедительности: как и его друг закадычный, герой этого эссе Юлий Гуголев, всё так же проживающий в Москве, последние четыре го-

да её не покидавший надолго. Героически оставшийся, с его представлениями о том, что хорошо и что плохо, в Москве, с её законодательно закреплёнными рестрикциями по поводу того, что плохо при нынешнем политическом режиме, а что хорошо. Понятно, в инверсивном, пятащемся обратно в СССР, времени.

Стихотворения Юлия Гуголева в эти дни, как болью выстраданная хроника тягостных лет. Ничего другого и не ожидаешь от человека, говоря по простому, достойного и порядочного, в поэтических текстах которого постправда есть голая пошлость, а пропаганда ломается и уже постфактум находишь для неё подходящее клише — «как шоколад в руке». Поэзия Гуголева о времени, в которое нас всех нелёгкая занесла — лживом, пошлом, убийственном, беспросветном, но она искренне, убедительно — на стороне света, и это ощущение непреходяще. И это ещё одна причина, почему эти стихи хочется читать и перечитывать:

Когда-нибудь и мы — к плечу плечом,
то шелест крыл, то мастер дел заплечных.
О чём мы запоём тогда, о чём,
в той череде убогих и увечных,

уже сейчас глядящих на меня
из той условной точки невозврата,
где отблески увечного огня
могилы мне известного солдата.

Примечания

1. Здесь и далее цитаты из стихотворений Ю. Гуголева, опубликованных на различных интернет-ресурсах и на его фейсбук-странице.

2. Штудии. Ж-л «Prosodia», 2021 г. URL <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/yuliy-gugolev-veselyy-poet-sredi-kromeshnogo-uzhasa/>

3. Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах: ноябрь 2020 — август 2021. Ж-л «Воздух», №42, 2021 г. URL <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2021-42/hronika/#:~:text>

4. Юлий Гуголев: «Вот так живешь, набравши в рот слова...» «Новые известия», 14 июля 2018. URL: <https://newizv.ru/news/2018-07-14/yuliy-gugolev-vot-tak-zhivesh-nabravshi-v-rot-slova-268475>

5. Андрей Туркин трагически погиб 22 декабря 1992 года в Москве. Кратко о нём и его поэтике в статье Г.Кацов, «Покорное слово поэта. Об Андрее Туркине». Газета «Новое Русское Слово», 6 марта 1990 года. Нью-Йорк. URL: https://gkatsov.com/Andrei_Turkin.htm

6. В 2026 году этому легендарному Клубу, объединившему в Перестройку представителей столичного андерграунда и неофициальной культуры, исполнится сорок лет со дня открытия — 12 октября 1986 года в ДК «Дукат».

7. Татьяна Диденко, Гл. ред. музыкальных программ, музыковед, журналист, Программа А «Абсурд». Канал «Советское телевидение», 1990 год. URL <https://www.youtube.com/watch?v=IktUw7OfsVg>.

8. Приведу из Википедии два уважаемых мнения для пущей важности: 1). «Поэзия Гуголева близка, с одной стороны, линии Михаила Айзенберга на бережное воспроизведение речевой интонации в рамках классической просодии, с другой — иронической поэзии Игоря Иртеньева и Владимира Друка, особенно в жанре своеобразной иронической баллады. Особенностью тематического репертуара Гуголева является постоянное возвращение к теме еды, трактуемой не только как маркер приватного пространства, примета определенной эпохи или жизненного уклада, но и в экзистенциальной плоскости, как пример диалектики присвоения, превращения внешнего во внутреннее. В 2000-е годы поэзия Гуголева обогатилась интересными экспериментами со сверхсложными строфическими конструкциями». *Дмитрий Кузьмин* 2). «"Плотскость" гуголевских сюжетов (а многие тексты Гуголева подчеркнута фабульны), которая на деле оборачивается метафорой сосуществования тела и души, его ироничность, лишённое всякой искусственности умение инкорпорировать живую речь в ткань регулярного стиха выделяют Гуголева из каких-либо течений или групп как совершенно самобытную фигуру». *Данила Давыдов*

9. Л. Липавский, сборник «Исследование ужаса». М.: Из-во АСТ, интеллектуальный издательский проект «Лёд». 2024 год.

10. Подробнее см. о «колобковости» в концептуализме: Г. Кацов, Николай Байтов: «Я симулировал в новой поэзии». Ж-л «Эмигрантская лира», Льеж (Бельгия). № 3 (51)/ 2025. URL <https://emlira.com/3-51-2025/gennadiy-kacov/nikolay-baytov-ya-simuliroval-v-novoy-poezii>

11. Любопытно, что читателю, не подготовленному к обратной перспективе (равно, как зрителю перед иконой, перспективу которой П. Флоренский называл «обращённым пространством») в текстах Гуголева может мерещиться прямолинейное высказывание, провокативное и политически, безусловно, некорректное. В начале 1990-х я обнаружил в нескольких еврейских центрах в Бруклине четырёхстраничную ксерокопию, распечатанную в сотнях экземплярах. Листовка, словно вырванная из середины тетради, была озаглавлена «Ответ черносотенному “пииту”» за подписью В. Чечик. Поэт В. Чечик отвечал на возмущившее его стихотворение российского поэта Ю. Гуголева, и, срываясь с переходом на личности, честил его почём зря, эмоционально, четырёхстопным ямбом, с которым в отдельных фрагментах своей поэмы категорически не справлялся, за антисемитизм, нацизм, гитлеризм со сталинизмом и прочим волонтаризмом. Я запомнил лишь несколько выдающихся катренов В. Чечика (не путать с замечательным израильским поэтом Феликсом Чечиком — Г.К.), но они стоят того, чтобы здесь их привести:

...Петлей грозил нам Гитлер, Сталин.
Но против них — ничтожный ты пигмей,
И им ведь тоже не хватило
Ни душегубок, ни лагерей.

В тебе кипит, бушует плазма
Под обезьяньим черепком.
Ты околеешь от маразма,
Как пес издохнешь под столбом.

В конце 1980-х годов в российском движении антисемитов громче всех заявляла о себе национал-патриотическая группа «Память», стали заметны ранее маргинальные партии, такие как «Русское национальное единство», «Чёрная сотня», «Русская партия», «Партия русских националистов»... На их фоне и в непосредственной физической близости с ними, выступления Гуголева в Москве, был свидетелем неоднократно, воспринимались, как противостояние черносотенной волне, как сопротивление ей за счёт семантики стихотворения, всего интертекста с выворачиванием наизнанку его логики и смыслов. Перестроечная либеральная аудитория ёрнические, задиристые выступления Гуголева встречала с пониманием, с восторгом, как и должно по отношению к тому, что разоблачает идео-

логию ненависти и стремление уничтожить Другого — не в лоб, а наоборот интонацией и стилистикой речи. Разумеется, в далёком Бруклине представления об интертекстуальности в творчестве Гуголева если и были артикулированы, то крайне невнятно.

12. Ю. Гуголев, «Мы — другой». Из стихотворения «Не дверцу шкафчика, но, в целом, Сандуны...». М.: Новое издательство, 2019 г.

13. Славой Жижек. Поэтический пыточный дом языка. Гефтер, 25.04.2014. URL <https://gefeter.ru/archive/12121>

14. Все приведённые здесь палиндромы опубликованы в последние месяцы на фейсбучной странице Юлия Гуголева в 2025 году.

15. Юлий Гуголев, «252». Книга палиндромов. Москва: Воймега, 2019.

16. У поэтессы Лидии Юсуповой (проживает в Белизе) есть сборник «Приговоры», весь текст которого состоит из приговоров российских судов.

17. На этом видео Ю. Гуголев читает документальную поэму «Было такое дело» (2020) — <https://www.youtube.com/watch?v=9WOU5QTR8EM>

18. Несколько работ навскидку: К. Г. Юнг, Психология и поэтическое творчество; Е. П. Ильин, Психология творчества, R. A. Scott-James, Personality in Literature, W. T. Schultz, The Mind of the Artist; работы Фрейда и Бахтина о творческой динамике личности.

19. Такое стихотворение А. Туркина, середина 1980-х:

Купил я Ленина карманного,
И, как читал его, читал,
Из парня злобного и странного
Простым и добрым парнем стал.

Из параноика презренного
Я тихим стал, чтомышь твоя,
Когда куплю его толстенного,
Каким-то парнем стану я?

33. АКТУАЛЬНЫЙ ОРИЕНТАЛИЗМ

Четверть века без Иосифа Бродского

...Где муж вправе продать жену, если она бесплодна. Где вываривают трупы покойников, а затем растирают их, пока не получится нечто вроде кашицы, которую смешивают с вином, и потом пьют этот напиток. Где самый желанный вид погребения — это быть отданным на съедение собакам, а в других местах — птицам...

Мишель Монтень. Опыты. Том I. Глава 23, 1570-е годы

...Где в лице тигра, обрамлённом белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама. Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды

Велимир Хлебников. Зверинец, Лето 1909

1

Эту последовательность, само собой сложившуюся, фиксируешь раз в пять лет невольно: вслед за юбилейным годом, отмечающим день его рождения, следует юбилейный год со дня смерти. В 2020-м, 24 мая, Иосифу Бродскому исполнилось бы 80 лет, а в 2021-м, 28 января, — ровно четверть века с его ухода. Причем, если еще десять лет назад основной массив юбилейных исследований и статей был посвящен поэтике Бродского, то сегодня всё очевидней акценты расставлены на идеологических установках и политических взглядах нобелевского лауреата.

Особое внимание в 2014 г. привлекло стихотворение Бродского «На независимость Украины», с обвинениями и претензиями критиков по всему спектру — от украинофобии до имперскости. От этого отправного текста можно бы отталкиваться в дальнейшем в любую сторону, поскольку «Бродский хотел вырваться из СССР — не чтобы уехать, а чтобы ездить...» [1], а поездив по свету с 1972 г., отметил в своих наблюдениях много всего — противоречивого, тенденциозного и без учета, естественно, карающего института либеральных цензоров в будущем.

Он наговорил по поводу разных рас, народов, религий — на солидный том в потенциальном прокурорском расследовании о несоответствии Бродского актуальным в XXI веке идеологическим представлениям. Перечень их нынче разрастается неумолимо и с космической скоростью: здесь и популярное движение Cancel Culture вкупе с BLM, и набравшая мощь тяжелоатлета «политическая корректность», и новая институциональная ортодоксия, теперь не только американская, — Critical Race Theory. Список каждый может продолжить по вкусу и собственным пристрастиям.

Всякого рода поношения в свой адрес Бродский отмечал не без сарказма: «Меня упрекали во всём, кроме погоды». И было за что, поскольку поэт никогда в своих эссе, тем более в поэтических текстах, не наступал песне на горло, и создается в наше время ощущение, что, неоднократно предсказывая свой уход («Век скоро кончится, но раньше кончусь я...»), вздыхал едва ли не с надеждой и облегчением, будучи по природе лотофагом.

Действительно, XXI век, в котором поэт физически не присутствует, принес столько сюрпризов и в сфере гражданского права, и по отношению к свободам и обязанностям, что Оруэлл вместе с Бердяевым, Замятиним, Авторхановым, Белинковым, Солженицыным переворачиваются в гробу, а Бродский с Байроном нервно покуривают в сторонке.

Иначе говоря, сегодня Нобелевский комитет, ознакомившись с эссе Бродского (они, в основном, были написаны по-английски, и всего 30–35 лет назад их с восторгом принимали западные интеллектуалы), вряд ли рассматривал бы его как кандидата на эту репутационную, правда, уже немало себя опорочившую, награду. В наши дни эссе Бродского просто бы «не соответствовали»... А то, что гениально, многопланово, глубоко, интертекстуально написано и о чем — дело десятое.

Прожив немногим менее половины своих лет на капиталистическом Западе, Бродский не застал, к его счастью, эпохи, когда идолами значительного сегмента нынешнего молодежного электората окончательно стали Ноам Хомски и Сол Алински. Когда из библиотек выбрасывают книги неугодных высокоморальной се-

годняшней цензуре авторов, таких как Гарриет Бичер-Стоу и Марк Твен. И не рекомендуют к просмотру фильмы, вроде оскароносного «Унесенные ветром».

И угрожают снести памятники Сервантесу и Теодору Рузвельту. И запрещают к показу целые серии мультфильмов, таких как «Симпсоны» и «Том и Джерри», а шесть книг детского писателя Теодора Сьюза Гейзеля, также известного как Доктор Сьюз, больше не будут издавать из-за «расистских и обидных» картинок.

Во всей этой гигантской компаративистской теме «Взгляды Бродского — расовые, гендерные, религиозные, историко-политические, этические... — и наше умопомрачительное время», я хотел бы выделить лишь одно направление. По сути, оно является продолжением исследуемой в литературоведении проблематики о постколониальной поэзии и влиянии постколониальной идеологии на литературы мира и их авторов, прежде всего стран Юго-Восточной Азии и Латинской Америки.

2

Надо отметить, что известный подход в русском ориентализме, начиная с эпохи Петра I, никак не предполагал столь радикального невнимания к актуалиям Востока — даже не неприятия, а именно, говоря современным сленгом, «пофигизма». В «Путешествии в Стамбул» Бродский, походя, отмечает:

Наверное, следовало с кем-то познакомиться, вступить в контакт, взглянуть на жизнь этого места изнутри, а не сбрасывать местное население со счетов как чуждую толпу, не отметать людей, как лезущую в глаза психологическую пыль...

Исторически так сложилось, что отношение в России к Востоку амбивалентно: с одной стороны, как к Другому; с другой — едва ли не родственное, как к части своего Я. Российская империя всегда жестко стояла на страже своих рубежей (а это значит, и её

колоний), и общий топос, как совокупность всех факторов среды существования, давал возможность россиянам ощущать себя старшим братом по отношению к народам малым.

Эта двуплановость глубоко исследуется, к примеру, в книге «Русский ориентализм. Азия в российском сознании от эпохи Петра Великого до Белой эмиграции» канадского историка Давида Схimmelпэннинка ван дер Ойе.

Такой взгляд со стороны, из Канады, на российскую историю, географию, литературу, искусство, в котором соединены разножанровые тематические единицы — «Кавказский пленник» Льва Толстого, «Апофеоз войны» художника Верещагина, «Князь Игорь» композитора Бородина, как структурные составляющие в общем контексте востоковедения. В результате в России, в отличие от тех же США и Великобритании, не сложился некий целостный образ Востока, а существовал, как в калейдоскопе, кавказский Восток и Восток среднеазиатский, Восток, представленный Китаем или Японией, и т.д.

В значительной степени, Россия в экспансии на Балканы и Восток видела свое будущее, а образованное общество считало, что восточный вектор перспективен по многим направлениям. И это отражалось в классической русской литературе, которая в немалой степени черпала примеры и образы из литературы западной (в творчестве Афанасия Никитина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Сенковского, Бестужева-Марлинского, Тютчева, Фета, Лескова, Достоевского).

Несколько определенной все выглядит в эпоху Серебряного века, когда были обозначены полярности, допустим, от Бальмонта, для которого Восток-Азия был источником мудрости и примером в этом для подражания, до Андрея Белого, для которого уже и Восток, и Запад были двумя сторонами российской идентичности. И это при том, что в его «Серебряном голубе» и «Петербурге» прочитывается нескрываемая настороженность, негативно-пугающее настроение, даже страх по отношению к Востоку (позже мы остановимся подробнее на двух интонационных сторонах в западном хрестоматийном ориентализме — ксенофобское и ксенофилическое).

Безусловно, Восток при этом подавался, как экзотика, нередко в духе стилизаций и пушкинского «Подражания Корану». И если в традиционном ориентализме оппозиционная пара «Запад — Восток» становится модой уже во времена Байрона, им же и сформированной, то в ориентализме российском, как отмечает в интереснейшей монографии «Концептосфера ориентального дискурса в русской литературе первой половины XIX в.» П. В. Алексеев, мы наблюдаем триаду «Запад — Россия — Восток».

И к Востоку отношение двойственное: это и адресат колониальной экспансии, который надо бы цивилизовать; и неиссякаемый исток поэзии и европейской духовности:

«...ориентализм в русской литературе (“русский ориентализм”) — это особый дискурс, сформированный в России во второй половине XVIII — первой половине XIX в. под влиянием западноевропейского ориентализма и направленный на то, чтобы “изобрести” тот Восток, который необходим русской культуре для решения проблем самоидентификации» (с. 311).

Иными словами, Россия одновременно является и Западом, и Востоком, если проанализировать сформировавшийся за столетия российский взгляд в этом нарративе. И здесь особо любопытно отметить позицию художника Верещагина, ряд современников которого были уверены, что неоднозначные его изобразительные работы связаны, прежде всего, с критикой российской внешней политики. Это уже ближе взгляду Бродского, который явно проводит параллели между Османской империей и современным ему СССР, а потерявший свое бывшее величие Стамбул — с советским в самых разных смыслах Ленинградом, родным городом поэта.

Василия Верещагина можно назвать моралистом в русском изобразительном искусстве. Во время службы в Туркестане, Верещагин отмечал: «[я] не имел страстной любви к Востоку, Боже упаси! Я учился на Востоке, потому что я был там свободнее... чем на Западе. Вместо парижского чердака или какой-нибудь

меблированной комнаты... на Васильевском острове, я предпочел бы киргизскую юрту». (*Лебедев А.К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М., 1972, с. 54.*)

С одной стороны, Верещагин видел на Востоке варварство и иррационализм, а Запад определял, как место, где восторжествовал разум; но с другой, он отразил в своих полотнах то, чему был свидетелем во время своих путешествий по Азии: жестокость империи по отношению к провинциям. И вопрос об ответственности России в этом случае был одним из важнейших, если мы говорим о сюжетах картин Верещагина, о ракурсе, в котором он был подан.

Вот этот, этический момент, в самых неожиданных плоскостях, спустя несколько столетий взял за основу и Бродский, освещая свое путешествие не столько по городу Стамбулу с его историей, сколько по обиталищу потомков завоевателей-янычар с их современной географией.

3

Достаточно взять только один сборник эссе Бродского, составленный самим автором, — «Less Than One: Selected Essay» (N.Y., 1986), чтобы понять: Бродский написал, казалось бы, на все десять лет без права переписки. По сегодняшним меркам. Чтобы придать фокус этим заметкам, имеет смысл рассмотреть известнейшее эссе Бродского «Путешествие в Стамбул», в котором серьезный поэт и высокопарный эссеист бродит по пыльному Стамбулу, предлагая самые неожиданные дискурсы в заезженной, казалось бы, антонимической паре «западная демократия и восточная деспотия». И причины, отмеченные в эссе по поводу, у нас сегодня есть возможность наблюдать в виде следствий, а именно: бесповоротное поражение западных ценностей и торжество восточного миропорядка. В 1990 году Бродский говорит в интервью корреспонденту польского журнала «NaGlos» Гжегожу Музялю:

Наш мир становится вполне языческим. И я задумываюсь, а не приведет ли это язычество к столкновению — я страшно этого опасюсь... <...> между исламским миром и миром, у которого о христианстве остались лишь смутные

воспоминания. Христианский мир не сможет себя защитить, а исламский будет давить на него всерьез. <...> Прагматики утверждают, что разница между двумя мирами не столь уж велика. Я же в это ни на секунду не верю. <...> В конце концов, наш мир на шесть веков старше ислама. Поэтому полагаю, у нас есть право судить, что хорошо, а что плохо. [2]

В наше время всё идет к последовательному, практическому упразднению основ демократии, берущей начало с античности, и строительству в развитых странах социалистически-восточного общественного уклада, в нашем случае, в эссе, — со времен Османской империи.

Предчувствуя этот захват западной цивилизации в плен «янычарами» (в духе шпенглеровского «Заката Европы», да и «Конца истории» Фукуямы), Бродский с тревогой и пониманием того, что исторический детерминизм неизбежен, так описывает, к примеру, стамбульские мечети:

«Эти гигантские, насевшие на землю, не в силах от нее оторваться застывшие каменные жабы! Только минареты, более всего напоминающие — пророчески, боюсь, — установки класса земля-воздух, и указывают направление, в котором собиралась двинуться душа. Их плоские, подобные крышкам кастрюль или чугунных латок, купола, понятия не имеющие, что им делать с небом: скорей предохраняющие содержимое, нежели поощряющие воздеть очи горе. Этот комплекс шатра! придавленности к земле! намаза» [3].

Восемь лет спустя, в стихотворении «Ritratto di donna» (1993), тот же настороженный взгляд облекается в рифмованные строки: «...Зима. Стамбул. / Ухмылки консула. Настырный гул / базара в полдень. Минареты класса / земля-земля или земля-чалма / (иначе — облако). Хурма, сурьма. / Другая раса».

Зачем путешественнику углубляться в сакральное знание того, что представляют собой тайны застывшего в развитии Ориента — в виде гигантского, чуждого западному человеку, восточного базара? Надо ли Западу сблизиться с Востоком, и не опасно ли это в последней четверти XX в. для всей западной цивилизации,

прежде всего? И способен ли Запад выдержать нашествие с юга и востока в веке XXI? Здесь Бродский следует уже проверенной в своих поэтических текстах импликация: «зачем нам двадцатый век, если есть уже / девятнадцатый век», «зачем нам рыба, раз есть икра, <...> зачем вся дева, раз есть колено».

Чем обернется для нас и наших потомков сближение культур в изумляющей своей вульгарностью идее всеобщего равенства — «мультикультурализме»? Какие вирусы, в разных смыслах, подхватят народы развитых западных стран, открыв границы и получая, в результате, мусульманские анклав на своих территориях, в которых граждане с паспортами западных государств живут по законам шариата? А законы эти противоречат юридически-правовому статусу демократии и соответствующих конституций. Как долго в США будет работать «плавильный котёл» при таком сценарии?

Даже в столь далеком от заданной тематики стихотворении, как «Шесть лет спустя» (1968), Бродский не забывает ужаснуться от собственных интуиций по отношению к Востоку: «...и тридцать дней над морем, языкат, / грозил пожаром Турции закат».

Насколько был прав, или не прав Иосиф Бродский в своих стихотворных и прозаических травелогах по Турции, Мексике, Северной Европе (и Венеции, кстати)?

Небезучастный наблюдатель, консерватор с постколониальным мышлением, остро ощущавший современность и ужасавшийся от роковых предчувствий по отношению к давшим ему «вторую жизнь» США; и к любимой им Швеции, которую называл своей экологической нишей, да и к обожаемой Венеции. Насколько толкователь Юга и Востока, западный человек Иосиф Бродским оказался, в итоге, провидцем?

4

В своем сборнике литературно-исторических путешествий «Гений места» Петр Вайль, сдружившийся с Бродским в последние его годы, пишет: «“Путешествие в Стамбул” — самое, вероятно, уязвимое сочинение Бродского: с точки зрения историка, бо-

гослова, филолога, логика... Эссе о Стамбуле — наглядный пример той жизненной позиции, которую Бродский сформулировал в обращенном к Томасу Венцлове “Литовском ноктюрне”: “...Вся жизнь как нетвердая честная фраза на пути к запятой”» [4].

В этом же роде высказывается и Венцлова, близкий друг Бродского на протяжении десятилетий, в «Путешествии из Петербурга в Стамбул», посвященном рассматриваемому нами эссе: «Постоянно встречаются фразы типа: “Я не очень хорошо представляю себе, что творилось об ту пору в Иудее” (с. 80); “При не помню уж каком султানে, да это и неважно — была Айя-София превращена в мечеть” (с. 100). Эрудиция Бродского порой и в самом деле дает неожиданные сбои — например, в рассуждении об элегическом дистихе (с. 74), которое уточнено в английской версии...» [5].

Создается впечатление, что Бродский, словно представляя реакцию массового читателя с левой идеологией, пытается всё сгладить: мол, хотите верьте — хотите нет; в рассуждениях моих вы найдете неточности, так что ваши взгляды моя позиция вряд ли может оскорбить...

При том, отмечает Венцлова, точка зрения и отсчета Бродского как раз достаточно продумана, аргументирована и крепко выстроена: «В целом эссе Бродского — что видно уже из названия — строится как отрицание Йейтса. Великолепной Византии, средоточию искусства, мудрости и святости, преддверию рая, а то и попросту раю, Бродский противопоставляет угрюмый Стамбул, где путнику, равно как и местному жителю, надлежит оставить всякую надежду. Эта тонкая игра теряется для русского читателя, который со стихами Йейтса, увы, обычно не знаком... Русское название эссе, намеренно прямолинейное, отсылает к другой традиции — традиции российских философских путевых очерков: “Путешествие в Армению”, “Путешествие в Арзрум”, а в конечном счете — “Путешествие из Петербурга в Москву”...»

Здесь важно отметить, что такое непримиримое, пессимистическое, дистопичное (в наше время торжества массовой культуры запросто навесили бы ярлык «расистское») построение логических и семантических конструктов в эссе Бродского имеет

биографическое основание, на что толсто намекает и сам автор. Несколько смежных пар в его тексте очевидны, и когда он говорит о том, что является не столько жертвой истории, сколько географии, эта установка приобретает артикулированные очертания: христианский Константинополь, предшественник исламского Истанбула, — христианский Санкт-Петербург, предшественник большевистского языческого Петрограда; и современный Стамбул, растерявший былое величие, как и советский Ленинград («великий город с областной судьбой»).

Но эти важные для всего текста аналогии не должны уводить нас от иного, крупного масштаба: возможность сосуществования западной и восточной цивилизаций. Верней, невозможность по Бродскому, развивая мысль Киплинга о том, что Запад и Восток никогда не сойдутся.

5

Как Иосиф Бродский ощущает и оценивает в исторической перспективе и географической ретроспективе Восток? Точней, один турецкий его угол, открывшийся из-за ширмы с ее запутанным восточным узором? Хотя, возьмем шире, сходные впечатления возникают не только по прилете в Стамбул, но и в иное южное место: «Скушно жить, мой Евгений. Куда ни странствуй, / всюду жестокость и тупость воскликнут: “Здравствуй”...» [6].

Несколько цитат из «Путешествия в Стамбул»:

«Я прибыл в этот город и покинул его по воздуху, изолировав его, таким образом, в своем сознании, как некий вирус под микроскопом. Учитывая эпидемический характер, присущий всякой культуре, сравнение это не кажется мне безответственным... я ощущаю себя разносчиком определенной заразы, несмотря на непрерывную прививку “классической розы”, которой я сознательно подвергал себя на протяжении большей части моей жизни. Меня действительно немного лихорадит от увиденного; отсюда — некоторая сбивчивость всего нижеследующего...»

«Что серо-бурый, грязноватый его цвет был цветом фасадов и интерьера почти всего и, в частности, нескольких контор Стамбула, где я побывал за последние три дня. Что улицы в этом городе кривы, грязны, мощены булыжником и завалены отбросами, в которых постоянно роются голодные местные кошки. Что город этот — всё в нем — очень сильно отдает Астраханью и Самаркандом... В общем, достаточно, чтобы засорить подсознание...»

«Бред и ужас Востока. Пыльная катастрофа Азии. Зелень только на знамени Пророка. Здесь ничего не растет, опричь усов. Черноглазая, зарастающая к вечеру трехдневной щетиной часть света. Заливаемые мочой угли костра. Этот запах! С примесью скверного табака и потного мыла. И исподнего, намотанного вокруг ихних чресел что твоя чалма. Расизм? Но он всего лишь форма мизантропии. И этот повсеместно даже в городе летящий в морду песок, выкалывающий мир из глаз — и на том спасибо. Повсеместный бетон, консистенции кизяка и цвета разрытой могилы... Местное население, в состоянии полного ступора сидящее в нищих закусовых, задрав головы, как в намазе навыворот, к телеэкрану, на котором кто-то постоянно кого-то избивает. Либо — перекидывающееся в карты, вальты и девятки которых — единственная доступная абстракция, единственный способ сосредоточиться. Мизантропия? Отчаяние? Но можно ли ждать иного от пережившего апофеоз линейного принципа: от человека, которому некуда возвращаться?»

«И эта загадочная субстанция, эта пыль, летящая вам в морду на улицах Стамбула, — не есть ли это просто бездомная материя насильственно прерванных бесчисленных жизней, понятия не имеющая — чисто по-человечески, — куда ей приткнуться? Так и возникает грязь. Что, впрочем, тоже не спасает от сильной перенаселенности...»

«Я приехал сюда взглянуть на прошлое, не на будущее, ибо последнего здесь нет: оно, какое оно ни есть, тоже ушло отсюда на Север. Здесь есть только незавидное, третьесорт-

ное настоящее трудолюбивых, но ограбленных интенсивностью истории этого места людей. Больше здесь уже никогда ничего не произойдет, кроме разве что уличных беспорядков или землетрясения...»

6

Как уже отмечено выше, размышляя по поводу сказанного, важно учитывать утонченный солипсизм автора, подчас опрометчивый, его резко индивидуальный, «личностный фактор» в манере изложения, советский имперский бэкграунд и навязанное еще со школы представление о восточной деспотии и повинующихся беспрекословно массах (с проекцией, уже в процессе самообразования, на советский имперский режим и оболваненный соц-пропагандой советский народ).

Бродский это периодически в эссе и сам отмечает:

Что ж, вполне возможно, что мое отношение к людям, в свою очередь, тоже попахивает Востоком. В конце концов, откуда я сам? Но в определенном возрасте человек устает от себе подобных, устает засорять свои сознание и подсознание. Еще один — или десяток — рассказ о жестокости? Еще один — или сотня — пример человеческой подлости, глупости, доблести? У мизантропии, в конце концов, тоже должны быть какие-то пределы. Достаточно поэтому, взглянув в словарь, установить, что «каторга» — тоже турецкое слово. Как и достаточно обнаружить на турецкой карте — то ли в Анатолии, то ли в Ионии — город, называющийся «Нигде»...

В определенной степени, рассказ о Стамбуле — это рассказ о себе самом, пересказ историй собственной болезни и хворей своей родины. По-разному об этом сказано в поэтических текстах и эссе Бродского, и вполне прямолинейно — в стамбульском тексте: «Взглянуть на Отечество извне можно, только оказавшись вне стен Отечества. Или — расстелив карту. Но, как замечено выше, кто теперь смотрит на карту?» И с продолжением — в другом месте:

Не Оттоманская ли мы теперь империя — по площади, по военной мощи, по угрозе для мира Западного. И не больше ли наша угроза оттого, что исходит она от обвосточившегося до неузнаваемости — нет! до узнаваемости! — Христианства. Не больше ли она, оттого что — соблазнительней? И что мы слышим уже в этом вопле покойного Милюкова: «А Дарданеллы будут наши!»?

Складывается впечатление, что Стамбулу досталось от Бродского и за весь Ленинград, и за всю Россию с СССР, которые поэт, игнорируя оба названия, чаще называл Отечеством. Возможно, Стамбулу достается и не всегда по заслугам, но ведь Вайль в своих заметках об этом городе фактически не находит ничего более достойного среди достопримечательностей, кроме турецкого кофе (Бродский — чая). Так что, за восхищением от Востока и позитивом — это к Байрону.

Можно ли ожидать чего-то другого от человека, прожившего 32 года при советской власти, пусть и фрондерствующего, пусть и выгнанного ею в три шеи за границу? Нутро — оно себя проявит, как ни старайся, заметит некий критик. Одна из самых проницательных исследовательниц темы путешествий в бродсковедии, Санна Турома отмечает:

«Авторитарная точка зрения в путевых нарративах Бродского, особенно неевропейских, обусловлена русским, советским и европейским имперским знанием.

По той же причине можно задаваться вопросом, как это делает Деннис Поттер в своем исследовании европейской литературы путешествий, представляет ли эта литература “попытку преодолеть культурную дистанцию с помощью длительного акта понимания” или же “средство для выражения европоцентристского тщеславия или расовой нетолерантности”. Этот вопрос небезынтересен и для исследования русской литературы путешествий в целом и путевой прозы и поэзии Бродского в частности, несмотря на идиосинкразический характер подобного тщеславия в России» [7].

Здесь, казалось бы, можно поставить точку, поскольку тема заезжена (западный, тем паче советский человек со своим уста-

вом в восточном монастыре), если бы фраза в эссе «не Оттоманская ли мы теперь империя» касалась лишь России. Время выводит на другие масштабы, и Бродский-оракул сегодня прочитывается так, что под «мы теперь» подразумевается весь Запад. Чего стоит только один фрагмент — походя брошенное в эссе замечание:

...в сфере жизни сугубо политической политеизм синонимичен демократии. Абсолютная власть, автократия синонимична, увы, единобожию. Ежели можно представить себе человека непредвзятого, то ему, из одного только инстинкта самосохранения исходя, политеизм должен быть куда симпатичнее монотеизма. Не стоит, наверно, называть вещи своими именами, но демократическое государство есть на самом деле историческое торжество идолопоклонства над Христианством...

Что же, собственно, от интеллектуала и нобелевского авторитета Иосифа Бродского хотели бы сегодня услышать западные интеллектуалы и авторитетные либералы? Или скажем так: чего они сегодня в его творчестве не слышат?

7

Трудно представить, что от Иосифа Бродского можно было ожидать романтических ориенталистских стереотипов в стиле Гёте, Гюго, Скотта, Майн Рида. Другая эпоха, другой опыт — по сути, разные клише и литературные предпочтения. Как отмечает Вайль: «Иосиф Бродский знал то, чего не мог знать Леонтьев, тем более — Байрон. За Бродским — опыт XX века, с его страшными героями, масштабы и деяния которых не мнились деспотам Востока. “Цветущая сложность” оборачивалась таким образом, что единственным — бескровным и достойным — противовесом оказывалась “пиджачная цивилизация”».

«Пиджачная» — это чиновничество, «синие» и «белые» воротнички с их постным, на годы расплывшим бытом в постиндустриальных городах: пять дней в неделю работа — выходные,

работа — праздничный день, работа — отпуск. Ясное дело, сравнение с Востоком, «землей и садом грёз», явно было в пользу последнего.

Шаблоны ориентализма можно легко расставить по двум местам: «ксенофобские» (негативно-пугающие) и «ксенофильские» (притягательные). Оба с четким гендерным признаком. В изобразительном искусстве — это запоминающиеся акцентированные образы. Ксенофобские — в лучших мужественных образцах, как на картине Делакруа «Араб, сражающийся со львом» и с прочими «Арабские воины на конях», «Арабская стычка», «Арабы в засаде» разных авторов в разных живописных манерах. В ту же копилку — какой-нибудь янычар на скакуне с ятаганом, который разрубает одним ударом неприятеля по диагонали так, что легендарный в этом деле красный рубака Семен Михайлович Буденный позавидовал бы.

Выдуманный, из эротических снов и детских игр в войну, мускулистый и театральный араб (мавр, египтянин, марокканец, сириец, индус) побеждал в воображении любого представителя «пиджачной цивилизации», зачавшего в своем стремлении к прогрессу и обществу всеобщего благоденствия. Мужчина в ориентализме — это не статическая мощь любого из васнецовских трех богатырей, а мастер в боях без правил: хитрый, опасный, стремительный, сильный и неутомимый. Как тигр или лев, но только еще больший хищник, поскольку в схватке со зверем всегда выходит победителем.

И, само собой, восточный воин любвеобилен. К его неутолимой похоти — одалиски, замещенные в наше время в коллективном сознании красавицами из порнохабов, сладострастницы из закрытого от постороннего взгляда и свободной буржуазной прессы гарема. Томные, аппетитные, понятно — похотливые и безотказные. Из «Бассейна в гареме» Ж.-Л. Жерома, «Мук любви» Э. Лонга, «Турчанок в гареме» Ф. М. Бредта, в том же очаровательном стиле тюркери — из «Турецкой бани» Ж.-О. Д. Энгра. Любопытно, что Бродский, написав «Развивая Платона» в сослагательном наклонении, упоминает лишь двух живописцев-неоклассиков, чье вдохновение вполне вписывается в идею пла-

тоновского утопического государства: «... я б скучал в Галерее, где каждое полотно / — особливо Энгра или Давида — / как родимое выглядело бы пятно».

Иными словами, для задавленного ханжеством, нормами, условностями и спартанским воспитанием европейца либо американца из привилегированных школ как XIX, как и XX века, ориентализм — это виртуальная реализация комплексов, замещение в воображении дефицита комфорта, свободы любить и убивать, жить, в конце концов, не по правилам и полицейским нормам соцобщества, которое навязывает обществу равных возможностей.

Вольная трактовка восточных сюжетов, экзотика с удалыми бойцами рукопашного боя и раскрепощенными девицами-красавицами (в уважающих себя современных борделях непременно есть комнаты-шатры с восточным антуражем в виде пальм, песчаных холмов, верблюдов на заднем плане и оазиса в стиле «всё включено» на переднем) — это укладывается в мифологему о повышенной чувственности, восточных наслаждениях и мире мечты, почти неземной. Проще говоря, всё это имеет такое же отношение к реальному востоку, как и война киношного индейца Гойко Митича, сербско-немецкого актера, с киношными же ковбоями — к реальному западу.

Ориентализм, таким образом, — это и создание некоего восточного мифа, и попытка сориентировать в своих представлениях Восток в том направлении, которое Западу понятней и привлекательней. Возможность отойти от известного рационализма в сторону романтики и грёз. Вайль уточняет: «Восток — это был вариант. Жизненная альтернатива. Восток как опыт (реальный и, главное, умозрительный): иного пространства — огромного, немеряного, незанятого; иного времени — глубже древность, дольше день, медленнее ритм; иного человека — подчиненного своим неведомым условностям, оттого казавшегося безусловнее, первозданнее, свободнее».

Другое дело, стоит ли к этому человеку, подчиненному «своим неведомым условностям», приближаться на расстояние выстрела или ножевого удара. Что называется, не зная броду, — и Бродский от идеи погружения в тему однозначно отказывается:

«Наверное, следовало взять рекомендательные письма, записать, по крайней мере, два-три телефона, отправляясь в Стамбул. Я этого не сделал...»

Эстетически Бродский далек от хрестоматийного рахат-лукумного ориентализма. Всё еще можно читать тематическую прозу по ориентальному поводу, но сколько сегодня ни сочиняй, всё худо-бедно получается сиквел «Бахчисарайского фонтана». Этически же у Бродского явно не было ни времени, ни желания познавать чары южного темперамента и осмысливать восточные сказки каждой из 1001 ночи.

Сработал инстинкт самосохранения. Нравственный инстинкт, как считает Вайль:

«На этом инстинкте самосохранения — нравственного! — стоит задержаться. Тезис Аверинцева: “Мудрость Востока — это мудрость битых, но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых восточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях укоренившейся политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру...”

Бродский против такого кошмарного сна, тем более — яви, “мира с совершенно отличными представлениями о ценности человеческого существования, нежели те, что были в ходу на Западе”. Против мазохистской установки на “битость”... В прекрасной статье “Путешествие из Петербурга в Стамбул” Т. Венцлова, перечисляя атрибуты ада в эссе Бродского, указывает на более глубокую, чем просто геополитическая, метафору, говорит о катабазисе, нисхождении в царство мертвых».

В эссе «Путешествие в Стамбул» Бродский если и говорит об ориентализме, то с сарказмом и иронией; турецкие реалии вызывают в нем отвращение и, по большому счету, не интересуют. Он и не пытается анализировать местный колоритный контекст, ограничившись общими важными рассуждениями философского и религиозного порядка. И это в какой-то мере спасает его (при том, что «колониалист и империалист», а как иначе!, по рождению и образу мысли) от разящего направо, но не налево, гнева «правильно» ориентированных потомков.

Классический ориентализм — это попытка определить, вычислить иноверца и чужого, другого, не столько его поняв, сколько подстроив под себя и, таким образом, его выдумав. Так были сконструированы к середине XIX в. расхожие образы бедуинов и арабов, а также негров — в виде услужливых и покорных рабов. После отмены рабства, в США вполне обходились знаниями о них как о лучших баскетболистах и боксерах, неутомимых в сексе и джазе. Белому населению до какого-то времени проще и лучше было не думать о том, что в черных людях кипел разум возмущенный, и на святой и правый кровавый бой он был идти готов.

Периодические погромы с массовым убийством белых горожан потрясали крупные города Восточного побережья с XVIII в., а в Нью-Йорке «черные бунты» (black riots) обычно заканчиваясь чудовищными пожарами, от которых сгорало до половины всех построек.

И вот этот Другой, в конце концов, на сложившееся положение вещей обиделся. Причем, обиду не выказали японцы и китайцы, мексиканцы и индусы — в основном, обиженными и обделенными были афроамериканцы, как их стали называть с последней четверти XX в., и турки с арабами плюс присоединившиеся к ним ряд мусульманских народов.

«В современной гуманитарной науке понятие “ориентализм” означает не только востоковедение и увлечение Востоком в художественной культуре, но и различие “Востока” и “Запада”, необходимое Западу для культурного конструирования Востока и обретения власти над ним (основой для такого подхода стала концепция “ориентализма” американского ученого Э. В. Саида)», — как отмечает в своей работе Е. А. Чач [8].

Здесь мы подошли к учению преподававшего в нью-йоркском Колумбийском университете профессора Эдварда Вади Саида (1935–2003). Как сказано о нем в Википедии: «Американский интеллектуал арабского происхождения. Литературовед, ис-

торик литературы, литературный и музыкальный критик, пианист. Теоретик культуры, автор знаменитой книги “Ориентализм” (1978), жестко критикующей западные воззрения на Восток и обвиняющей западную науку в духовной поддержке и оправдании колониализма».

В этой работе Саид назвал интерес к Востоку «опредмечиванием». Запад втискивает то, что ему непонятно, в свои рамки, навязывает свое миропонимание, представляет театр восточных действий иллюзорно, подстраивая его под свою схему. И здесь Саид делает революционный, сегодня достойный подражания, шаг: учитывая сказанное выше, ориенталистское искусство — вещь не только колонизаторская, но и расистская.

По Саиду, пора говорить о культуре закабаления, а если от творчества перейти к науке, то изучение на протяжении веков Корана, арабо-мусульманских традиций, языков, систематизация по шкале ценностей — это отвратительная попытка проведения Западом своеобразной разведки боем. Чтобы следующие поколения белых колонистов успешней давили свободолюбивые, мудрые не по-западному, народы Юго-Востока...

Надо сказать, что в Нью-Йорке есть достойный внимания музей ориентализма — научно ориентированный музей Дагеша в Нижнем Манхэттене, Dahesh Museum of Art; и есть немало ученых, включая образованных, эмансипированных арабов, которые считают учение Саида политически мотивированным, идеологическим манифестом, и подвергают его резкой критике. В последние годы — всё реже, но это связано с общим политизированным фоном, на котором леволиберальная профессура и неисчислимые адепты развернули священное зеленое знамя учения Саида — своего кормчего.

Основной тезис его учения, пожалуй, таков: «Всякий европеец, отзывавшийся о Востоке, был расистом». Перекликается с известным советским слоганом о капиталистической науке — продажной девке империализма, но ведь Саид и есть плоть от плоти основных социалистических, леволиберальных установок. Он и к Израилю относится в известном духе, что неудивительно (вернемся к Википедии): «Активист палестинского движения. Был

членом Палестинского национального совета. Главный консультант по делам Палестины в США. Популярный журналист, жёсткий критик израильской политики в палестинском вопросе, сионизма и арабского национализма».

Добавлю и его известный труд «Палестинский вопрос» (1979) — неперенный атрибут в домашних библиотеках тех, кто борется за два государства для двух народов — давняя левая мечта о «ду-киюме», мирном добрососедском сосуществовании евреев и арабов в Израиле.

Белые учёные вообще не способны понять Восток, сообщает в «Ориентализме» «американский интеллигент арабского происхождения», и не должны заниматься востоковедением, поскольку они не арабы. Ничего вам не напоминает? Белые актеры не должны играть чёрных и азиатов, и не должны озвучивать небелых анимационных персонажей (напомню: недавно актер Хэнк Азария каялся публично и извинялся за то, что озвучил стереотипного индийца Апу в «Симпсонах»). При этом, актрисе очень темного цвета кожи Джоди Тернер-Смит предложили играть королеву Анну Болейн в мини-сериале — понятно, с усиленной феминистской составляющей. Верю, что английская королева любого цвета кожи всё равно одолеет душный патриархат тюдоровской Англии. И если надо, либеральный зритель массово чёрную королеву в этой не шахматной партии поддержит.

9

Расизм, по мнению Саида, присущ ориентализму как неизбежная характеристика отношения народа-господина к народам подчиненным, которые не могут «сами выражать свои интересы». В послесловии к книге «Ориентализм» издания 1995 года, Саид писал: «Я вспоминаю один из первых арабских обзоров моей книги, в которой автор “Ориентализма” был назван борником арабизма, защитником униженных и оскорбленных, чья миссия — в том, чтобы призвать власти Запада к чему-то вроде эпического и романтического тапо-а-тапо. Несмотря на явное преувеличение, в книге действительно присутствует чув-

ство враждебности Западу, как его воспринимают арабы, а также содержится достойный, с точки зрения многих образованных арабов, ответ».

Этот ответ, по мнению Саида, на вопрос, которому уже несколько тысячелетий. Саид указывает на одну из трагедий Эсхила, в которой Греция изображала персов варварами. Обобщим: колыбель европейской цивилизации Греция неполиткорректно относилась ко всему Востоку, что проявилось на отношении к персам.

Стало быть, история ориентализма в таком «дурном смысле», завершает мысль Саид, началась 2 тысячи лет назад. Отмечу, что афроамериканцам повезло меньше: они требуют репараций за ущерб, нанесенный рабством, ведя отсчет, всего-то, за последние пять столетий, начиная с 1619 г., когда судно с первыми рабами причалило к берегам Северной Америки.

Учение Саида живет и побеждает, а дело его не забыто. Теперь представьте, если бы Иосиф Бродский в своих эссе, посвященных Югу и Востоку, исследовательски подошел бы к увиденному, приводя цитаты из Корана, анализируя вековые восточные традиции и пытаясь углубиться в итоговое настоящее? В какую, простите, котлету превратили бы его имя и его труды сегодня родители за идею «белой вины»?!

За имперскость еще можно дать десять лет, как я писал в начале этих заметок, но за изучение и толкование белым человеком восточных премудростей книги Бродского выносили бы из библиотек и сжигали в правильные времена на площадях; и снесли б памятник, будь он установлен Бродскому по месту его работы в Библиотеке Конгресса (1991–1992 годы). Да, еще и всех регалий лишили бы — неважно, что у покойника: он в этом случае попадает в список прочих «мертвых белых мужчин». Как лишили почетных званий лауреата Нобелевской премии по физиологии и медицине (1962) Джеймса Уотсона в 2019 году за ряд идеологических «заблуждений».

В эссе Бродского на временной карте соседствуют христианско-византийский Константинополь и мусульманско-османский Стамбул. Большинство аналогий и ассоциаций — из времени про-

шедшего, а в настоящем — поверхностный взгляд эстета на город, остановившийся в своем развитии на заснувшем на столетия Востоке. Практически, ничего от исследователя-ученого — метафоры, стремительно рождающиеся сентенции и погружение во время. Умнейшая позиция, ведь недаром Исайя Берлин из всех качеств особо выделял у Бродского ум.

Конечно, не индульгенция «на всю длину потемок», но от сегодняшнего мракобесия, по крайней мере. Не зря Томас Венцлова в своем эссе отметил особо: «Время — основная тема “Путешествия в Стамбул”, как, впрочем, и всего творчества Бродского».

Трудно пройти между Сциллой и Харибдой совсем без потерь: между классическим ориентализмом и современным, популистским учением Саида. Похоже, Бродскому это удалось. В конце концов, обвинения в колониальности (не современный расизм же, хотя близко) с имперскостью всегда можно списать за счет влияния советской системы, но дальше предъявить Бродскому последователям Саида и иже с ними, практически, нечего. Да, они сегодня формируют, как принято говорить, повестку дня, однако расправиться с Бродским до конца не получается.

Не без изъяна, но не так, как бы им хотелось, уязвимо его представление о том, что Западу близко подходить к Востоку не стоит. В книге Льва Лосева [9] находим: «...упоминания Ислама в ранней поэзии Бродского могут озадачить читателя... Главный пафос этого... монолога в разоблачении попыток насильственно управлять ходом истории, “организовывать” всеобщее счастье...»

Бродскому подсказывает это опыт и интуиции. И простая логика: вначале колонисты к ним, теперь — колонии к нам. «От «бремени белого человека» эпохи Киплинга до «вины белого человека» за все «белые привилегии», с «белой хрупкостью» (White Fragility) в рамках Whiteness Studies — расстояние всего в одно столетие. Не стоило сблизаться.

В известном смысле, позиция Бродского не противоречит английской поговорке «не будите спящую собаку». В этом плане Бродский неpolitкорректно выступил провидцем, но ведь как свидетельствует история, да и география, мало кто к провидцам готов прислушаться.

Примечания

1. Д. Ахапкин. «Теперь меня там нет...»: идеальный город Иосифа Бродского / Журнал «Звезда», № 1, 2021.
2. Л. Лосев. «Азия» в мире Бродского. Иосиф Бродский / ЖЗЛ. — М. Из-во «Молодая гвардия», 2010 г. — С. 163.
3. И. Бродский. «Путешествие в Стамбул». Здесь и далее — из сборника «Антология текстов. К фестивалю медленного чтения». — URL: <http://files.eshkolot.ru/reader-print.pdf>
4. П. Вайль. Босфорское время. Из книги «Гений места». Здесь и далее — ж-л «Иностранная литература», № 2, 1998.
5. Т. Венцлова. Путешествии из Петербурга в Стамбул. Здесь и далее — «Собеседники на пиру» [Литературоведческие работы]. — URL: <https://lit.wikireading.ru/46078>
6. И. Бродский. «К Евгению» (из мексиканского цикла).
7. Санна Турома. Бродский за границей: Империя, туризм, ностальгия / Научная библиотека. — М.: Из-во «НЛО».2020.
8. Е. А. Чач. Ориентализм в общественном и художественном сознании Серебряного века. Автореферат / Санкт-Петербургский государственный университет. — С-Пб. 2012. — URL https://disser.spbu.ru/disser/%7Bzashiti_disser_id%7D/avtoref-Chach.pdf
9. Л. Лосев. «Азия» в мире Бродского... Указ. Изд-во. — С. 161.

34. CURRICULUM VITAE, ИЛИ СУДЬБА «ДИ-ПИ» ЧЕЛОВЕКА

К столетию со дня рождения поэта Ивана Елагина

...Мы — тоненькая пленочка живых
над темным бесконечным морем мертвых...

И. Елагин. Не надо слов о смерти роковых...

Но труден день очнувшейся земли.
Уже в портах ворочаются краны,
Становятся дома на костыли...
Там города залечивают раны.
Там будут снова строить и ломать,
Но человек идет дорогой к дому.
Он постучится — и откроет мать.
Откроет двери мальчику седому.

И. Елагин.

Из сборника «По дороге оттуда» (1953)

В 2018 году Россия отмечала столетие со дня рождения одного из лучших своих Поэтов — Ивана Елагина.

Возможно, вы об этом не знали и даже не догадывались, но на случайно мною найденном сайте «Литературная карта Новосибирска и Новосибирской области» все изложено именно так, слово в слово и черным по белому: «В 2018 году Россия отмечает столетие со дня рождения одного из лучших своих Поэтов — Ивана Елагина». Затем идет пояснительная часть: «Первым городом, где прошел памятный вечер, стал Новосибирск. В котором Поэт никогда не бывал...», после чего можно прочитать отчет о состоявшихся 17 января поэтических чтениях в местном Доме Цветаевой, ставших «первым мероприятием из серии “Читаем Елагина”, запланированной на 2018 год». [1]

Мечты трансформируют реальность, подтверждая тем самым провидческие слова еще одного поэта-иммигранта Юрия Иваска: «Я убежден, недобросовестную хулу партийных скало-

зубов сменит хвала миллионов читателей, открывающих в России незнакомую им зарубежную литературу». [2] Можно только представить масштаб торжественных мероприятий, посвященных столетию Елагина, в его родном городе — Владивостоке. Не удивлюсь, если там будет открыт к 1 декабря памятник Поэту, а в Санкт-Петербурге, куда Поэт переехал юношей и где его отец дружил с Даниилом Хармсом, выпустят к юбилейному дню многотомное собрание елагинских сочинений. Роскошное издание с должным пафосом будет представлено во время проходящей в городе на Неве «Неделе творческого наследия Ивана Елагина».

И не забыть бы здесь упомянуть о памятных елагинских чтениях на самых разных литературных площадках Москвы с итоговым вечером в репутационном Большом зале ЦДЛ! Что совсем уже в духе провиденциального прозрения еще одного иммигрантского поэта Георгия Иванова:

Хождение по мукам, что видел во сне, —
С изгнанием, любовью к тебе и грехами.
Но я не забыл, что обещано мне —
Воскреснуть. Вернуться в Россию — стихами.

Если бы все сложилось так, как описано выше, было бы замечательно. Однако, по известному наблюдению Станислава Ежи Леца, «в действительности все совсем иначе, чем на самом деле». В действительности, кроме заявленной в Новосибирске литературной серии «Читаем Елагина», я не нашел никакой информации о том, как готовы отметить столетие выдающегося русского поэта-иммигранта Владивосток, Москва и Питер. Нигде ни слова.

Предвижу возражения от осведомленного читателя или бывшего критика, мол, зачем же так суетиться по поводу второстепенного поэта? В ответ, как на пиру Валтасара, зажигается одновременно на всех мыслимых стенах цитата из советской кинодрамы «Доживем до понедельника»: «А его уже перевели в первостепенные». В фильме 1968 года речь шла о Баратынском.

Цитаты к биографии привяжут,
Научно проследят за пядью пядь.
А как я видел небо — не расскажут,
Я сам не мог об этом рассказать.
И. Елагин. Из сб. «Косой полет»

В середине 1980-х, в годы перестройки, когда возвращались читателю и России писатели первой (послереволюционной), второй (после Второй мировой войны) и третьей (1970-е годы) волн эмиграции, в одном из номеров журнала «Нева» я наткнулся на поэтический текст абсолютно неизвестного ни мне, ни моему окружению поэта. Стихотворение называлось «Авторские права». Имя автора мне ни о чем не говорило, но это был текст убойной силы. И не будет преувеличением обозначить впечатление от этого стихотворения как потрясение и шок.

В те годы, когда начали печатать Бунина периода иммиграции, Набокова, Солженицына, Шаламова, Горенштейна, публикация этого стихотворения стала знаковой для миллионов советских читателей (при миллионных тиражах журналов тех лет) — особенной, невероятной.

Я сегодня прочитал за завтраком:
«Все права сохранены за автором».
Я в отместку тоже буду щедрым —
Все права сохранены за ветром,

За звездой, за Ноевым ковчегом,
За дождем, за прошлогодним снегом.

Автор с общественным весом,
Что за права ты отстаивал?
Право на пулю Дантеса
Или веревку Цветаевой?

Право на общую яму
Было дано Мандельштаму.

Право быть чистым и смелым,
Не отступаться от слов,
Право стоять под расстрелом,
Как Николай Гумилев.

Авторов только хватило б,
Ну а права — как песок.
Право на пулю в затылок,
Право на пулю в висок.

Сколько тончайших оттенков!
Выбор отменный вполне:
Право на яму, на стенку,
Право на крюк на стене,

На приговор трибунала,
На эшафот, на тюрьму,
Право глядеть из подвала
Через решетки во тьму,

Право под стражей томиться,
Право испить клевету,
Право в особой больнице
Мучиться с кляпом во рту!

Вот они — все до единого, —
Авторы, наши права:
Право на пулю Мартынова,
На Семичастных слова,

Право, как Блок, задохнуться,
Как Пастернак, умереть.
Эти права нам даются
И сохраняются впредь.

...Все права сохранены за автором.
Будьте трижды прокляты, слова!
Вот он с подбородком, к небу задранным,
По-есенински осуществил права!

Вот он, современниками съеденный,
У дивана расстелил газетины,
Револьвер рывком последним сгреб —
И пускает лежа пулю в лоб.

Вот он, удостоенный за книжку
Звания народного врага,
Валится под лагерною вышкой
Доходягой на снега.

Господи, пошли нам долю лучшую,
Только я прошу Тебя сперва:
Не забудь отнять у нас при случае
Авторские страшные права.

Иван Венедиктович Елагин родился 1 декабря 1918 года в тогда еще оккупированном, японском Владивостоке. И Владивосток был «не тот», и настоящие имя-фамилия будущего поэта — другими. Его мать Сима Лесохина, фельдшер по профессии, назвала сына Зангвиль в честь англо-еврейского писателя Израэля Зангвиля (I. Zangville, 1864–1926), а фамилию по отцу он получил Матвеев.

В роду Матвеевых фамилию поменяли, похоже, все мужчины. Дед Елагина, либеральный журналист, видный краевед, поэт, переводчик-японист и член Государственной Думы Владивостока Матвеев Николай Петрович, был известен под псевдонимом Амурский. У него было пятнадцать детей, и с младшими он эмигрировал в 1919 году, во время Гражданской войны, в Японию. В библиотеке в Кобе он стал куратором русской коллекции и продолжал писать для детей под псевдонимом Дед Ник до своей смерти в 1941 году.

Одним из его сыновей был прозаик Николай Матвеев, публиковавшийся под псевдонимом Бодрый. В 1934 году у него родилась внебрачная дочь Новелла, которую Бодрый оставил без какого бы то ни было отцовского внимания. Из всех Матвеевых только Новелла не взяла себе псевдоним. Ее поэзия и песни были особенно популярны в 1960-е годы. И, безусловно, наличие про-

живавшего к тому времени в США Ивана Елагина, двоюродного брата, не афишировалось Новеллой Матвеевой в СССР, где родственная связь с американцем в те годы уже не была уголовно наказуемой, но судьбу могла подпортить изрядно. [3]

Старшим братом прозаика Бодрого и отцом будущего Ивана Елагина был поэт-футурист и переводчик китайской и японской поэзии Венедикт Март, урожденный Матвеев (в дальнейшем приятель Сергея Есенина и Даниила Хармса, прототип «поэта Сентября» в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь»). Крестным отцом Марта был ссыльный народоволец Иван Ювачев, близкий друг Амурского по Владивостоку и отец обэриута Хармса-Ювачева.

Круг замкнулся. Понятно, что в таком замкнутом кругу если и появляется на свет дитя, то иного имени для него, кроме как Зангвиль, не найдется. Мало того, благодаря отцу будущий поэт стал обладателем имени экзотического и не с четвертой-пятой попытки запоминающегося: Уотт-Зангвильд-Иоанн Март. Поскольку полное имя выговорить было нелегко, близкие звали мальчика Залик, а домашние и того проще — Заяц.

Я родился под острым присмотром начальственных глаз,
Я родился под стук озабоченно-скупной печати.
По России катился бессмертного «яблочка» пляс,
А в такие эпохи рождаются люди некстати.

И. Елагин. «Ты сказал мне...»

Собственно, биография поэта Венедикта Марта с 1918 года — это и есть основные этапы «хождения по мукам» его сына в детстве и юности, напрямую связанные с историей страны, в которой к футуристам и прочим знатокам японской поэзии в социалистические годы относились известным образом. В 1919 году Иван Елагин переезжает с отцом и дедом в Японию, а затем в китайский Харбин. Уже оттуда Венедикт возвращается с сыном в 1923 году в СССР и поселяется в Подмосковье.

С отцом Иван прожил недолго: в 1928 году Марта арестовали и отправили в ссылку по грибоедовским местам: «в деревню,

в глушь, в Саратов». С мамой Симой в тот же год случается нервный срыв, она попадает в психиатрическую больницу, и, пока папа Венедикт мается в Саратове, Зелик уходит в московские беспризорники.

Он был спасен только благодаря другу семьи Федору Панфорову, впоследствии писателю, который случайно встретил подростка на Сухаревке и отправил в Саратов к отцу: «...Вспыхнула картина в голове, / Как я беспризорничал в Москве. / Мой отец году в двадцать восьмом / В ресторане учинил разгром / И, поскольку был в расцвете сил, / В драке гепеушника избил. / Гепеушник этот, как назло, / Окажись влиятельным зело, / И в таких делах имел он вес — / Так бесшумно мой отец исчез, / Что его следов не отыскать. / Тут сошла с ума от горя мать, / И она уже недели две / Бродит, обезумев, по Москве...» (Поэма «Память»).

Из ссылки Март вернулся в Ленинград, пытаюсь с помощью крестного отца Ивана Ювачева, проживавшего к тому времени в Северной Пальмире, получить прописку. Но безуспешно: «Ленинград. Тридцать четвертый год. / Ювачев поблизости живет / На Надеждинской, а мы с отцом / Возле церкви Греческой живем».

Потеряв надежду пристроиться в Ленинграде, Март, уже разошедшийся с супругой, переезжает с сыном в Киев. Зелик оканчивает там среднюю школу, поступает во Второй киевский медицинский институт, в котором проучится три курса. 12 июня 1937 года Венедикт Март был арестован по подозрению в шпионаже в пользу Японии — расхожее обвинение в те времена по отношению к тем, кто бывал в Японии и знал японский, или английский, или итальянский, а то и финский с испанским. С 1941 года в перечень «вражеских языков» был добавлен немецкий.

В расстрельных списках киевского НКВД значится имя Марта. Ему пустили пулю в затылок, вероятно, между 12-м и 15 июня, затем сообщив сыну, что отец приговорен к десяти годам «со строгой изоляцией». Ходовой эвфемизм в годы сталинских репрессий, о чем сын, естественно, не догадывался. Он остался в квартире с мачехой, Клавдией Ивановной, но в октябре того же года арестовали и ее.

Месяц за месяцем Иван ходил к тюремному окошку с передачей для мертвого отца: «Я стою, как в дыму, / Чуть не плачу. / А принес я в тюрьму / Передачу. / Мы построились в ряд / Под стеною. / Предо мною стоят / И за мною... / Выйду. Лампы во мгле / У вокзала. / Жил отец на земле — / и не стало» («Передача»).

Годы спустя Елагин посвятит памяти отца поэму «Звезды»:

...Полночь, навалившаяся с тыла,
Не застала в небе и следа.
Впереди величественно стыла
К рельсам примерзавшая звезда.

Мы живем, зажатые стенами
В черные берлинские дворы.
Вечерами дьяволы над нами
Выбивают пыльные ковры.

Чей-то вздох из глубины подвала:
— Господи, услышим ли отбой?
Как тогда мне их недоставало,
Этих звезд, завещанных тобой!

Сколько раз я звал тебя на помощь —
Подойди, согрей своим плечом.
Может быть, меня уже не помнишь?
Мертвые не помнят ни о чем.

< ... >

В наше небо били из орудий,
Наше небо гаснет, покорясь,
В наше небо выплеснули люди
Мира металлическую грязь!

Нас со всех сторон обдало дымом,
Дымом погибающих планет.
И глаза мы к небу не подыдем,
Потому что знаем: неба нет.

«Неба нет» — почти дословное повторение мыслей Заратустры и Раскольникова. Здесь имеет смысл остановиться на одном интимном для русской истории и культуры вопросе: почему авторы «второй волны эмиграции» и их литературные труды гораздо меньше в нынешней России известны, чем авторы первой и третьей волн? Понятно, если мы будем настаивать на том, что обе эти волны представлены выдающимися именами и Нобелевскими лауреатами (первая — Буниным, третья — Солженицыным и Бродским), а вторая волна осталась без внимания Нобелевского фонда, то далеко не уйдем.

Никто и никогда так скрупулезно, методично, научно не изучал прозу и поэзию второй эмигрантской волны, как первой и третьей волн, а потому сравнительный текстовый анализ при неравных исходных условиях пока невозможен. Только и остается, что жонглировать именами да названиями нашумевших произведений.

Но дело еще и в самом российском, а значит, массовом читателе, который до сих пор не в состоянии испытывать — в немалой своей части — эмпатию по отношению к тому, что создано литераторами второй волны. Проблема в том, что авторы второй волны — это в основном так называемые «ди-пи», перемещенные лица (displaced persons), попавшие в годы Второй мировой войны на Запад по разным причинам, главными из которых были все же ненависть к сталинскому режиму и смертельный ужас перед любой возможностью возвращения в послевоенный СССР.

Мы далеки от трагичности:
Самая страшная бойня
Названа культом личности —
Скромно. Благопристойно.

Блекнут газетные вырезки.
Мертвые спят непробудно.
Только на сцене шекспировской
Кровь отмывается трудно.

И. Елагин. Из сб. «Дракон на крыше»

Опыт прошлого — столкновений и знакомств с ГУЛАГом, потеря близких, любимых людей в годы репрессий 1930-х годов — накладывался на перспективы быть расстрелянным, посланным на погибель в случае возврата на родину в середине — конце 1940-х. Если первая эмиграция, состоявшая из тех, кто сумел убежать от большевиков, не была готова забыть ими уничтоженного и разворованного, но с годами могла примириться с этим на почве ностальгии и даже простить (как Алексей Толстой, Куприн, Святополк-Мирский...), а третья «пишущая» волна состояла в подавляющем большинстве из тех, кто был выброшен Брежневым за пределы страны, нередко не желая при этом соцстрану покидать, то вторая волна — это те, кто едва ли не чудом спасся от «карающей руки Сталина», кто выжил, меняя имена и фамилии.

Как-то одна из «ди-пи» Валентина Синкевич, издатель филадельфийского альманаха «Встречи», поэт и литературовед, отметила, что у литераторов второй волны эмиграции часто различаются не только биографии, но даже автобиографии. Они обманывали иммиграционные американские власти, выбирая между смертью (депортация в Советский Союз) и жизнью (эмиграция в США). У этих людей не только отобрали родину — родина значила для них страдания, пытки, издевательства и гибель.

Алебастром сверкает гостиница,
А вокруг ее пальмы павлинятся
И, качаясь по ветру размашисто,
Синевою небесною мажутся,

И дрожит над своими пожитками
Море, шитое белыми нитками.
А над морем, над пляжем, над пальмами
Ходит солнце — охотник за скальпами...

И. Елагин. Из сб. «Косой полет»

Все это связано с явлением, беспрецедентным в российской истории, получившим определение «коллорабационизм советских граждан». Это явление исключительно советское: царская

Россия в лице Николая II ратифицировала документы 1-й и 2-й Гаагских мирных конференций, в которых отдельными пунктами были прописаны правила обращения с военнопленными. Это сказалось на военном законодательстве России и на положении русских военнопленных Первой мировой войны. Так, военным служащим, попавшим в плен (за исключением тех, кто поступил на службу к неприятелю), по возвращении выплачивалось денежное содержание за все время нахождения в плену.

Время, проведенное в плену, засчитывалось офицерам в выслугу лет для получения пенсии, а сами они вносились в списки на присвоение очередного звания. Семьям военнопленных выплачивалась половина содержания, получаемого военным служащим — главой семьи на день плена, за все время нахождения в плену вплоть до возвращения, а в случае его смерти назначалась пенсия.

Все в корне изменилось с приходом к власти большевиков.

«Понятие “изменник Родины” появилось в советской юридической лексике 21 ноября 1929 г. и касалось “невозвращенцев” из загранкомандировок. В июле 1934 г. в Положение о государственных преступниках были внесена формулировка: “Измена Родине, то есть действия, совершаемые гражданами Союза ССР в ущерб военной мощи Союза ССР, его государственной независимости или неприкосновенности его территории, как-то: шпионаж, выдача военной и государственной тайны, переход на сторону врага, бегство или перелет за границу”...

В сущности, миллионы советских граждан, оказавшихся во время войны 1941–1945 годов за пределами СССР, уже можно рассматривать как эмиграцию. Они знали, что возврат означал для них лагерь или смерть (попавшие в плен приравнялись к “изменникам Родины”, а угон на работы в Германию считался “сотрудничеством с врагом”).

Только с территории Советского Союза, оккупированной немцами, было угнано в Германию и другие страны 4 794 086 советских граждан. Поэтому неудивительно, что накануне и тем более после окончания войны при-

оритетными задачами созданных государственных и военных органов репатриации стало возвращение на родину всех без исключения подданных Советского Союза, независимо от их желания или нежелания; не допустить рождения новой враждебной советскому режиму послевоенной эмиграции.

Сталин со свойственной ему жестокостью и прагматизмом преследовал несколько задач: во-первых, получить через лагеря ГУЛАГа бесплатную рабочую силу для восстановления разрушенного войной народного хозяйства. Во-вторых, строго наказать “изменников Родины”, чтобы “другим не было повадно”. В-третьих, воспрепятствовать образованию новой эмиграции, подобной первой волне, способной стать богатым резервом западных спецслужб для диверсионно-террористической и разведывательной работы против СССР». [4]

Через двести лет, через триста —
(В смерти верить не перестаю!)
На земле моей будет чисто,
Бог умоет землю мою.

И. Елагин. Из сб. «По дороге оттуда»

Насильственный возврат граждан СССР на родину был оговорен между союзниками. Сталин ставил вопрос ребром: все советские люди должны быть возвращены. 11 февраля 1945 года на Ялтинской конференции между Сталиным, Черчиллем и Рузвельтом было заключено секретное соглашение о возврате военнопленных англичан и американцев в их страны (считалось, что в советские лагеря после войны попало 20 тысяч американцев и более 30 тысяч британцев) и всех советских военнопленных и перемещенных лиц — в Советский Союз независимо от их желания. Согласно этому договору, депортации подлежали только советские граждане, проживавшие на территории СССР в границах, действительных на 1 сентября 1939 года (в то время союзники не признавали советскими территории, захваченные СССР после за-

ключения пакта Молотова — Риббентропа: Прибалтийские государства, Западную Украину и Белоруссию, Бессарабию и Северную Буковину).

Интересно, что формулировке «независимо от их желания» Черчилль и Рузвельт не придали особого значения. Это можно объяснить: с их точки зрения каждый человек стремится вернуться домой, к своим близким. Американцы, попавшие к немцам в плен, испытавшие всю тяжесть нахождения в руках врага, считались героями, пострадавшими за свою родину. В книге известного телеведущего Тома Брокау «Великое поколение» [5] описаны судьбы героев Второй мировой войны, в числе которых были и те, кто находился в плену у немцев. Они мечтали о возвращении домой и, освободившись из лагерей, тотчас уехали в Америку, где их ждали свобода, почет, ветеранские пенсии и успешное будущее.

И воробей на фонаре,
И набережная с закатами,
И размышленья о добре,
О смерти, о любви, о фатуме,
Вся жизнь с вопросами проклятыми,
Всё, всё поместится в тире,
Поставленное между датами.

И. Елагин. Из сб. «Тяжелые звезды»

Всех «советских» союзники выдавали советской стороне, не особо разбираясь, кто и где жил до 1939 года. Высылали поодиночке, семьями или сразу десятками тысяч (жесточайший, шокирующий пример: насильственная выдача в Лиенце и Юденбурге — отправленные в СССР на смерть англичанами и американцами, по разным источникам, от 45 до 60 тысяч казаков, воевавших на стороне Германии во время Второй мировой войны).

Большинство эмигрантов второй волны селились в Германии (преимущественно в Мюнхене, имевшем многочисленные эмигрантские организации) и в Америке. К 1952 году в Европе насчитывалось 452 тысячи бывших граждан СССР. 548 тысяч русских эмиг-

рантов к 1950-му прибыло в Америку. Иными словами, из почти пяти миллионов советских граждан, находившихся к 1944–45 годам за рубежом, спаслось не больше одного миллиона. Остальные почти четыре миллиона человек были возвращены сталинскому режиму на расправу: они были расстреляны/повешены/избиты до смерти на месте или отправлены на погибель в ГУЛАГ.

Это облиты кровью
Клены у изголовья!
Это деревьев — вымысел!
Это художник выместил
На пятипалых листьях
Желчную горечь кисти!

Но, скомканы и ветхи,
Облупливаются ветки
То киноварью, то охрой
На подоконник мокрый...

Все выговорит пригород!
Выговорит и выгорит!

И. Елагин. Сб. «Тяжелые звезды»

Теперь представьте, как могли относиться к послевоенному Советскому Союзу те, кто смог уклониться от крепких объятий родины? Эту незаживающую психическую травму, это ощущение вплотную подступившей смерти, карающей все и вся, они пронесли до конца своих дней.

«В месяцы позорных послевоенных “выдач”, черным пятном и по сей день украшающих совесть западных союзников СССР, беженцы любыми правдами и неправдами обзаводились не только псевдонимами, но и широким ассортиментом фальшивых паспортов и справок; Елагин подробно рассказывает об этом в “Беженской поэме”. Одно-единственное государство Европы, крошечный Лихтенштейн, отказалось выдавать “бывших советских граждан”! “Псевдонимного страха” хватило на четверть века.

Даже в декабре 1969 года старый царскосельский поэт Дмитрий Кленовский в письме к архиепископу Иоанну Сан-Францисскому (Шаховскому) испуганно писал по поводу того, что архиепископ в одной из бесед по “Голосу Америки” назвал его настоящую фамилию — Крачковский: “Если СССР вторгнется в Западную Германию — все его бывшие граждане, в ней проживающие, станут его добычей, и их выловят по готовым спискам всех до одного для последующей расправы. Вот потому-то все эмигранты, живущие в Европе и особенно в Германии, всячески скрывают всякие о себе данные, так приходилось и приходится поступать и мне; и до сегодняшнего дня мой литературный псевдоним ни в печати, ни в радио раскрыт не был. Теперь это произошло и обоих нас чрезвычайно встревожило”». [6]

Обернемся на минуту, прошлое подстережем.
Рубят голову кому-то гильотинным ножом,
И в кого-то с исступленьем загоняют штык насквозь,
Чтоб грядущим поколениям очень счастливо жилось.
Так во имя светлых далей под всемирный визг и рев
В море Черное кидали офицеров с крейсеров.
Но теперь мы время сплущим, в день сегодняшней войдя,
Поколением грядущим вдруг оказываюсь я!
И выходит, как ни странно, все стряслось из-за меня!
Трупов целые монбланы и великая резня.
Шли кромешной чередою эти черные дела,
Чтобы жизнь — моя — звездой небывалой расцвела,
Чтобы был — мой — жребий светел,
Чтобы — мне — удач не счесть.
Может быть, я не заметил,
Может, так оно и есть?

И. Елагин. Из сб. «Косой полет»

Литература писателей второй эмигрантской волны, прошедших через этот военный ужас и послевоенный смертельный страх, проникнута неуходящей, холодной ненавистью к советским палачам, неизбывной болью по отношению к той советской России, которая стала для этих людей капканом, синонимом людоедских законов, массовых казней и государственного произвола.

На метонимическом уровне «ди-пи» стал заменой и понятия иммигрант, и антисоветчик, и антисталинец, и непрощенец, который гоним и преследуем по миру собственной социалистической отчизной. К такой литературе ментально, идеологически российский читатель, тем более патриот этой отчизны, был не готов, а в определенной читательской части не готов к ней и сегодня.

Еще жив человек,
Расстрелявший отца моего
Летом в Киеве, в тридцать восьмом.

Вероятно, на пенсию вышел.
Живет на покое
И дело привычное бросил.

Ну а если он умер —
Наверное, жив человек,
Что пред самым расстрелом
Толстой
Проволокою
Закручивал
Руки
Отцу моему
За спиной.

Верно, тоже на пенсию вышел.

А если он умер,
То, наверное, жив человек,
Что пытал на допросах отца.

Этот, верно, на очень хорошую пенсию вышел.

Может быть, конвоир еще жив,
Что отца выводил на расстрел.

Если б я захотел,
Я на родину мог бы вернуться.

Я слышал,
Что все эти люди
Простили меня.
И. Елагин. Амнистия

В феврале 1986 года Александр Солженицын писал Ивану Елагину:

«В последнем Вашем сборнике прочел “Зачем я утром к десяти часам...” — и устыдился, что за все годы за границей так и не собрался Вам написать. Хотя читал Ваши стихи еще и будучи в Союзе и тогда уже отличил Вас для себя от других эмигрантских поэтов и как автора из Второй эмиграции — это всё поколение, с которым я сидел в тюрьмах 1945–47 годов (несостоявшиеся эмигранты...). Одинаковость нашего возраста роднит и в воспоминаниях юношеских: с волнением читал когда-то в “Гранях” Ваши стихотворные юношеские воспоминания». [7]

Это было, действительно, одно поколение. Одни, отсидев и не околевав в ГУЛАГе, выходили инвалидами на свободу с исковерканными судьбами и «волчьими билетами»; другие, выйдя из лагерей для «ди-пи» и избежав незавидной судьбы миллионов, возвращенных погибать на родину, со счастливыми билетами уносили ноги подальше от Европы, по другую сторону Атлантики, в безопасные США.

Это было одно поколение, планомерно и безжалостно уничтожаемое собственной страной, ею терроризируемое по обе стороны границы, и писатели И. Елагин, Д. Кленовский, Ю. Иваск, Б. Нарциссов, Б. Филиппов, И. Чиннов, В. Синкевич, О. Анстей, Н. Нароков, Н. Моршен, С. Максимов, В. Марков, Б. Ширяев, Л. Ржевский, В. Юрасов, В. Завалишин, и многие другие определили — не по собственному выбору — главными темами в своем творчестве военные лишения, плен, ужасы сталинского террора.

Уроженец Владивостока!
Такому с самого детства
От Пушкина и от Блока
Уже никуда не деться!

Родившемуся в Приморье,
Тебе на роду написано
Истинно русское горе —
Горькая русская истина!
*И. Елагин. Собрание сочинений
в двух томах. Том 2.*

В год убийства отца Елагин женится на поэтессе Ольге Анстей (Ольга Николаевна Штейнберг, по матери Орлова; фамилия по отцу звучит как еврейская, но по крови — немецкая). Вот как в одном из писем она характеризует своего будущего мужа:

«Он стоит того, чтобы много о нем написать, и я когда-нибудь это сделаю. Он маленький, щупленький и черный, как галчонок, некрасивый, а когда стихи читает — глаза огромные сияют, рот у него большой и нежный, голос сухой, музыкальный, и читает он великолепно. Он так же сумасшедше, сомнамбулически живет стихами, как и я, я читаю свои стихи, он — свои, потом он мои на память, а потом мы оба взапуски, взахлеб — кто во что горазд — всех поэтов от Жуковского до Ходасевича и Пастернака, и он это не попусту, а с толком, с большим пониманием...» [8]

Елагин работает в одном из киевских роддомов и странным образом не попадает в застенки НКВД, избежав горькой участи ЧСИР (члена семьи изменника родины). Вел он себя неосторожно, для сына врага народа — крайне неосмотрительно, но тем не менее остался в живых. [9] Летом 1941 года Иван с Ольгой не успевают эвакуироваться из Киева и остаются под гитлеровской оккупацией:

«Никто не смог дать окончательный ответ: как так вышло, что Матвеевы не эвакуировались, а остались в Киеве и “оказались под немцами”. Наверняка — не нарочно, не потому, что не верили советской пропаганде и считали сообщения о немецком истреблении евреев очередной ложью ТАСС. Иван, недоучившийся врач из Второго медицинского, работал на “скорой помощи”, вывозил раненых из пригородов в больницы и едва ли заметил мгновение, когда Киев перестал быть советским...» [10]

В те годы Елагин уже пишет стихи, а незадолго до начала войны едет к Ахматовой (лето 1939 года). ААА приняла его плохо,

точней сказать, выгнала. Елагин потом шутил: «Могу писать мемуары, как меня выгнала великая русская поэтесса!» В поэме «Память» он такие мемуары как раз и написал.

Подробнее эту историю описывает Ольга Анстей в письме к подруге:

«Выгон Зайца был очень краток. Она объявила ему, что сына ее высылают, и у нее должно быть последнее свидание, и вообще она никаких стихов слушать не может, она совершенно не чувствует в себе способности руководить молодыми дарованиями, и вообще “не ходите ко мне, забудьте мой адрес и никого ко мне не посылайте. Это не принесет радости ни мне, ни вам”. Одета она была в шелковое трикотажное, но совершенно драное, разлезшееся платье, длинное, темное. Над диваном у нее висит портрет девушки в белом платье. Заяц только на обратном пути догадался, что это — она в юности. Да, впрочем, вот его стихи, на днях написанные: “Я никогда не верил, / Что к Вам приведут пути. / Но Вы открыли двери, / К Вам можно было войти. / Даже казался странным / В комнате Вашей свет / И над простым диваном / Девушки в белом портрет. / Но Вам в тяжелых заботах / Не до поэтов — увы! / Я понял уже в воротах, / Что девушка в белом — Вы. / И, подавляя муку, / Глядя в речной провал, / Был счастлив, что Вашу руку / Дважды поцеловал”». [11]

Предполагаю, что на царственную Ахматову внешний вид неказистого Елагина не произвел впечатления, в отличие, к примеру, от импозантного Александра Галича, которого несколько лет спустя она приняла с воодушевлением. Да и попал Елагин, как говорится, «в неправильное время». Портрет же девушки в белом — это знаменитый портрет Ахматовой работы А. Осмеркина «Белая ночь», который находится в Государственном литературном музее в Москве.

О лете 1941-го, когда «летели на город голодные бомбы», Елагин написал много. Вообще, он создал в эти годы немало поэтических произведений, и они с Ольгой даже выпустили в одном

экземпляре отпечатанный на машинке поэтический сборник, который до сих пор хранится в США, с проставленными на обложке именами: Иван Елагин и Ольга Анстей. Так явился в этот мир поэт Иван Елагин, с этого сборника (зима 1943 года) и началась его жизнь «во времени, а не в пространстве».

Судя по разным воспоминаниям, есть несколько версий о происхождении этого псевдонима. В основном говорят о Елагине острове в Петербурге (по строке из Блока: «Вновь оснеженные колонны, / Елагин мост и два огня...»), да и в разговорах на эту тему Елагин указывал на гравюру с изображением Елагина моста, висевшую у него в кабинете. В другой версии упоминается поэт-масон конца XVIII века Иван Перфильевич Елагин. Но ясно одно: использовать псевдоним Елагин стал во время войны.

Ему повезло: никто не сообщил немцам о его происхождении. Хотя по известным нюрнбергским законам его бы зачислили не в евреи, а в полукровки (мишлинги), и ни расстрелу, ни немедленной депортации он бы не подлежал. Даже в Берлине жили полукровки, к примеру ученица Гумилева, русская поэтесса Вера Лурье. И, безусловно, то, что Ольга была немкой по отцу, также сыграло роль.

Странно сказать, но в оккупированном Киеве, голодном, не обогреваемом зимой, молодежь жила искусством. Собирались молодые поэты и художники: Татьяна и Андрей Фесенко, Ольга и Иван Матвеевы, Николай Марченко, Сергей Бонгарт... Им предстояло разделить одну судьбу — в 1943-м Красная армия перешла в наступление, немцы готовились к сдаче Киева, и, останься круг друзей Матвеевых в городе, всем грозило бы одно обвинение: сотрудничество с оккупантами. Даже не нужно было бы Ивану Елагину напоминать на допросе о расстрелянном отце, враге народа, и эмигрировавшем деде, о многочисленных дядьях и тетках, частью расстрелянных (историк Зотик Матвеев), частью эмигрировавших: работа в роддоме на захваченной немцами территории — этого хватало для приговора.

Елагин прекрасно понимал, что, попадись он в руки НКВД, его вряд ли бы оставили в живых. А если бы оставили, то лучше, возможно, чтоб расстреляли сразу: о судьбе подобных узников ГУЛАГа сегодня хорошо известно.

Осенью 1943 года Елагиным удается выехать из Киева, погрузившись «в поезд, крадущийся воров» (из сборника Елагина «Звезды», в котором «дорога на Запад» описана детально и поэтапно). В Праге жила Ольгина сестра, прибывшая туда с первой волной эмиграции. Однако в Чехии Елагины не останавливаются и «салют победы» застает их в Мюнхене. Следующие пять лет, проведенные в статусе бесправного «ди-пи», Елагин документированно описывает в «Беженской поэме». Это были тяжелые, несчастные годы, проведенные под ежедневной угрозой (один из его сборников называется «Под созвездием Топора») высылки в сталинский СССР.

Но какие же удивительные это были люди. Несмотря на все лишения, физические страдания и пугающие перспективы, они не поддавались унынию, писали и издавали свою поэзию, прозу, драматургию. Так, уже в 1947 году в Мюнхене выходит коллективный сборник под незамысловатым названием «Стихи». В нем представлены девять поэтов как первой, так и второй волн эмиграции. Среди прочих Ольга Анстей, князь Николай Кудашев, из-за которого в дальнейшем распался брак Ивана и Ольги, всем сердцем увлекшейся князем, Иван Елагин, Сергей Бонгарт — одновременно и автор обложки, на которой был представлен карандашный немецкий пейзаж.

В 1947 году в Германии выходит сборник Елагина «По дороге оттуда», в 1948-м — «Ты, мое столетие»; в 1949 году — пьеса «Портрет мадмуазель Таржи» (переделка оперетты И. Кальмана «Фиалка Монмартра»), озаглавленная «комедия-шутка в трех картинах». В невыносимых, нечеловеческих условиях побеждала творческая энергия, надежда на перемену судьбы, на лучшие времена. Это были люди, для которых общей мерой всего было искусство и через творчество преломлялись этика и быт. Другое дело, что эстетика у поколения «ди-пи» выражалась в неприятии и осуждении того времени, из-за которого они потеряли родину.

Мой взгляд, отделившись быстро
От моего зрачка,
Перелетает искрой
По проводам стиха.

Жизнь с ее благодатью,
Как даровой матерьял,
Я на стихи растратил,
В рифмах порастерял.

Не каких-то глаголов виды,
Не лексические слои,
В этих строчках мои обиды,
Мои слезы, жесты мои.

И в стихи я из сердца буду,
Пока я на земле стою,
Как в сообщающиеся сосуды,
Перекачивать кровь мою.

И. Елагин. Из сб. «Тяжелые звезды»

Можно сделать вывод, что поэт, перекачивая в стихи собственную кровь, потому и жил, потому и выжил, что был Поэтом. И никаких не могло быть у таких людей компромиссов, поблажек, выставленных наперед кредитов доверия как по отношению к самим себе, так и к окружающим. Речь в данном случае о воплощении человека, о полной отдаче, без остатка, служению и музе.

Вот один поразивший меня пример. Художник и поэт Сергей Бонгарт, боготворивший Елагина, оформлявший обложки его книг, не издал при жизни ни одного своего сборника. Елагин считал его своим ближайшим другом и выдающимся художником, но к поэзии Бонгарта относился весьма критически. Узнав о том, что неизлечимо болен, Бонгарт составляет свои стихи в сборник избранного и летит на консультацию по этому вопросу из Калифорнии в далекий Нью-Йорк, к Ольге Анстей. Они оба — онкологические больные, доживают, зная об этом, последние месяцы на белом свете. Общаются, преодолевая невероятную физическую усталость. Они и умрут в одно и то же время, в 1985 году.

Бонгарт ожидал от Анстей всего лишь дружеского участия, возможно, некоей редакции сборника, профессиональной поддержки, поэтического напутствия, благословения. Казалось бы, дай исполниться последнему желанию и прощальной мечте близкого человека, которого ты знаешь десятилетиями, с которым вы, друзья, прошли «и Крым, и рым». Ну что тебе стоит?!

Но искусство — превыше всего. Ольга отговаривает умирающего Бонгарта от издания книги, со знанием дела ответственно сообщив, что он еще не готов для такого серьезного шага.

В 1950 году Елагины, после того как Иван с подделанными документами («Вру, что жил я в Сербии / До тридцать девятого...») проходит интервью в американском консульстве, получают разрешение на въезд в США. Прибыв в Новый Свет, они официально развелись, но десятилетиями продолжали дружески общаться (у них общая дочь, родившаяся в 1945 году) и друг другу помогать. На своей книге 1953 года «По дороге оттуда» (дополненное издание) Елагин проставил посвящение «О. А.» — Ольге Анстей.

А там, глядишь — пройдет еще дней шесть, —
И у меня уже работа есть:
Я мою пол в каком-то ресторане.
Жизнь начинаю новую мою.
По вечерам я в баре виски пью
И в лавке накупаю всякой дряни.

И. Елагин. Из поэмы «Нью-Йорк — Питтсбург»

Первые годы иммиграции — ничего необычного. Менял разные работы (о чем в поэме «Нью-Йорк — Питтсбург» подробно напишет), пока на него не обратили внимание в нью-йоркской ежедневной газете «Новое русское слово». Оказалось, что у Елагина — редкий дар поэта-фельетониста, сродни виртуозам рифмованного фельетона, известным парижанам Дону Аминадо (А. П. Шполянский) и Lolo (Л. Г. Мунштейн). На десять лет Иван Елагин становится штатным фельетонистом газеты, популярным, как в наше время разве что проект Дмитрия Быкова «Гражданин-поэт».

В 1959 году «Политические фельетоны в стихах» даже вышли отдельной книгой в издании «Центрального объединения политических эмигрантов» (ЦОПЭ). В дальнейшем Елагин от своих произведений в этом жанре всегда открещивался и ни один из таких текстов не внес в свои поэтические сборники. Серьезные

стихотворения публиковались в основанном еще Буниным нью-йоркском «Новом журнале» с завидным постоянством: первая стихотворная подборка — в № 22 (т. е. в 1940-е годы), последняя — в № 161 (в середине 1980-х).

В 1958 году Елагин женится на Ирине Даннгейзер, русской по матери (из первой волны эмиграции), и обретает второе поэтическое дыхание. Это уже другие стихи, в них — новый американский быт, нью-йоркская топография («извечной городской кардиограммой»), ослепительная и ослепляющая Америка. В 1967 году Елагин окончил университет, а переведенная за пять лет эпическая поэма Стивена Винсента Бене «Тело Джона Брауна» принесла ему в 1969 году степень доктора в нью-йоркском университете. В 1970 году поэт с семьей переехал в Питтсбург, где стал профессором местного университета. Там он купил дом, там же и провел оставшиеся ему почти семнадцать лет жизни среди любимых книг, картин, близких, друзей и учеников.

В 1981 году, отвечая на вопросы анкеты редакции, которая издавала в Айове энциклопедию современной русской литературы, Елагин классифицировал свои произведения, выделив в них основные узлы: гражданская тема; тема беженцев и войны; тема ужаса перед машинной цивилизацией; тема раздвоенности одной души в двух мирах; тема ахматовского «Реквиема»; переключение эпического сюжета в лирический план; эскапизм; сквозная тема искусства; урбанистическая фантастика; частично налет сюрреализма (гротеск).

А любимых поэтов Елагин перечислил в своем позднем стихотворении «У вод Мононгахилы». Это — Блок, Цветаева, Пастернак, Ахматова, Маяковский.

Брошенное на штык,
Дважды от крови ржавый,
Загнанное в тупик
Дьявольскою облавой,
Ты, мое столетие!

И. Елагин. Из сб. «Ты, мое столетие!»

Если сложить вместе список тем и перечень любимых поэтов, добавив к ним то, что в подавляющем большинстве своем стихотворения написаны конвенциональным русским стихом, а по интонации близки к стихам многих поэтов военного времени, от Симонова до Слуцкого, то нельзя уйти от темы, навязанной по отношению к Елагину еще старым петербуржцем Владимиром Вейдле, который в иммиграции писал: «...Елагин, знаю из какого он гнезда — не очень любимого мной, “чуждого”...»

Вейдле имел в виду, что Елагин по эту сторону железного занавеса жил теми же ценностями, что его сверстники — по ту, то есть он из «гнезда советской поэзии», гнезда маяковско-пастернаковского (Г. Иванов, очень высоко ценя его творчество, назвал Елагина «поэтом ярко выраженной советской формации»). Кстати, на посмертном вечере Елагина в 1989 году в Москве, в ЦДЛ, прозвучало: «Это лучший советский поэт!» [12] И слова эти были сказаны вовсе не в обиду Елагину — в отличие от Вейдле, который вполне сознательно Елагина хотел оскорбить.

Уже последний пехотинец пал,
Последний летчик выбросился в море.
А на путях дымятся груды шпал.
И проволока вянет на заборе.

Они молчат — свидетели беды.
И забывают о борьбе и тлене.
И этот танк, торчащий из воды,
И этот мост, упавший на колени.

И. Елагин. Из сб. «По дороге оттуда»

Советским поэтом Елагин не хотел быть ни при каком раскладе. Интересны заметки Даниила Гранина («Нева», 1988, № 8) к одной из первых публикаций Елагина в России. Гранин рассказывает о том, как случайно (? — Г. К.) познакомился с Елагиным в одном из нью-йоркских баров. Он знал поэта по публикациям в самиздате и предложил опубликовать его стихи в (подконтрольном, разумеется, КГБ) издании «Голос Родины», осуществ-

лявшем литсвязи с соотечественниками за рубежом. Дело было в 1967 году. Елагин ответил Гранину резко и однозначно, мол, хотите — публикуйте в «Новом мире» или другом приличном издании, а не хотите — не надо.

Елагин мечтал «когда-нибудь» попасть на «русскую полку» (Полетать мне по свету осколком, / Нагуляться мне по миру всласть / Перед тем, как на русскую полку / Мне когда-нибудь звездно упасть), а в последнюю треть жизни поглядывал, как видим, и на полку всероссийскую, но к 1960-м годам из «советского» у него оставалась разве что любовь к Маяковскому. При этом не стоит забывать об отце-футуристе Венедикте Марте, который оказал на сына серьезнейшее влияние.

Там, где выломлены стены,
Люди в воздухе висят.

Все сказанное, казалось бы, перечеркивает изначальный тезис о том, что литература эмигрантов второй волны в известной мере неприемлема для русского читателя. На самом деле никакого противоречия нет. Елагин — поэт, порожденный советской культурой и действительностью. Однако в своих реалистических (условно говоря, поскольку очевидна перекличка с поздним русским футуризмом) произведениях, эстетически близких лучшим образцам советской литературы, Елагин затрагивает темы, с которыми русский читатель по-прежнему мало знаком, а то и не желает знакомиться с ними вовсе.

Один из самых значимых поэтов «ди-пи» Иван Елагин — не советский поэт и не антисоветский. А не-советским он становится к началу 1970-х годов, то есть тогда, когда становится просто самим собой. Освободившись в литературе от груза всех ужасов пережитого, высказываясь в течение десятилетий и высказавшись — к тому времени, когда обрел свободу и покой, работу и семью. А это, согласитесь, не всякому большому русскому поэту удается.

Перед смертью Иван Елагин написал четверостишие, которое завещал опубликовать после своей кончины:

Здесь чудо все: и люди, и земля,
И звездное шуршание мгновений.
И чудом только смерть назвать нельзя —
Нет в мире ничего обыкновенней.

В 2018 году Ивану Елагину исполнилось 100 лет. На родине читатели его почти не знают и сегодня мало кто помнит. Нет в России ничего обыкновенней.

Примечания

1. Куравский Павел. Век Ивана Елагина: юбилейный год стартовал в Новосибирске. URL <http://infomania.ru/map/?p=13773>

2. Русская литература в эмиграции // Сборник статей под редакцией Н.П. Полторацкого. Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета. — Питтсбург, 1972. URL http://vtoraya-literatura.com/pdf/russkaya_literatura_v_emigratsii_pod_red_poltoratskogo_1972_text.pdf

3. Любопытна статья Татьяны Смородинской «Дети Александра Грина» — о поэтических мирах Новеллы Матвеевой и Ивана Елагина в свете романтической прозы Александра Грина: «...узнали они друг о друге, когда оба уже состоялись как поэты. Они жили на разных континентах, их судьбы были совершенно несхожими, и они могли бы никогда и не встретиться и не познакомиться с творчеством друг друга, если бы не дожили оба до предперестроечных времен. А поэтические созвучия происходили не из осознанного поэтического диалога, а из того, что оба поэта, независимо друг от друга, «выросли из одной и той же шинели» — завораживающей ткани русского писателя-романтика Александра Грина. Правда, юношеское увлечение Грином развивалось у Елагина и Матвеевой совершенно в разных направлениях и в результате расставило разные акценты в их творчестве» // Новый журнал, 2009, № 257. URL <http://magazines.russ.ru/nj/2009/257/sm19.html>

4. Ионцев В.А., Лебедева Н.М., Назаров М.В., Окороков А.В. Эмиграция и репатриация в России. — Москва: Изд-во «Попечительство о нуждах Российских репатриантов», 2001.

5. Brokaw Tom. The Greatest Generation. — NY, 1998.

6. Витковский Е. Против энтропии. Статьи о литературе. URL http://lib.ru/NEWPROZA/WITKOWSKIJ/s_entropia.txt

7. Впервые опубликовано: *Canadian-American Studies*, 1993, v. 27, no 1–4, p. 292 (номер целиком посвящен Ивану Елагину).

8. Витковский Евгений. Состоявшийся эмигрант // Предисловие к собранию сочинений Ивана Елагина (том 1). — Москва: Согласие, 1998. URL <http://mirpoezylit.ru/books/7559/1/>

9. «...Вот что рассказал мне в письме от 8 июня 1989 года другой выдающийся поэт русского зарубежья, Николай Моршен (собственно — Николай Марченко: писателей “второй волны” без псевдонимов почти нет): “С Ваней мы познакомились году в 38–39, но я много слышал о нем до знакомства от своего университетского друга: он кончал с Ваней десятилетку. Через недельку-другую после нашей первой встречи мы встретились в антракте на концерте певца Доливо (м. б., слышали?). И сразу же мне сказал: ‘А я вчера стишок написал: У меня матрас засален / От ночной поллюции. / Пусть живет товарищ Сталин, / Творец Конституции!’ Ни ему, ни мне не пришло в голову, что я ведь могу помчаться куда-нибудь с доносом...”». Витковский Евгений, там же.

10. Витковский Евгений, там же.

11. Витковский Евгений, там же.

12. Интереснейшая статья Василия Бетаки «Русские поэты за 30 лет» (часть «Город всех огней и всех ветров. Иван Елагин») о поэтиках Елагина и Андрея Вознесенского // Альманах «Белый Ворон». — Екатеринбург — Нью-Йорк, 2013, № 4 (12). — С. 222.

35. «НЕЙТРОННАЯ БОМБА НЕ ТРОНЕТ МЕНЯ»

К незамеченному юбилею поэта Игоря Чиннова

Я недавно коробку сардинок открыл.
В ней лежал человечек и мирно курил.
«Ну, а где же сардинки?» — спросил его я.
Он ответил: «Они в полноте бытия...»

Игорь Чиннов [1]

...А если грязь и низость только мука
По где-то там сияющей красе?

Иннокентий Анненский

Прежде всего, об одном событии, о котором мало кто сегодня помнит. В 1979 году, на Международном симпозиуме по художественному переводу, который проходил в Мэрилендском университете, были заявлены два вечера, посвященных русской поэзии. Ежедневная эмигрантская газета «Новое русское слово» писала, что их «правильнее назвать творческими вечерами двух выдающихся поэтов русского зарубежья — Иосифа Бродского и Игоря Чиннова». В комплиментарной статье было особо отмечено, что оба поэта, как бы соревнуясь, по очереди читали свои стихи.

Понятно, что для 39-летнего Бродского такое выступление казалось закономерным, знаковым и логичным. Чиннов, получивший напутствие от Георгия Иванова, открытый им еще в начале 1930-х годов в Риге и введенный затем в литературную элиту послевоенного «русского» Парижа, признавался рядом критиков «первым поэтом русской эмиграции» после смерти Иванова. А учитывая, что творческую генеалогию Чиннова литературоведы ведут от Иннокентия Анненского, можно сказать, что второго такого явления в русской поэзии не было.

Без преувеличения, Игорь Чиннов — уникальный случай в национальной словесности, связующее звено между Серебряным веком и современностью — через первую волну эмиграции и знаменитую «парижскую ноту». Для Бродского связь

с Серебряным веком благодаря Анне Ахматовой естественным образом продолжилась в Америке встречей и выступлением с Чинновым.

Вечер же в Мэрилендском университете для 70-летнего Чиннова был очевиден в ряду его лингвистических поисков и поэтических экспериментов последних, к тому времени, лет двадцати пяти. Дело в том, что творческая энергия поэтов первой эмигрантской волны иссякла вскоре после завершения Второй мировой войны, а коллеги по цеху из послевоенной — второй — волны (Перелешин, Моршен, Елагин) были в известной степени носителями советской культуры и в эстетическом плане немногим отличались от поэтики соцреализма.

«Несоветский» в разных смыслах Иосиф Бродский, да еще с его онтологическим ощущением трагизма и вселенской скорби, не мог не стать для Чиннова ориентиром, пусть и не артикулированным, в среде тех, кого принято называть продолжателями традиций или, проще говоря, литературными потомками. Разница в возрасте — 31 год — устраивала обоих.

Тот же Валерий Перелешин называл Чиннова «самым трагическим поэтом нашего времени». Не грустным, не печальным и не мрачным. Пожалуй, в русской поэзии только Иннокентий Анненский так близко подошел к двери в загробный мир и взглядом насквозь проник в ледяной ужас, в безмолвие космической трагедии.

И, конечно, Бродский.

Им было чем поделиться друг с другом на поэтическом вечере, тем более что для переклички двух поэтов экзистенциальная тяга каждого к барокко, из которого, в его английской ткани, вышел Бродский, и в котором, отойдя от «парижской ноты», существовал Чиннов, стала их «общим местом». Бродского, в доэмигрантский период, барочность письма далеко увела от советской литературы, а Чиннову, с его пышными эпитетами, искусными метафорами, эхом анафор, анжамбеманами и поэтикой контрапункта, дала возможность предвосхитить появление «мета-реалистов-метаметафористов» и поэтов необарокко 1980–1990-х годов (Д. Бобышева, В. Аристова, И. Жданова, Е. Шварц, А. Драгомощенко, А. Еременко, А. Парщикова и др.).

Не говоря о том, что из потемок,
Заполнивших душистый сеновал,
Мы вышли в сад, и серенький котенок
Легчайшим одуванчиком стоял;

Не говоря о том, что в клетке замер,
Еще не ставший кроличьим рагу,
Тот белый кролик с алыми глазами,
Как ягодами алыми в снегу;

Не говоря о том, что шел цыпленок
К другому, тоже белому, и цвет
Их вырезных и розовых коронок
Я не забыл за столько долгих лет...

Но я забыл о петушином бое,
Забыл, что кролику несдобровать,
Когда сверкало небо голубое,
Переходя в земную благодать.

В земную «христианскую благодать» переходит небо, «...ибо вы не под законом, но под благодатью». Здесь очевиден не философ в западном понимании, с нехарактерной для русской мысли гегелевско-кантовской дисциплиной ума и рациональным изложением, а традиционно русский мыслитель. Убежденный к тому же, что барокко есть искусство декаданса.

В условиях русского исторического развития, как отмечал Д. С. Лихачев, гуманистический характер русского барокко отличен от насыщенного размышлениями о мимолетности жизни и скоротечности земных радостей барокко европейского. Эта особенность объясняется, по мнению Лихачева, тем, что русское барокко (кстати вспомнить коллег Чиннова по цеху — многолетнего друга Юрия Иваска и Николая Моршена, в своих экспериментах схожего с Семеном Кирсановым), будучи заимствованным, взяло на себя многие функции Ренессанса, которого в России не было.

Как никогда не было в России, по сути, философии; и как не было в России закона.

НЕТ, ВЫ ОШИБАЕТЕСЬ, ДРУГ ДОРОГОЙ / МЫ ЖИЛИ
ТОГДА НА ПЛАНЕТЕ ДРУГОЙ [2]

«Родился я давно — в 1909 году, 25 сентября, в Туккуме в семье юриста. Туккума не помню, но ясно вижу городки, балтийские, в которых случилось жить: уютнейшую Митаву (ныне Елгава) — «Покойся, мирная Митава», — писал Мих. Кузмин. И Юрьев, теперешний Тарту, с университетом «дней Александровых» и готическими руинами на горе, аккуратнейший, тихий городок. Позже была Рязань, с забываемой зимой, блистающим снегом, розвальнями, бубенцами и внезапной весной, могучим ледоходом на Трубеже, свежестью воздуха прямо-таки прекрасной. А в Риге помню запах свежесрубленных елок, снежинки — и извозчиков в синих кафтанах, синие полости саней... На санях, увы, кататься не приходилось: денег не было» [3].

Хронологическая плотность в одном абзаце для мемуарного жанра фантастическая. Туккум, равно как Митава и Юрьев, — это дореволюционное детство. Отец поэта Владимир Чиннов, выпускник юридического факультета Санкт-Петербургского университета, служил в Рижском окружном суде, следователем в Митаве, Бауске, а с 1906 года в Туккуме. С работой было не легко, и в 1912-м семья разделилась: отец переезжает на службу в Юрьев (ныне Тарту), входивший до января 1918 года в подчинение Рижского окружного суда, редко навещая супругу и маленького Игоря в Туккуме.

Чиннов помнил революцию: «Толпы ходили по городу с красными бантами и пели: “Вышли мы все из наро-о-да...” Но радости ни у кого не было». Не было радости и в доме Чинновых. В первые же революционные дни стало ясно, что «судью-расследователя» и присяжного поверенного Владимира Чиннова большевики, если поймают, без суда приговорят к расстрелу за его непролетарское прошлое. А жену его поставят к стенке, поскольку Александра Дмитриевна фон Цвейберг (фон Цвеегберг) была потомственной дворянкой, и небогатый дворянский род ее украшали имена Якубовичей, Александра и Петра.

Первый был известным декабристом, второй — народо-вольцем, оба из древнего рода Корвин-Косаговских. «Старший

кузен матери — П. Ф. Якубович-Мельшин, — вспоминает Чиннов, — революционер более ярый, чем его предок декабрист, перевел Бодлера и писал гражданские стихи». Оба боролись против царизма, жизни отдали за то, чтобы светлый час победы над угнетателями поскорей настал — и вот труды нескольких мятежных поколений увенчались триумфом: Революция наступила! В результате потомкам обоих Якубовичей пришлось бежать сломя голову от победившего российского пролетариата и крестьянства.

В Гражданскую войну семья Чинновых добирается до Рязани (с ее «блистающим снегом»), уходит с Белой армией на юг России, в Ставрополь. Там родители заболевают тифом, а маленький Ирик, как его звали дома, встречает Новый год в пустом здании суда и вспоминает, как наутро дворничиха подарила ему, голодному и всеми забытому, морковку. С тех пор поселился в нем страх перед одиночеством и большевиками. Возможно, поэтому свою первую книгу, вышедшую в Париже в 1950 году, Чиннов называет «Монолог». Как охарактеризовал ее Владимир Вейдле — критик, культуролог и, говоря современным языком, широко эрудированный человек: монолог приговоренного к смерти.

Далекий день, далекий дымный день.
Над миром облако висело.
И фосфор жег сердца людей

Бежали тени. В небе гналась тень.
На дереве висело тело.
И мать вела чужих детей.

Ложился желтый свет на жесткий снег.
Был красный след на белом свете.
Был черный след еще ясней.

Был черный лед, я видел снег во сне.
Был тёмный дым над миром этим.
Был дом, горевший в тишине.

Не сумев эвакуироваться с белогвардейцами, Чинновы возвращаются в Ригу. В Латвийскую буржуазную, с 11 августа

1920 года, республику, то есть для семьи Чинновых — место теперь безопасное.

Наступает жизнь — буржуазная и нищенская. Мать продает цветы на рынке; отец, вплоть до своей кончины в 1935 году, не может найти достойно оплачиваемой адвокатской работы, разрываясь между Ригой, Екабпилсом и Митавой. Он владел несколькими европейскими языками: «...К поэзии [я был] приручен отцом — юристом, но и книжником, читавшим наизусть, кроме Гейне и Шиллера, непонятные мне тогда страницы из Расина и — тоже в подлиннике — самого Гомера (непонятного и сейчас)».

Однако русских при диктатуре Ульманиса не жаловали при приеме на работу, да и в одном из мемуаров обнаруживается, что отец слабо знал латышский [4], родившись при этом в Риге в 1875 году. В Латвии, ставшей теперь националистической, на хорошо оплачиваемые рабочие места Владимир Чиннов попасть по специальности не мог.

В Риге Чинновы поначалу останавливаются у богатых родственников, двоюродных братьев отца фон Морр, директоров страхового общества «Саламандра», — в подвале их особняка: «Я на всю жизнь возненавидел рододендроны. Они росли у дяди в саду. Там по вечерам устраивали балы, прохаживались роскошные гости, а я смотрел на них из окна подвала и еле сдерживал слезы от унижения за моих родителей: их не приглашали» [5].

Первый класс Ирик закончил еще в Рязани, так что в Риге он продолжил школьное образование в Ломоносовской гимназии, по окончании которой — по стопам отца — поступил на юридический факультет Рижского университета (1931). В 1939 году Чиннов становится магистром права. Дипломная работа была посвящена уголовно-процессуальным аспектам дуэли. Поэт дал себя знать: диплом был написан на латышском языке и назывался «Поединок»: в нем дуэль рассмотрена в преломлении трагических судеб А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова.

Увядает над миром огромная роза сиянья,
Осыпается небо закатными листьями в море,
И стоит мировая душа, вся душа мироздания,
Одинокой сосной на холодном пустом косогоре.

В эти годы Чиннов уже не только сочиняет стихи, но и приобретает ценителей своего таланта. Среди них — поэт Георгий Иванов, участник как 1-го, так и 2-го дореволюционных «Цехов поэтов», представитель поэзии Серебряного века, чей дар расцвел в эмиграции: после отъезда из России в 1922 году Иванов делит звание «первого поэта» с Владиславом Ходасевичем.

...ИЗ ТЯЖЕСТИ НЕДОБРОЙ / И Я КОГДА-НИБУДЬ ПРЕКРАСНОЕ СОЗДАМ [6]

В 1930 году Георгий Иванов с женой Ириной Одоевцевой, любимой ученицей Николая Гумилева (и не только ученицей: «Вот что мне говорила (в большом подпитии, за водочкой с огурчиком) Ирина Густавовна Одоевцева: суровой зимой она лишилась невинности в сугробе Летнего сада при сотрудничестве с Николаем Степановичем Гумилевым...» [7]), приезжают из Парижа в Ригу. Тесть Иванова, известный в Петербурге до революции присяжный поверенный Густав Трауготович Гейнике, вовремя сбежал в буржуазную Латвию от красного террора и успешно вел в Риге адвокатскую практику. В дорогом рижском районе у него был огромный дом, в котором и остановились супруги.

В те годы в Риге существовало содружество пишущих порусски молодых литераторов «На струге слов» (местные остроловы переименовали в «ослов»). Они издавали небольшой литературно-критический журнал «Мансарда» и проводили литературные журфиксы. На один из таких вечеров был торжественно приглашен Георгий Иванов. «Мансарда» попала ему на глаза, он бегло прочитал опубликованную в журнале статью Чиннова и заметил: «Это каша. Но это творческая каша. Пусть он ко мне зайдет».

Чиннова в тот день в Риге не было. Просьбу Иванова ему передали, и он «зашел», не представляя, конечно, насколько судьбоносной окажется для него эта встреча. Прежде всего, благодаря Иванову статьи и стихотворения Чиннова попадают в парижский журнал «Числа» («...начиная с 6-й книги «Чисел» по 10-ю, я там и представлял, единолично, “русскую литературную Ригу”» [8]).

В журнале печатались Георгий Адамович, Георгий Иванов, Зинаида Гиппиус, Борис Зайцев, Дмитрий Мережковский, Алек-

сей Ремизов, Семен Франк, Лев Шестов, Георгий Федотов, но в основном — авторы младшего поколения русской эмиграции: Гайто Газданов, Александр Гингер, Борис Поплавский, Сергей Шаршун, Юрий Мандельштам, Юрий Терапиано, Лидия Червинская, Анатолий Штейгер...

Здесь был впервые опубликован «Роман с кокаином» М. Агева. Любопытно, что иллюстрировали журнал, а в каждом номере было около 20 иллюстраций, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Иван Пуни, Марк Шагал, Александр Яковлев, а также Морис де Вламинк, Эжен Делакура и Андре Дерен.

Чиннов получил от Иванова рекомендацию, кроме «Чисел», в еще более репутационный литературный журнал «Современные записки». Хотя куда уж дальше, однако судите сами: в «Записках» печатались Иван Бунин, Владимир Набоков, Алексей Толстой, Марина Цветаева, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Зинаида Гippiус, Дмитрий Мережковский, Константин Бальмонт, Марк Алданов, Надежда Тэффи, Борис Зайцев, Иван Шмелёв, Алексей Ремизов, Михаил Осоргин, Гайто Газданов, Нина Берберова...

От второй рекомендации Чиннов отказывается. Вот как он сам это комментирует:

«В “Современных записках” меня нет. Меня туда рекомендовал сам Георгий Иванов: “Ему двадцать один год. Он очень талантлив, и, читая его стихи, я испытываю такой же шок, как от настоящей поэзии, как в свое время от стихов Поплавского”. Это я цитирую наизусть... И вот Георгий Иванов меня рекомендовал в “Числа”, и это прошло, а в “Современные записки” не потому, что я воспротивился. Я написал письмо: “...к сожалению, вынужден отказаться, временно, в надежде, что у меня будут стихи получше”. Ну, действительно, тогда я бы выступил со стихами, мало кого интересовавшими. И это было бы ни к чему... Я всегда отличался некоторой трезвостью взгляда на жизнь» [9].

Удивительные были люди. Трудно представить, чтобы в наши дни 21-летний поэт отказался от публикации своей нетленки по одной причине: стихотворения не настолько хороши, чтобы они появились в известных журналах. На публикацию в stih.ru он

бы еще согласился, однако в столичные «толстые» — только через его труп. Оправдываясь, что пока еще для такой публикации не созрел.

Можете себе вообразить? Это были странные, с сегодняшней точки зрения, литераторы. В эссе об Иване Елагине, еще одном ярком поэте второй эмигрантской волны, наряду с Чинновым, я приводил один поразивший меня пример:

«Художник и поэт Сергей Бонгарт, боготворивший Елагина, оформлявший обложки его книг, не издал при жизни ни одного своего сборника. Елагин считал его своим ближайшим другом и выдающимся художником, но к поэзии Бонгарта относился весьма критически. Узнав о том, что неизлечимо болен, Бонгарт составляет свои стихи в сборник избранного и летит на консультацию по этому вопросу из Калифорнии в далекий Нью-Йорк, к Ольге Анстей (поэтесса, первая жена Елагина. — Г.К.). Они оба — онкологические больные, доживают, зная об этом, последние месяцы на белом свете. Общаются, преодолевая невероятную физическую усталость. Они и умрут в одно и то же время, в 1985 году. Бонгарт ожидал от Анстей всего лишь дружеского участия, возможно, некоей редактурки сборника, профессиональной поддержки, поэтического напутствия, благословения. Казалось бы, дай исполниться последнему желанию и прощальной мечте близкого человека, которого ты знаешь десятилетиями, с которым вы, друзья, прошли “и Крым, и рым”. Ну что тебе стоит?! Но искусство — выше всего. Ольга отговаривает умирающего Бонгарта от издания книги, со знанием дела ответственно сообщив, что он пока не готов для такого серьезного шага» [10].

На это поколение выпало все самое скверное: войны, эпидемии, доносы, аресты, репрессии, лагеря, геноцид, массовые казни, голод, эвакуация, беженство, нищета. Родиться в 1909 году в регионе, именовавшемся после пролетарской революции «Лимитроф», — врагу не пожелаешь. Это при том, что в 1930-е Латвия — никак не Украина с Голодомором и не сталинский культ в советских республиках.

Нет ответа на вопрос, сохранили бы свои строгие критерии Чиннов, Елагин, Анстей, Иваск и многие другие эмигранты второй волны, окажись они «под Сталиным»? Если поставить вопрос иначе, то ответ есть: не изменить своим принципам и реализовать свое предназначение они смогли, только сбежав от Сталина и став эмигрантами. Здесь даже неважно, оставил бы сталинский режим этих поэтов в живых (скорее всего, их повесили бы на первом фонарном столбе, учитывая биографии, что уже было несмыслаемым позором и поводом для высшей меры), а удалось бы, выжив, писать то, что могли и хотели, то есть не партийно выверенный, соцреалистический диктант? Короче, вошли бы они в славную когорту «советских писателей» или предпочли бы, как мало кто из писавших в СССР, «работать в стол» либо замолчать и забыть о творчестве навсегда? Дабы не дразнить власть. С понятной целью — лишь бы выжить.

В нашем «прекрасном далеком», в условиях политкорректности, тебя легко подвергнут остракизму и шельмованию за мнение и манеры, отличные от модной идеологии, навязываемой на Западе последние лет сорок. В конце концов, могут выгнать с работы «с волчьим билетом», но ведь не пуля в затылок, не безымянная братская могила. Мы живем пока еще в вегетарианские времена по сравнению с большей частью людоедского XX столетия, и самоцензура — это в наш век форма, все же, некоего корректного умолчания, этикетного поведения.

Это еще не реакция затравленного системой организма, навязанная животным страхом и инстинктом самосохранения. Но уже не автоцензура, как временный отказ от вхождения в литпроцесс и от возможной заявки о себе — в силу собственной порядочности, критической оценки своего настоящего, и надежды, уверенности в своих творческих возможностях в будущем. Такая не манерная, спокойная, вызывающая сегодня оторопь, акция — где-то там, за гранью нынешнего понимания о том же литпроцессе и этически благородном в нем поведении.

Как такие люди выживали в условиях (а ведь впереди у Чиннова еще гитлеровская оккупация, рабский труд в нацистской Германии, послевоенный страх возвращения в ГУЛАГ, нищенское существование в послевоенной Европе, эмиграция в Америку),

когда собственное достоинство, самобытность, самостоятельность мышления, одно твое слово или неверная фраза могли стать приговором? Любое неосторожное замечание — и ты преступник. Как быть поэтом в таких условиях, оставаться поэтом и не онеметь при этом, и не оглохнуть?

В Риге в сорок четвертом году я имел неосторожность сказать, в очень узком кругу, что Гитлеру не победить в этой войне. И через три дня ко мне явилась милая компания. Два таких оберштумфюрера. Они мне сообщили, что передо мной выбор: или я еду в Германию на принудительные работы, или жизнь моя окончится весьма печально. Я, конечно, выбрал тот вариант, который не грозил мне немедленной утратой земного существования. И меня с большой группой латышей увезли в лагерь в Рейнской области. [11].

Нейтронная бомба не тронет меня.
— Не тронь меня, бомба, — я тихо скажу.
Мой Ангел стоит, от печали храня.
К тому же я занят: я рыбу ужу.

Так и выживали, ценя слово больше жизни и выше признания в литературе, не идя на компромиссы ни с совестью, ни с веком-волкодавом.

И ВЫУЧИТЬСЯ У ПРИРОДЫ / ЕЁ БЕЗРАЗЛИЧЬЮ К СУДЬБЕ [12]

Чиннов, хотя не раз брался за воспоминания, не так уж много о себе рассказал, но совсем ничего — о том, как ему удалось выжить в Латвии, с июля 1940 года оккупированной Красной Армией. В условиях репрессий, когда были депортированы от 15 до 25 тысяч представителей интеллектуальной элиты, интеллигенции, работников разных профессий, включая тех, кто служил в правоохранительной системе.

Почти ничего не сказано ни в мемуарах, ни в интервью о годах, прожитых в оккупации: «Немцы вывезли евреев и заняли их квартиры. Потом стали увозить на работу в Германию всех, кто помоложе. Сначала население радовалось, что немцы придут и прекратится советский террор, но скоро радость прошла».

И совсем по крохам — об угоне на работу в Германию. Разве что: «Мы там работали на каком-то тракторном заводе. По сути — саботировали. Перекладывали детали с одной полки на другую...» [13]. Трудовой лагерь в 1945 году освободили американцы и вывезли всех доходяг-работников во Францию.

Если будет война,
Мы уедем далёко-далёко.
Тепловая волна
Наш корабль взметнет кособоко.
Серо-дымчатый гриб,
Точно столп, уцелевший от взрыва,
Будет выше зари,
И мы скажем: — Смотри, как красиво!
На небесный вокзал
Мы приедем, намучившись вдосталь,
Где с ключами стоял
Бородатый курчавый апостол.
И китаец Петров,
Голубой ученик Чу Эн Лая,
Отодвинет засов
На воротах китайского рая.

Сжато эти годы законспектированы в авторском предисловии к двухтомному собранию сочинений, в начале второго тома:

«...Первая служба (очевидно, в Советской Латвии. — Г.К) — в ТАСС, в латвийском его отделе ЛТА (Лета). Затем — фармацевтическая фирма Мэдфро (MEDFRO), откуда меня и угнали на работу в Германию, в Рейнскую область. Месяцев десять весьма безрадостных, хотя с возможностью читать (конечно, только немецкие книги, но включая Шиллера и Гёте). И вдруг — освобождение, и американцы берут всех желающих насельников лагеря во Францию! Месяцы праздной жизни — Люневиль, Нанси, Реймс — и наконец я в Париже...».

Не сравнить с судьбой Елагина. Сходство в том, что в 1943 году тот был вывезен на работы в Германию, а в 1945 году освобожден американцами. Но Чиннов мог не беспокоиться, что будет отправлен в СССР, то есть на погибель в ГУЛАГ, а для Елагина это был вопрос жизни или смерти.

Причина в следующем: 11 февраля 1945 года на Ялтинской конференции между Сталиным, Черчиллем и Рузвельтом было заключено секретное соглашение о возврате военнопленных англичан и американцев в их страны (считалось, что в советские лагеря после войны попало 20 тысяч американцев и более 30 тысяч британцев), и всех советских военнопленных и перемещенных лиц — в Советский Союз независимо от их желания.

Согласно этому договору, депортации подлежали только советские граждане, проживавшие на территории СССР в границах, действительных на 1 сентября 1939 года (в то время союзники не признавали советскими территории, захваченные СССР после заключения пакта Молотова — Риббентропа: прибалтийские государства, Западные Украину и Белоруссию, Бессарабию и Северную Буковину).

Таким образом, рижанин Чиннов мог более-менее не волноваться о том, что попадет в лапы НКВД, зато Елагин, угнанный в Германию из Киева, прятался в зоне, занятой союзниками, от американцев, которые просто обязаны были депортировать его в советскую часть Берлина. Отправить, по сути, в ГУЛАГ. Отсюда и закрепившийся за Елагиным псевдоним — настоящая его фамилия Матвеев. К слову, поэтесса Новелла Матвеева была его двоюродной сестрой, в чем до середины 1970-х, живя в СССР, боялась признаваться.

ЧТОБ СКОЛЬЗИЛИ ПО НАКЛОННОСТИ / ГОЛУБЫЕ
ПРОСВЕТЛЕННОСТИ... [14]

В Париже было безденежно, но прекрасно. Я любовался, восхищался городом, наслаждался встречами с русской литературой. Чудеса! Уже через три недели по приезде я читал свое стихотворение (написанное за ночь перед тем) на вечере памяти Пушкина в русской консерва-

тории, под портретами Шаляпина и Рахманинова. Сидели за столом Бунин, великолепный, Ремизов, хитрющий умница, затем Сергей Маковский, редактор знаменитого «Аполлона», очень «Ваше превосходительство», — и друзья и ученики Гумилева Георгий Адамович, Георгий Иванов — почти весь синклит! А в зале был литературный и художественный русский Париж... [15]

Один из главных вопросов: миропорядок покровительствует человеческой радости или же он ей враждебен? Для историка и шамана процесс разгадки становится профессией, для обывателя это, скорее, вопрос веры, а для поэта — решение эстетической задачи, которое отнимает всю жизнь. Поэта Игоря Чиннова близкое окружение называло «Игрушкой» — и как производное от имени Игорьь, и как «игрушка в руках музы и судьбы», в отношениях с которыми он был, как ни странно, равно трагичен, весел и остроумен. «Игрушка — мэтр в поэзии», — писал о нем Георгий Адамович поэту Александру Гингеру.

Действительно, в послевоенный Париж Чиннов прибыл не только состоявшимся мастером, но и уважаемым, признанным поэтом. Публикации в «Числах», ко времени появления Чиннова в Париже уже почивших в бозе, подробно ознакомили «синклит» с его творчеством, как поэтическим, так и литературоведческим. При этом сборника стихов все еще не было. Чиннов словно следовал рекомендации старшего брата Иннокентия Анненского, Николая Федоровича Анненского, «до тридцати ничего не печатать».

Но вот уже и тридцать исполнилось, и тридцать пять. Первый сборник «Монолог» выходит в 1950 году, в канун 41-летия Игоря Чиннова. В беседе с Джоном Глэдом, записанной в 1991-м, сказано следующее:

...мои стихи, довоенные, собственно значения не имеют... «Числа» издавал ученик Гумилева Николай Оцуп, тоже член «Цеха поэтов». Оттуда, так сказать, и идет мой творческий путь... Но только с первой моей книги начался, если угодно, настоящий Чиннов. [16].

Именно благодаря ей Чиннова до сих пор причисляют к «парижской ноте», в которую он с этим сборником поступил, но из которой неспешно, но уверенно вышел уже в своих последующих книгах.

Мое писательство: долго писал красиво-бледные стихи, очень отжатые и сжатые «о самом главном», лучшие слова в лучшем порядке, по завету Кольриджа. Никаких поэтизмов, ни одной инверсии родительного падежа (это и теперь так). Мелодичность при полной естественности. Затем изящную бледность сменила многокрасочность, яркость, пышная образность, метафоры, орнаментальность, оркестровка, роскошества: цветы, сады, дворцы, увиденные в разных странах. Но красоты уравнивал гротесками, черным юмором; эстетство, в котором вины, бывало «не без иронии порой». Темы? Банальнейшие: о прелести и краткости жизни. Ни одной новой мысли. Искателям идей моя поэзия ни к чему. Но кто ищет «только стихов виноградное мясо», по слову Мандельштама, тот, может быть, в ней кое-что найдет, [17].

«Никаких поэтизмов» в первом сборнике — это было то, что искал в актуальной литературе идеолог «парижской ноты», поэт и блистательный критик, участник все тех же «Цеха поэтов» первого и второго созывов — Георгий Адамович: «Стихи Чиннова — последнее явление в нашей поэзии, действительно достойное внимания».

Вот, живешь: суета, нищета,
Только тщетно считаешь счета,
Только видишь, что сумма не та;
А умрешь — темнота, немота
И такая, мой друг, пустота,
Будто ночью под аркой моста.

«Парижская нота» была реакцией на тотальный культурный кризис 1930-х годов и надвигающуюся политическую катастрофу в Европе. Это была заявка на философское постижение поэтики,

на философию поэзии, в которой «парижская нота» позиционировалась как последнее поэтическое течение накануне всеобщего краха. Это направление закрывает, естественно, все предыдущие, подводит некий итог, оттого «в поэзии надо помнить, что о многом следует забыть, — писал Адамович. — Надо поэзию подморозить, чтобы она не сгнила» [18].

Никаких излишеств, украшательств, многословия. Ноль аффектов, эмоций, то есть всего того, что не противоречит хармсовской формуле «стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется». Только спокойствие, уравновешенность в любой обстановке по известной максиме «осуди грех и прости грешника».

Единственное, о чем имеет смысл в поэзии говорить, — о самом главном, исходном, объединяющем. Поэтому надо писать в стихотворной строке «дерево», а не тополь или ясень; «птица» — не вдаваясь в орнитологические детали; «свет» и «цвет» — не останавливаясь на таких подробностях, как цвета радуги. Скупые мазки, лаконизм аскета, четкость почерка и точность реестра, описывающего предметы мироздания накануне исчезновения всего и вся.

Поэт и исследователь творчества Чиннова Игорь Болычев определяет «парижскую ноту» как философию «поэзии ледникового периода в культуре. На Западе реакцией на этот период был так называемый “европейский стоицизм” (Элиот, Оден, Бенн), у нас — парижская нота» [19]. Основные философские принципы этой поэзии Болычев сформулировал так: 1) поэтический монотеизм, 2) самоконтроль и внутренний аскетизм, 3) самоценность звука, 4) поэтическая честность, ответственность за свои стихи.

Здесь можно добавить, что занять лидирующее место в спорах о назначении поэзии «нота» смогла именно в условиях «русской эмиграции», которая, по словам Адамовича, была «метафизической удачей».

Это означает только то, что в обстановке полной изоляции от культурной и общественно-политической жизни родной страны, оказавшись за ее рубежами и вне русского массового читателя, поэты остались наедине с мироустройством и острее всех почув-

ствовали, каково предназначение Поэта и опасность глобального кризиса культуры. «Метафизическая удача» — это приз в творческой судьбе поэта-эмигранта, как в обыденной жизни выигрышем и спасением, о чем говорилось выше, была эмиграция из Советского Союза.

В знаменитом противостоянии двух мэтров — Георгия Адамовича и Владислава Ходасевича, за чем много лет подряд следили все, имеющие отношение к культуре первой волны эмиграции и воспринимавшие их полемику как центральное литературное событие нескольких десятилетий, «школу Ходасевича» (классицизм, Пушкин, сохранение русского языка и поэтическая грамотность) победила «парижская нота» Адамовича. Что, в итоге, признал с горечью Ходасевич.

Некоторое сопротивление было оказано из Праги Альфредом Бёмом, который руководил объединением «Скит поэтов»:

Поэзию призывают к повороту «от экспериментаризма к интимности», от неё требуют, чтобы она выработала «новую форму, обеспечивающую ей максимальную насыщенность содержания при максимальном лаконизме формы»... С легкой руки Г. Иванова такой поворот в эмигрантской поэзии, особенно у парижских поэтов, в последнее время действительно заметен. Но «простота» ли это? <...> Простота, на мой взгляд, только там, где нет «формосодержания», а есть — или форма, или содержание [20].

Но в самом Париже под напором Адамовича сдались практически все. На приглушенную критику руководителя литобъединения «Кочевье» Марка Слонима, окрестившего «парижскую ноту» франко-петербургской меланхолией и в самом начале 1930-х годов не без торжества провозгласившего конец эмигрантской литературы, Адамович вообще не реагировал. Он считал ниже своего достоинства вступать со Слонимом в диалог, дав ему шуточное определение «Святополк-Мирский для бедных».

Высочайшим идеалом для Адамовича стал Иннокентий Анненский. Основная тональность была обозначена Анненским в его первой поэтической книге «Тихие песни». Звучной громкости,

балаганности, ярким символам, имажинизму и футуризму, форте многих стихотворений, написанных на рубеже XIX–XX веков, Анненский противопоставил пианиссимо речитатива, тональность интима, ненавязчивости, глубокой задумчивости.

Эту «подлинную ноту» одного из ведущих поэтов Серебряного века и подхватили, уже как «парижскую», поэты круга Адамовича — Анатолий Штейгер, Лидия Червинская, Перикл Ставров, Юрий Терапиано, Довид Кнут, Юрий Мандельштам, Юрий Иваск, Игорь Чиннов. Общеизвестно огромное влияние на этих авторов поэзии Георгия Иванова.

Провозглашенное в 1930-е единство мелодии и логоса (звучания и смысла) взяло вверх в Париже, распространившись «парижской нотой» как единственно верным философско-поэтическим учением в иммигрантской среде 1940-х.

— А помнишь детство, синий сумрак, юг,
Бессонницу и тишину — часами, —
Когда казалось, будто понял вдруг,
Почти умея выразить словами —
О чем звезда мерцает до утра,
О чем вода трепещет ключевая,
О чем синеют небо и гора,
О чем шиповник пахнет, расцветая...

ПОТОМИСЬ ЕЩЕ НЕМНОЖКО / В ЭТОЙ СКУКЕ КРУЖЕВНОЙ [21]

Чиннов по праву говорил, что является «последним поэтом парижской ноты». Он не только был моложе тех, кто ее собой с конца 1920-х представлял, но и вошел в нее последним, в конце войны, когда «нота» еще звучала, но все тише и тише. Явление Чиннова в Париже было для лидера группы Адамовича и благой вестью, и неоценимым подарком. Точный лирик, изысканный стилист, безупречный версификатор со спартанской дисциплиной поэтических тропов и ясностью мысли — о таком молодом и европейски образованном поэте дворянских кровей можно было только мечтать.

Представляется, что знание Чинновым четырех языков, отмечаемая многими начитанность, поразительная эрудиция, пре-

красно поставленная речь сыграли немалую роль в короновании его на место первого поэта иммиграции. Надо отметить, что здесь Адамович наступил, что называется, на горло собственной песне, поскольку интеллектуалом, публицистом и оратором был совсем не последним.

Складывается впечатление, что Чиннов не совсем учитывал субординацию, нарушая тем самым правила игры. К примеру, Чиннов рассказывает о встрече в Париже и первой беседе с Адамовичем:

«...но все-таки я даже заговорил, желая блеснуть своей интеллигентностью, заговорил о Данте, о том, что у Данте есть совершенно страшная сцена дегуманизации. К человеку подползло какое-то страшное чудовище, обняло его, прижалось, прилепилось, и через какое-то время поползло что-то совершенно страшное, полузверь-получеловек. Самое страшное, что может случиться с человеком, это потеря его индивидуальности. Он говорит: “А, да! Вы знаете, я Данте не читал... И зачем [говорит] вы на такие высокие темы”. Кстати, у них был очень странный снобизм наоборот. Не говорить на высокие темы. Говорить на мещанские. Но кому это интересно! Я приехал, черт подери, я молодой будущий интеллектуал [Чиннову было тридцать семь лет], я хочу услышать от них что-то интересное, а не разговоры о том, что Марья Ивановна набила морду Валерии Григорьевне. Говорите, черт подери, на вашем уровне. Я сперва думал, что они это из-за меня, — нет! Как раз наоборот. Я был, так сказать, ими признан, отличен. “Человек вы явно неглупый”, — мне довольно скоро сказал сам Сергей Константинович Маковский, который никогда никого не хвалил. Вот такое дело» [22].

Похоже, что действительно «из-за меня», но не потому, что Чиннов мог показаться, как он опасался, не подходящим по уровню, а ровно наоборот: 37-летний человек во всем хотел себя проявить, высоким слогом обо всем иметь суждение и доказывать себя по любому поводу (провинция-с рижская!). А таким, при гиперснобистском взгляде на литературную среду, лучше было не призна-

ваться в том, что читал Данте. И это при том, что и через 20 лет тот же Адамович назовет Чиннова «редким, тончайшим мастером», а Ирина Одоевцева — «одним из любимейших поэтов» эмиграции.

Оказывается, уже в гимназии Чиннов производил впечатлительные зазнайки. Одноклассница писала ему потом, лет тридцать спустя: «В школе я Вас не очень-то любила. Уж слишком ваш русский язык был изыскан, уж слишком Вы пунцово краснели и слишком пронзительно глядели, словно сквозь человека и сквозь десять стен. Я думала — ах, этот мальчишка, этот Чиннов, выкинет когда-нибудь что-нибудь своенравное» [23]. Возможно, и в зрелом возрасте всезнайка Ирик Чиннов мог показаться в личном общении зазнайкой и снобом, что не всем мэтрам, населявшим в те годы «русский Париж», нравилось.

Первые восторги по поводу внимающего стихам синклита скоро переходят в раздраженное понимание того, что «счастья нет и выше». Мэтры-небожители, как в полночь Золушка вместе с каретой и экипажем, приобретают вполне человеческие черты: «Адамович завидовал Иванову, его таланту, его большому голосу, легкости, с которой тот писал стихи. [Но] Георгий Иванов завидовал уму Адамовича. Адамович был конечно умнее, хотя не был начитан. Заметьте, эти люди мало читали. Это вам не Дмитрий Сергеевич [Мережковский], ни даже Ходасевич Владислав Фелицианович...» [24].

Наряду с ехидным наблюдением:

«...когда в Париже эмигрантские поэты собирались и спорили в кафе, прохожие спрашивали: “Что это за старые евреи?” И получали ответ: “Это молодые русские поэты”, — Чиннов не забывает отмечать, что «Куприн и Шмелев к по-настоящему культурным людям относиться не могли... Бунин был, конечно, малокультурный... не совсем стерва был Борис Константинович Зайцев, но тоже, как сказала о Георгии Федотове Зинаида Гиппиус, “подкольный ангел”». Конечно, кроме брюзжания молодого одинокого гения, была масса иных впечатлений, — Чиннов отлично понимает, в круг каких людей он попал, прекрасно оценивая и Адамовича, и Вейдле, и многих других («Были очень культурные люди: Бердяев, Шестов, Франк, Булгаков...»).

В итоге, получив в 1953 году от Владимира Вейдле, ставшего директором программ, приглашение на работу в Мюнхен на радио «Освобождение» (позже переименованное в радио «Свобода»), Чиннов без видимого сожаления переезжает в Германию, став радиоведущим программ по культуре на ближайшие девять лет. А от «парижской ноты» осталось, в сумме, такое его синкретическое воспоминание:

«Парижская Нота означала вот что. Она родилась как невозможность для Георгия Викторовича [Адамовича] писать хорошие стихи. Название, кажется, придуманное Юрием Константиновичем Терапиано [название было предложено Борисом Поплавским]. Означает оно вот что: отказ от украшательства, отказ от эффектов, сосредоточенность на самом главном, самом важном, незаменимом». [25]

Интересно, что замечание о невозможности для Адамовича писать иначе эхом отозвалось в высказывании современного московского поэта-концептуалиста Михаила Сухотина о качестве текстов, и концептуалистских в том числе: «По поводу учения о “невозможности прямого высказывания” вспоминаю совсем недавний еще, февральский разговор с только что ушедшим из этой жизни Всеволодом Некрасовым: “Они сами так не умеют, но им мало: они хотят, чтобы и другие не могли!”» [26]

Сумма углов, не помню чего,
Равняется двум прямым.
Но с двумя прямыми — что делать? Во!
Бим-бом, бам-бам, бим-бим!
Параллельные линии сойдутся не раньше,
чем в бесконечности. Да?!
Мне не к спеху, конечно, тра-ра, тра-ра,
И я могу подождать...
Одно пространство не могут зараз
Два тела, хи-хи, занять.
Прекрасно: в гробу мне мешал бы другой,
Беспокоил, толкая ногой.

В 1962 году, благодаря давнему другу, поэту Юрию Иваску, Игорь Чиннов получает приглашение на преподавательскую должность в Канзасском университете. В воспоминаниях Чиннов не особо распространяется о годах, проведенных в Мюнхене. Судя по тому, как радостно он принимает университетское приглашение и с какой скоростью отбывает в Америку, ничего приятно-го в Мюнхене оставлено не было. За два года до этого, в 1960 году, вышла в свет его вторая книга «Линии», в которой он подвел итог своих взаимоотношений с «парижской нотой». Он уезжает в США известным поэтом. Впереди — 15 лет преподавательской работы, заслуженная пенсия и наполненная поэтическим творчеством старость во флоридском городке Дейтона-Бич, с периодическими путешествиями по всему миру.

И ЮНОШЕЙ ВЫСОКИЙ СОНМ / МЕНЯ, КАК БОЕВОЕ
ЗНАМЯ, / ПОДЫМЕТ ВВЫСЬ... [27]

В Канзасском университете я пробыл шесть лет, потом был Питтсбург, затем Вандербилт в Нашвилле. А со стихами и лекциями побывал в сорока университетах, на двадцати съездах славистов... Я жил девять лет во Франции — и французом не стал. Около семи лет — в Германии. А немцем тоже не стал. Теперь у меня американское гражданство. Но я русский эмигрант. [28].

Как тут не вспомнить известное набоковское: «Я американский писатель, рожденный в России... Моя голова разговаривает по-английски, мое сердце — по-русски, и мое ухо — по-французски...». Есть, кстати, еще одно значимое высказывание Набокова в этом ключе, хотя его мало цитируют: «Моя личная трагедия, которая не может, которая не должна быть чьей-либо еще заботой, состоит в том, что мне пришлось оставить свой родной язык, родное наречие, мой богатый, бесконечно богатый и послушный русский язык, ради второсортного английского» [29].

До такой трагедии Чиннов свою судьбу не доводит: всю жизнь он пишет стихотворения исключительно по-русски, позволяя себе расслабляться по-английски, немецки и французски

в письмах и состоя в эпистолярных отношениях со множеством коллег по писательскому цеху в Америке и Европе. В 1980-х годах он находит адресатов и в России.

В свое время известный конструктор летательных аппаратов, философ, мистик, итальянский коммунист, сбежавший в Россию из фашистской Италии в 1922 году, Роберто Бартини написал: «Каждые 10–15 лет клетки человеческого организма полностью обновляются, и поскольку я прожил в России более 40 лет, во мне не осталось ни одной итальянской молекулы».

Находясь вдали от России гораздо больше, да, собственно, в самой России-то прожив всего несколько лет (Рязань, Ставрополь в детстве), Чиннов мог бы сказать, что ни одной «русской молекулы» за все эти годы не растерял. Казус, конечно, поскольку с Россией Чиннова практически ничего не связывало, не считая розвальней, бубенцов и ледохода на Трубеже — и, очевидно, совсем не малости: русского языка и литературы.

В Америке он уверенно следует в культурологическом «русском дискурсе», расширяя свои поэтические пределы. Уже со второй своей книги Чиннов прощается с догмами «парижской ноты» окончательно и переходит, основным массивом текстов оставаясь в силлабо-тонике, к верлибру, к задействию фольклорных элементов, уходя в алогизмы, рифмовку внутри строки и далеко в сторону от конвенциональной поэтической строфики.

Лошади впадают в Каспийское море.
Более или менее впадают, и, значит,
Овцы сыты, а волки — едят Волгу и сено.
О, гармония Логоса! И как же иначе?
Серый волк на Иване-царевиче скачет
(по-сибирски снежок серебрится),
и море,
которому пьяные по колено,
зажигает большую синицу
в честь этой победы Человека.
Человек — это гордо!
Любит карась погреться в сметане,
Чтобы милая щука поела, дремала.

Перстень проглотил рыбу царского грека.
Дважды два семь, не много, не мало.
Солнце ясней, когда солнце в тумане.
Солнце слабеет. Как бледно и серо.
У Алжирского носа под самым Деем
Тридцать пять тысяч одних курьеров.

Надо не забывать, что Чиннов свободно говорил и читал на основных европейских языках и был в курсе самых разных поэтических направлений, пристрастий и нововведений. При этом в текстах практически нет англицизмов — Чиннов заботится о чистоте русского языка и если развивает его, то в сторону неологизмов, с интертекстуальной референцией к знаковым пратекстам русской литературы, с использованием фольклорных выражений и просторечия.

Все это — на фоне главных тем его поэзии (сомнения по поводу человеческой воли, свободы выбора, приметы и знаки смерти, следы тления в безразличном к живому мирозданию) — с ориентацией в большой степени на западноевропейское барокко и барочное представление о смерти, о сиюминутности земных благ: «Ну, помечтай, что и мы удостоимся / Пышной гробницы не хуже Камозэнса! / (Или — другая, непышная версия: / Много забвения, мало бессмертия?)»

Ветер воспоминаний тревожит увядшие письма,
на острове воспоминаний шумят сухие деревья.
Призракам, старым, не спится в небесной гостинице ночи.
Там забытое имя ложится на снег синеватою тенью,
и тени веток сложились в неясную надпись. Я не знаю
языка загробного мира. Я видел в Британском Музее
черную египетскую птицу. Вот она — сидит неподвижно.
Желтый глаз, как маленькая луна. Она более птица,
чем все птицы на свете...

В начале 1990-х, едва распался СССР, Чиннов едет вместе с представителями редакции нью-йоркского русскоязычного «Нового журнала» в Москву. Его там прекрасно принимают, обещают

публикации — и слово свое сдерживают. Перед этим стихотворения Чиннова выходят на родине, в Латвии. Ольга Кузнецова, знаток поэзии Чиннова, составитель его двухтомника, добивается большой публикации в читаемом всеми тогда «Огоньке». Сообщает Чиннову во Флориду о том, что теперь его в России, о чем он и мечтал, знают. Он отвечает ей по телефону: «Спасибо, душенька, но все поздно. Мне даже некому показать эту публикацию, чтобы за меня порадовались. Все умерли».

Горькая правда, но, мне кажется, Чиннов немного лукавил. Его мечта поэта-эмигранта реализовалась, пройдя путь от скептического «В Россию — ветром — строчки занесет / Эх, эмигрантские поэты! / Не ветром, а песком нас — занесет...» до реализовавшегося «А вот стихи — дойдут, стихи — дойдут!» (Чиннов считал, что по напору эта его сентенция сильнее, чем известные строчки Георгия Иванова «Но я не забыл, что обещано мне / Воскреснуть, вернуться в Россию стихами»).

Свои стихи последних десятилетий Игорь Чиннов называл «гротесками». Точно найденное имя его поэзии, построенной на контрастах, когда земной и потусторонний ад(ы) вызывают естественный ужас, но и сопровождаются язвительными, сатирическими комментариями. В этом Чиннов очень современен, актуален нашему третьему тысячелетию и нынешним лучшим поэтам, пишущим по-русски. Он был в курсе того, какие течения существуют в России, живо интересовался поэтами, чьи имена были на слуху, а в одном отдельном случае даже «...имя примерял к себе..., с шутивным удовольствием называясь: “Бахыт Чиннов!”» [30].

Сейчас поймал себя на мысли, что, подходя к концу этих заметок, не могу заставить себя написать о кончине Игоря Чиннова. Сошлюсь на некролог в парижской «Русской мысли» (№ 4128 от 30.05–05.06., 1996): «21 мая 1996 года пополудни в Дейтон-Бич (Флорида, США) после тяжелой болезни скончался известный поэт русского зарубежья Игорь Владимирович Чиннов. О чем извещают друзья и коллеги покойного. Он будет похоронен на Ваганьковском кладбище в Москве».

«Русская мысль» оповестила. Читатель принял к сведению. А Игорь Чиннов, может быть, продолжает где-то писать себе сти-

хи, занимаясь любимым своим и не знающим смерти делом — русской поэзией. Не на это ли он намекал, не собираясь с Землей расставаться:

«Руководство для свежеумерших». Обложка
в семь цветов и недорого. Все же
я не купил. К чему опережать события? И может,
пожалуй, устареть. Ведь в наши дни
так быстро все меняется. К тому же
я, может быть, бессмертен. Так зачем
выбрасывать на ветер деньги?

Примечания

1. Здесь и далее — стихотворения И. Чиннова по изданию: Игорь Чиннов. Собрание сочинений в двух томах. М.: Согласие, 2000.

2. Из стихотворения Георгия Иванова «Над розовым морем вставала луна...».

3. Вместо предисловия. О себе // Игорь Чиннов. Собрание сочинений, в 2 т. Т. 2. М.: Согласие, 2000.

4. С. Ковальчук. «И мелкий щебень радостей и бед...» (О поэте Игоре Чиннове): «...отец, со знанием и опытом, не мог долго устроиться на работу. Ему, будучи в советской России, из которой он рвался уехать, и в голову не могло придти, что в длинном списке изученных языков не хватает латышского». // Берега: информационно-аналитический сборник о русском зарубежье. Вып. 11–12. СПб., 2009. URL <http://www.russkije.lv/ru/pub/read/kovalchuk-radosti-i-bedy/>

5. «Последний Парижский Поэт» (предисловие Ольги Кузнецовой) // Игорь Чиннов. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.: Согласие, 2000. <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chinnov-igorj-vladimirovich/sobranie-sochinenij-v-2-t-t1-stihotvoreniya>

6. Из стихотворения Осипа Мандельштама «Notre Dame».

7. Д. Бобышев. Я в нетях. Человекотекст. Книга 3. С. 247 // Семь искусств. — Апрель 2014. URL <http://7iskusstv.com/2014/Nomer7/Bobyshev1.pxp>

8. Игорь Чиннов. Собрание сочинений. В 2 томах. Т. 2. М.: Согласие, 2000. URL <https://e-libra.ru/read/228953-sobranie-soch.-v-2-t.-t.-2.-stihotvoreniya-1985-1995.-vospominaniya.—stati.pisma..html>

9. М. Шраер. «Игрушка»: записки об Игоре Чиннове // Дружба народов. № 11. 1999. URL <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/11/shraer-pr.html>

10. Г. Кацов. Curriculum Vitae, или Судьба «Ди-Пи» человека. Здесь же, в книге — эссе о Иване Елагине.

11. С. Ковальчук. «И мелкий щебень радостей и бед...» (О поэте Игоре Чиннове) // Берега: информационно-аналитический сборник о русском зарубежье. СПб., 2009. Вып. 11–12. URL <http://www.russkije.lv/ru/pub/read/kovalchuk-radosti-i-bedy/>

12. Из стихотворения Георгия Адамовича «Как холодно в поле, как голо...».

13. Игорь Чиннов. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. М.: Согласие, 2000. URL <https://imwerden.de/publ-13934>

14. Из стихотворения Ивана Елагина «Фиолетовости, синести, / А вот ветра мне не вынести».

15. Игорь Чиннов. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. М.: Согласие, 2000. URL <https://imwerden.de/publ-14192>

16. Дж. Глэд. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. Интервью с Игорем Чинновым. URL http://modernlib.net/books/gled_dzhon/besedi_v_izgnanii_russkoe_literaturnoe_zarubezhe/read/

17. Игорь Чиннов. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. М.: Согласие, 2000. URL <https://imwerden.de/publ-14192>

18. Г. Адамович. Невозможность поэзии. М. — Берлин: Директ-Медиа, 2016. С. 16.

19. И. Большев. Творческий путь Игоря Чиннова. М., 1999. URL <https://www.dissercat.com/content/tvorcheskii-put-igorya-chinnova>

20. А.Л. Бём. Соблазн простоты // Меч. 22 июля 1934. № 11–12. URL http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem29_soblazn.htm

21. Начало стихотворения Ирины Одоевцевой.

22. М. Шраер. «Игрушка»: записки об Игоре Чиннове // Дружба народов. № 11. 1999. URL <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/11/shraer-pr.html>

23. «Последний парижский поэт» (предисловие Ольги Кузнецовой) // Игорь Чиннов. Собрание сочинений в 2 т. Т. 1. М.: Согласие, 2000.

24. М. Шраер. «Игрушка»: записки об Игоре Чиннове // Дружба народов. № 11. 1999. URL <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/11/shraer-pr.html>

25. М. Шраер. «Игрушка»: записки об Игоре Чиннове // Дружба народов. № 11. 1999. URL <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/11/shraer-pr.html>

26. М. Сухотин. 20 лет «Эпсилон-салону». URL <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOTIN/Statji/20leteps.html>

27. Из стихотворения Ю. Иваска «Из гроба вышедший мертвец, Вознагражу свою потерю...».

28. Игорь Чиннов. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. М.: Согласие, 2000. URL <https://imwerden.de/publ-14192>

29. В. Набоков. О Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост., коммент. Н. Г. Мельникова. М., 2002.

30. Дм. Бобышев. Новый дом русских поэтов // Персональный сайт поэта Дмитрия Бобышева. URL <https://dbobyshev.wordpress.com/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9-%D0%B4%D0%BE%D0%BC/>

36. «РАЙСКИЙ ГРАЖДАНИН»

О поэте Юрии Иваске в интерьере его поэтологии

Богатство метафор, словесная игра (от русского языка XVIII века до обэриутов), биографические и литературные аллюзии (отчасти разъясненные в примечаниях) и оттенки в духе необарокко обуславливают духовное, историческое и формальное многообразие поэзии Иваска.

Вольфганг Казак. Лексикон русской литературы XX века

Прочь, страх! Строй град! Рай игр! Что смерть? Есть жизнь!

Юрий Иваск. Играющий человек

В феврале 1995 года, ровно девять лет спустя после его смерти, стихотворная подборка Юрия Иваска появилась в российском литературном журнале «Звезда». Это была первая поэтическая публикация Иваска в России. Похоже, почти никем не замеченная. Если сегодня выйти в пространство интернета и заняться поиском стихотворений, прозы, литературоведческих и философско-культурологических работ Иваска, то вас ждет разочарование: книги его представлены онлайн, но в основном на продажу и без возможности раскрытия текстов в той степени, в какой это достаточно для получения представлений об авторе.

Работы о нем найти можно, выдержки из его трудов рядом с именами Цветаевой, Мандельштама, Бунина, Адамовича либо получившего скромную известность у российского читателя многолетнего друга Иваска поэта Игоря Чиннова обнаружите без труда, но чтобы «нарыть» больше — надо будет сильно постараться.

В эмигрантском журнале «Опыты» (1954) культуролог и мыслитель Владимир Вейдле писал, что в России Бунина некому оплакать. С тех пор многое изменилось, с Буниным родина по доброму разобралась, и остается, видимо, подождать, когда настанет черед иных литераторов-эмигрантов, известных за преде-

лами Российской Федерации, но не внутри нее. Основной корпус вернувшихся на родину имен, знакомых широкой аудитории, сегодня понятен: Бунин, Ходасевич, Георгий Иванов, Набоков, Солженицын, Довлатов, Бродский, Лосев, Саша Соколов... Но список давно пора значительно освежить, расширить — и тогда к неизвестным именам потянется русский читатель.

Стихи бормочу от радости,
Бессмысленные стихи:
Рябина-Радуга-Радонеж,
Прощаются все грехи.

Ю. Иваск, Болдино

ИГРАЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК

Сын крупного эстонского промышленника, Юрий Иваск родился в 1907 году в Москве. Девичья фамилия его матери — Живаго. Мать принадлежала к родовитой, богатой купеческой семье Живаго, и, естественно, реальный поэт Юрий Живаго периодически обращал внимание на эту переключку имени-фамилии с главным героем романа Бориса Пастернака.

Семья была с русско-эстонско-немецкими корнями, при этом Иваск в своем «Последнем слове», опубликованном в отрывках посмертно, 2 марта 1986 года писал: «Я навсегда остался без русского пространства под ногами, но моей почвой стал русский язык, и моя душа сделана из русского языка, русской культуры и русского православия».

Любопытно сравнить с высказываниями трех выдающихся эмигрантов первой, второй и третьей волн: Владимира Набокова («Моя голова разговаривает по-английски, мое сердце — по-русски, и мое ухо — по-французски...»), Игоря Чиннова («Я жил девять лет во Франции — и французом не стал. Около семи лет — в Германии. А немцем тоже не стал. Теперь у меня американское гражданство. Но я русский эмигрант») и Иосифа Бродского («Я русский поэт, английский эссеист и американский гражданин»).

В 1920 году семья Иваска возвращается на свою, говоря современным языком, историческую родину. Причина воз-

вращения семей оптантов, то есть тех, кто реэмигрирует, понятна: приход в России большевиков к власти и развязанный ими «красный террор». Это была гигантская волна исхода из России, бегство от власти Советов в Америку, в европейские и азиатские страны миллионов людей. Среди оптантов, возвратившихся в Эстонию, оказался еще один замечательный поэт — Борис Нарциссов, в дальнейшем попавший, как «перемещенное лицо», после войны в Германию и в начале 1950-х эмигрировавший в Австралию.

После окончания Гражданской войны выехать из ленинской России было уже непросто, и в этом плане сталинский СССР оказался верным ее преемником. Лишь после заключения Тартуского мира в феврале 1920 года, по которому было договорено о возвращении эстонских и русских граждан на историческую родину, примерно у 40 тысяч оптантов появилась возможность вернуться в Эстонию.

Юрий выехал с родителями из Москвы тринадцатилетним подростком, мечтая возвратиться когда-нибудь в любимый им город. Это чувство, как бы пафосно ни звучало, он пронес с собой через всю жизнь. Как Иваск писал в воспоминаниях, уже живя в США:

«В сентябре уезжаем в неизвестную Эстонию: мы оптанты, как тогда говорили (оптировали эстонское гражданство). Красные скотские вагоны с нарами, посредине топится буржуйка. Два дня прождали, и вот поздно вечером поезд двинулся <...> мы вернемся, когда кончатся “плохие времена”» [1].

		Вождь	
трезв		бодр	
щедр		добр	
		вождь	
трезв	—	чистый ключ	
бодр	—	белый день	
щедр	—	ясный луч	
добр	—	дуба сень	

Вождь
трезв бодр
щедр добр
вождь

Ю. Иваск. Северный берег

Иваск возвращается на родину отца, но эстонцем не становится — эстонский язык то ли не дается ему, то ли улучшить его он не собирается. В Эстонии до 1934 года дети от смешанных браков, хотя и являющиеся по отцу эстонцами, могли учиться в русских учебных заведениях. Юрий поступает (не примите за тавтологию, поскольку семья поселилась в городе Юрьев, в дальнейшем переименованном в Тарту, где отец приобрел недвижимость) в Юрьевскую русскую частную гимназию, а по ее окончании (1926) — на юридический факультет Тартуского университета, который заканчивает в 1932 году. С 1929 года Иваск начал публиковать стихи и литературно-критические статьи (иногда под псевдонимами Б. Афанасьевский, Г. Исеако, А.Б.).

Из Эстонии можно было без труда выезжать и путешествовать по Европе. Огромную роль в жизни Иваска сыграл Париж, где он познакомился, а в дальнейшем переписывался с Зинаидой Гиппиус, Дмитрием Мережковским, Георгием Ивановым, Георгием Адамовичем, Борисом Зайцевым, Алексеем Ремизовым, Ириной Одоевцевой, Мариной Цветаевой. В тот же период Иваск публикуется в журналах и альманахах «Путь», «Числа», «Современные записки». Первый поэтический сборник «Северный берег» выходит в Варшаве в 1938 году.

В Париже Иваск становится вхож в избранный круг эмигрантов первой волны:

«...я получил докторскую степень Харвардского университета. Приятно было, лестно, но принадлежность к дому Адамовича была несравненно более приятной, лестной. Я уже знал, Г. В. включал в свой дом далеко не всех пе-

тербуржцев — исключал бывшего редактора “Аполлона” С. К. Маковского, который, в свою очередь, имел свой парижско-петербургский дом. Что же, чем больше таких домов, тем лучше. Всех их не перечислить: мережковский, ремизовский, бердяевский, новоградский (Г.П. Федотова и матери Марии), свято-сергиевский (Духовной академии), монпарнасский, бунинский... У меня хранятся 195 писем Г.В.» [2]

В статье, написанной к столетию поэта, Дмитрий Бобышев, которого Иваск считал своим преемником в литературном направлении «необарокко», сообщает следующее: «...Его первые книги стихов были тепло встречены такими маститыми критиками Зарубежья, как П. Бицилли и Г. Адамович. Интересно, что Адамович точно угадал и выделил удивительное произведение Иваска, счастливо сочиненное, даже как бы готовым услышанное им в просодии русского языка:

Пели — пели — пели,
Пили — пили — пили,
Поле — поле — поле,
Пули — пули — пули,
Пали — пали — пали.

В те же годы произошла его встреча, переросшая в доброе знакомство и обмен письмами, с Мариной Цветаевой, чью гениальную одаренность Иваск оценил в полной мере. О степени ее доверия к Иваску говорит тот факт, что, прежде чем возвратиться в СССР, Цветаева пожелала передать ему на хранение свой архив. Проницательный Иваск эту почетную просьбу отклонил, поскольку дело шло к войне, и Эстония, как он и предвидел, вскоре оказалась под советской оккупацией. Он предложил взамен хранить архив в более надежном месте — Базельском университете в Швейцарии» [3].

«Стихолоб и архивист», как Иваска называла Марина Цветаева, почти двадцать лет прожил в Эстонии и все эти годы мечтал вернуться в Россию. Историк Николай Андреев, преподавав-

ший в 1950-х на славянском отделении Кембриджского университета и знавший Иваска в 1930-е, характеризует его как человека, исповедовавшего просоветские убеждения, но плохо осведомленного о советских делах. По словам двоюродной сестры поэта Елены Кульпа-Иваск, Юрий Иваск постоянно хотел вернуться в Россию. До войны его останавливало то обстоятельство, что он был единственным сыном у родителей.

При этом стремление вернуться в Россию толкало Иваска на необдуманные поступки. Один из случаев связан с подростковым увлечением Некрасовым. Иваск выпустил от имени некоего студента воззвание, как вспоминает Андреев, с призывом: «“...гимназисты, будьте монархисты, только монархия спасет Россию!” На счастье юного пропагандиста российской монархии, листовку вовремя обнаружили эстонские родственники...» [4].

О второй истории можно найти в статье С. Г. Исакова «Юрий Павлович Иваск» [5]. В ней сообщается об участии Иваска в нелегальном кружке по изучению СССР и последовавших за этим репрессиях. По словам Е. Иваск-Кульпа, это был сугубо научный кружок, и она сама была его членом. Иваска интересовала советская Россия, и он хотел знать о ней как можно больше. В сознании Иваска его отъезд из родной Москвы в чужую Эстонию, где он получил гражданство, был ссылкой, поскольку его родители уехали не добровольно, а из-за революции и Гражданской войны: «Наша семья никогда бы не покинула Россию, если бы не голод, холод и террор», — пишет Иваск в воспоминаниях.

В начале 1930-х годов Иваск начал работать в Печорах в податной инспекции. С репутацией неблагонадежного он проживает в городе, пограничном с Россией. В Печорском районе, население которого наполовину составляли русские и который называли русским анклавом, местная власть панически боялась просоветской агитации.

После заключения в сентябре 1939 года «Пакта о взаимопомощи» между СССР и Германией, 6 августа 1940 года Эстония была включена в состав СССР, а 7 июля 1941 года — оккупирова-

на нацистской Германией. Что в течение этого года делал Иваск, где он работал и на кого, я не смог найти ни в одном из доступных мне для исследования материалов.

Зато известно, что Иваск активно сотрудничал с газетой «Северное слово», издававшейся на русском языке немецкими оккупационными властями. Основной работой Иваска в те годы была служба в эстонской полиции в чине вахмистра [6]. А во время всеобщей мобилизации в Эстонский легион, который находился в составе германской армии, в 1943–1944 годах Иваск был мобилизован, но из-за болезни легких не попал на фронт.

Николай Андреев, хорошо знавший Иваска, характеризует его как пацифиста:

Иваск был мобилизован в эстонское СС. Я чуть не умер, потому что не мог представить себе Юрия Павловича в СС — слабосильный, подлинный интеллигент, просоветски настроенный. Он никогда не умел стрелять и так и не научился. Но делать было нечего, он попал в части, стоявшие в Померании, там угодил в английский плен, а потом его, конечно, выпустили. [7].

Совершенно понятно, что с такой биографией возвратиться в Россию можно было только под расстрел, причем немедленный, «на месте». Перед наступлением советской армии, в 1944 году Иваск отходит вместе с немецкими войсками в Германию, а уже после окончания войны, в 1946–1949 годах, изучает философию и славистику в Гамбургском университете.

Ау: Задумаюсь, взмахну руками
Ау: На рифмах вдруг заговорю
Земля ли путается с небесами?
Небесное с земным? Я рай дарю
Творцу и твари. Я мосту вбиваю
Воздушному: игрушечные сваи.
Резвимся, распевая: тру-ля-ля!

Ю. Иваск. Играющий человек [8]

Удивительно то, что с такой непростой биографией, особо опасной для его жизни в первой ее половине, друг Иваска, поэт-эмигрант Игорь Чиннов, определявший себя как поэта «гражданином Адска», Иваска называет «райским гражданином» [9]. К этому мы вернемся, но прежде — еще несколько слов по поводу послевоенной биографии.

В 1949 году Иваск переезжает в США. В 1955-м получает американское гражданство. В 1954-м в Гарвардском университете за работу «Вяземский как литературный критик» ему была присуждена ученая степень доктора славянской филологии, после чего он преподает в Канзасском, Вашингтонском, Вандербильтском университетах, а в 1969 году получает звание профессора и кафедру русской литературы в Массачусетском университете (Амхерст). В 1977 году выходит в отставку.

Юрий Павлович Иваск умер 13 февраля 1986 г. в Амхерсте.

«РАЙСКИЙ ГРАЖДАНИН» В ЭСТЕТИКЕ НЕОБАРОККО

Строй накануне смерти и бессмертья,
И не откладывая, а сейчас.
Таинственная, утренняя, третья
Земля уже рождается для нас.

Сравнительно небольшой формат журнального эссе позволяет сосредоточиться лишь на некоторых аспектах поэтологии Юрия Иваска, а именно на философско-идеологической составляющей, на мировоззрении, отраженном в большинстве его произведений, и на эстетике его стихотворений, обозначенной автором, как «необарокко».

В *opus magnum* Иваска, автобиографической поэме «Играющий человек», созвучной классической работе известного голландского культуролога Йохана Хейзинги «Homo Ludens» (Хаарлем, 1938), уже одним названием Иваск дает представление о своей мировоззренческой оптике. В ее основе — два определяющих знака: «игра» и «рай».

«Чего хочет жизнь? Рая. Что такое рай? Игра... Наша земная жизнь и есть уже рай, только ущербленный и загрязненный посторонними примесями. Наша задача — выцедить из жизни содержащийся в ней рай и закрепить его в чистом виде. Жизнь — сплошное добро. Зло — как дырки в сыре, не что-то противоположное жизни, а только ее усеченность, пустоты, зияния в ней» [10], — писал в своем эссе «Игра» Карл Гершельман (1899–1951), поэт и художник, с которым Иваск тесно общался в Ревеле и Германии, где побывал еще во время своей первой поездки в Западную Европу.

В самом знаменитом своем трактате «Homo Ludens» («Человек играющий») Хейзинга следует концепции, идущей от Фридриха Шиллера, вывода культуры и историю из «теории игры», в которой игра рассматривается, как способ наиболее естественно раскрыть человеческую природу. А уж что более раскрывает ее, как не поэтическое вдохновение, по сути — наиболее рафинированная и по-детски откровенная игра. Эта тяга к игре, к иррациональному теплу мира, к утробности, к утверждающей себя инфантильности, свойственная Георгию Иванову и типичная для В.В. Розанова, получила специфическое выражение в поэзии Юрия Иваска.

Трагикомедия в раю: из энных
Возможностей, которая милей
Для игроков, уже давно нетленных?
Кем буду: Дэнди или Лорелей?
Зеленой розой, золотистой кошкой?
Хотя бы и лазоревой картошкой...
Играй, расти, мяукай! Или: вей!
Сдается, зря болтаю я: ей-ей!

Собственно, для рода человеческого все началось с игры. По-детски наивные, Адам и Ева скучали в Раю, начали играть, но так беззаботно заигрались, что стали взрослыми. Грехопадение — это выход из детства, выход из игры и бесшабашности к «древу познания». Одна из тем «Игры в бисер» у Германа Гессе. Вообще,

младенчество, детство, связанные с игрой, которая служит для детей средой обитания, с переходом на взрослых, которых игры Универсума занимают на всю жизнь, есть одна из основообразующих тем философии. Так, Гераклит, говоря об игре богов, сравнивал космос с шашечной партией, которую разыгрывает младенец, ничего не смыслящий в шашках (уже в Средневековье возникает апокрифический образ Бога и Дьявола, играющих в кости, у Лейбница — в шахматы).

Платон в «Законах» говорил, что сам человек — «это какая-то выдуманная игрушка богов, и по существу это стало лучшим его назначением. <...> Надо жить, играя. Что ж это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы <...> играя, снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине». Иммануил Кант в «Критике способности суждения» (1790) приносящую удовольствие «свободную игру ощущений» подразделяет на азартную игру, игру звуков и игру мыслей.

Игровой принцип распространяется на все сферы жизни, от философии до религиозных культов. Игру можно определить, как основополагающий метод человеческой деятельности, и одна из гипотез говорит о происхождении поэзии из архаических словесных игр. Именно поэзия сохранила древнейшую ритуальную функцию — связь с миром сакрального.

Здесь нельзя не упомянуть монографию «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965) Михаила Бахтина, в которой исследуется роль карнавализации в динамике культуры и развитии жанра европейского романа. Хейзинга в «Homo Ludens» пишет: «Настроение игры есть отрешенность и восторг — священный или просто праздничный, смотря по тому, является ли игра сакральным действием или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку» [11].

Слова едва ли и едва ли звуки,
Но обходиться не могу без слов.

Широко аркой простираю руки:
Без имени, Иваск ли, Иванов,
Я, немо-медля выдыхаю душу,
Моря, озера, реки, небо, сушу,
И вею в ветер, образуя дух.

Отталкиваясь от сказанного выше, можно найти немало общего между тем, что и как видит-выдыхает Иваск, и тезаурусом обэриутов, в большей степени Александра Введенского и Николая Заболоцкого, нежели Хармса (эпатаж, эксцентричность не стали сильными качествами Иваска), которым игра была свойственна, как ценный жизненный принцип. По воспоминаниям обэриута Игоря Бахтерева, «игра в жизни, на сцене, в литературе становилась универсальным принципом мироотношения. Игровая фантазия обэриутов свободно оперирует любыми объектами, процессами, свойствами» [12].

Применительно к Иваску я бы добавил к сказанному «мироздание»: игра у него становится «принципом мироздания», поскольку через нее человек приобщается к космическим формулам, становится ближе к богу, причем именно тем «играющим человеком», который в игре находит язык, общий с божественным.

В эстетическом плане творчество Иваска можно отнести к маньеризму. Вот его собственная характеристика в аналитической работе на эту тему:

Это игривость, резвость, бравада, акробатика, поза, экивок, иногда извращенность, декадентство. При этом, как это ни покажется странным, маньеризм не исключает искренности, порывов, верований. Еще — 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. [13].

Иваск различает несколько типов маньеристов, из которых ему, скорее всего, внутренне близки блаженный (юродивый) и испытатель-экспериментатор (акробат). Неслучайно на эту тему написаны два стихотворения в сборнике Иваска «Золушка». И юродивый, и акробат здесь искренние, наивно-трагические персонажи, которые в своем служении людям поднимаются до ангельской самоотверженности:

...Посиневшие губы искусаны,
Где вы, ангелы русые-русские?
За горами, морями-могилами
Безымянными — милыми, милыми.
Юродивый

...Я вижу в небе прореху —
Синит акробата синька,
Просунул о руку эхо,
Осанна уже осанка.
Канат образует угол,
А истина мира — сфера,
И с ангелами он ангел,
Уже поэзия мера.
Акробат [14]

Интересно, что в серии статей Иваска «Похвала российской поэзии», ставшей бесспорным украшением русского литературоведения XX века, дихотомия в паре «игра — рай» нарративно присутствует в логике рассуждений автора. Дихотомия, при которой происходит последовательное деление целого на две части, более связанные внутри, чем между собой. Как в случае с понятием «человек», которое можно разделить на два взаимодополняющих класса: мужчины и женщины, при этом понятия «мужчина» и «женщина» дополнительно друг другу.

Филолог, литературовед Александр Марков в диалектическом ракурсе рассматривает валентную пару «игра — рай», выводя из нее главное не только в поэме Иваска, но и во всем, пожалуй, его творчестве:

Основной смысл поэмы — человечество не в раю только потому, что говорит сбивчиво: ясное созерцание, как принятие правил игры, позволяет совершить такой поступок, который сразу переносит человека в рай. Человечество тогда обладает теми же свойствами, что поэт, по Цветаевой («Поэт о критике») — это утысяченный человек, глубоко индивидуальный, и если ад банален, то такой индивидуально пережитый коллективом поступок и введет человечество в рай, позволит обыграть дьявола. [15]

Судя по произведениям Иваска, рай пуст — это пустырь, отведенный Богом для того, чтобы человек возводил на нем Новый Иерусалим непреходящих радостей. Он ждет, когда «играющий человек» наполнит его своими текстами, своей речью. И в этом месте нельзя не сказать о влиянии на Иваска взглядов философа и публициста Георгия Федотова.

В статье «Рождение свободы» Федотов писал о том, что либо мы остаемся на «естественно-научной» платформе, когда все сущее ничтожно и обречено без следа исчезнуть в космической пыли; либо «...мы должны перевернуть все масштабы оценок и исходить не из количеств, а из качеств. Тогда человек, его дух и его культура становятся венцом и целью мироздания. Все бесчисленные галаксии существуют для того, чтобы произвести это чудо — свободное и разумное телесное существо, предназначенное к царственному господству над Вселенной...» [16]

Я ни в коей мере не специалист по наследию Георгия Федотова и не могу сказать, есть ли ответы у религиозного философа на эти вопросы, но то, что для Иваска они стали своеобразным импульсом для творческих игр — в этом можно не сомневаться. Об этом предстоянии всех поколений пред Творцом-Вседержителем Иваск писал в своей статье «Эсхатология и культура. Памяти Георгия Петровича Федотова (1886–1951)». В ней цитируется основная мысль Федотова:

Вот максима личной жизни: живи так, как если бы ты должен был умереть сегодня, и одновременно так, как если бы ты был бессмертен... Работай так, как будто бы история

никогда не кончится, и в то же время так, как если бы она кончилась сегодня... Ничто подлинное в этом мире не пропадает. Культура воскреснет, подобно истлевшему телу, во славе. Тогда все наши фрагментарные достижения и приблизительные истины, все несовершенные удачи найдут место, сложившись, как камни, в стены Вечного Града. [17]

Анализируя эти высказывания, Иваск отмечает в сноске к поэме «Играющий человек»: «Может быть, эта гипотеза Г. П. Федотова — вариант учения <...> об апокатастасисе, о восстановлении и всеобщем спасении в Царстве Божиим. Уповаю: есть земля на небе, в вечности». Это и есть тот рай «играющего человека»: «Ад невечен. Вечен рай» — эти слова Иваск берет эпиграфом ко 2-й части своей поэмы.

Все, что было прекрасно в жизни, найдет себе место в раю. Необходимо лишь не заиграться, найти такие точные слова, которые приведут в игре, переходя от одного ее уровня к другому, в Вечный Град. Лучший выбор письма и оптимально верная идеология в этом смысле — необарокко.

Полной грудью — до печенки, до селезенки даже
Я вдыхаю медленный, намеренный вечный покой
Рай голубизны-немизны, дыма, дали,
Запах опеночный, древний, родной, гнилой.

Смрад едкий, прочищающий ноздри Духу —
Долгунца Псковщины — мочимого, мучимого льна.
Полной грудью и на последях из э!-ха, а!-ха
Вечный покой, вечную память осени-просени — на!

Из сборника «Золушка»

Необарокко — это и есть западный постмодернизм, только в русском прочтении. Если модернизм, в отличие от авангарда, не отрицает, а развивает, центонно решая ряд эстетических задач и разбираясь с предыдущей мировой литературой, как с унавоженной почвой, на которой цвести модернистским цветам, то в

постмодернизме, ориентированном на исторические прототипы, главенствует эклектика. Возникает она в немалой степени от послевоенного ощущения разорванности времен, потери фокуса.

Академик Д.С. Лихачев говорит о том, что барокко является вторичным стилем, возникающим как результат распада стиля первичного, самостоятельного. Так, барокко XVI–XVII веков появилось тогда, когда в ренессансном стиле начались «формализация, усложнение, распад, с некоторым отрывом от содержания, с углублением декоративности» [18].

С этой точки зрения, необарокко в поэзии русского зарубежья 1960–1980-х годов — это запоздавший (очевидно, по политическим причинам) закат культуры Серебряного века, наследниками которой русские поэты-эмигранты, будучи лично знакомы со многими представителями Серебряного века, себя ощущали. Установка на литературную традицию была крайне важна.

Иваск считал, что в истории русской литературы было всего три великих поэта:

Татарин Державин, мулат Пушкин и еврей Мандельштам. Но все, конечно, прежде всего русские... Восхищаясь Цветаевой, я снова вернулся к моему детскому обожанию Державина. Оба они гремели, а Гаврила Романыч даже рычал. Их барокко вдохновляло. Их язык — отчасти архаичный, но смешанный с просторечием, как-то повлиял на мои собственные вирши... [19]

Мы уже говорили о том, что еще одним ярким представителем русского необарокко в эмиграции был близкий друг Иваска поэт Игорь Чиннов [20]. Можно добавить к ним имена русских поэтов, но прежде всего напрашивается из их круга общения поэт-эмигрант Николай Моршен (Марченко). У Чиннова — приверженца «адской эстетики» — наиболее заметны пышные метафоры и поэтика контрапункта. В поэзии же Иваска, апологета жизни и эволюционного процесса, впечатляют барочные контрасты и идея игры; для Моршена характерны

визуальные игры (двустихи, триптихи, перевертыши, графические стихи) и рассуждения на тему науки. Но выступают они в разной барочной традиции: Чиннов ориентирован больше на западноевропейское барокко, с рассуждениями о бренности земных благ, а Моршен и Иваск — на жизнеутверждающее, «ренессанс-ное» русское барокко.

Здесь любопытно сравнение трех этих поэтов-эмигрантов с русскими современными поэтами Иваном Ждановым (также черты западноевропейского барокко) и Александром Еременко, Алексеем Парщиковым, унаследовавшими более игровое барокко русское.

Конечно, это разделение примечательно не только для русской литературы XX века. Оно имеет свой аналог в поэзии XVIII века, в виде двух ключевых фигур того времени — Ломоносова и Державина, которых резко отличало отношение к жизни и смерти, взгляд на проблему человеческой бренности. Недаром в поэзии Ломоносова радость и веселье торжествуют, а смерть страшна только для врагов. Державин же помнит, что смерть и счастье, ничтожество и величие, — два состояния одного и того же: «сегодня Бог, а завтра — прах».

Образ Державина стал ключевым для поэзии Иваска, который считал себя наследником его творчества через Цветаеву и Мандельштама, передавая эту традицию Дмитрию Бобышеву. Задачи в области стиха, поставленные перед собой Иваском и Чинновым, были близки задачам поэзии XVIII века. Они активно работали с современной им разговорной, научной, философской и прочей лексикой, сопрягая ее с архаизмами, добываясь шокирующих лексических контрастов.

Творческий путь Иваска можно разделить на два больших этапа: ранний, классический, и поздний, необарочный. В свою очередь, поздний период распадается еще на два периода: мягкое барокко 1960-х годов («Хвала», 1968; «Золушка», 1970) и жесткое, ярко выраженное барокко 1970–1980-х годов («Играющий человек», 1972; сборники «Завоевание Мексики», 1984; «Я — мещанин», 1986).

Классические, сдержанные эмоционально и более-менее строгие по форме стихотворения Иваска можно соотнести с из-

вестной «парижской нотой», что понятно: знакомство с Георгием Адамовичем и его поэтическим кругом не могло пройти даром («Обо мне сочувственно писал Адамович, хотя стихов моих едва ли любил», — вспоминал Иваск). [21]. Перебравшись в Америку, Иваск отходит от эстетики «парижской ноты», все больше погружаясь в стиль необарокко, и тем самым приобретает собственный, ни с кем не сравнимый голос.

...Таврида вин. Украина: пшеница.
Земля и небо равномерны тут.
В раю равнина та же колосится
И те же виноградники растут.
Ей, в Иерусалиме кулебяка
Расейская, и ты уже не бяка...
Скажите: отчего часы не бьют?

«Иваск решительно использовал в своей поэзии мифотворческие возможности языка в духе Хлебникова, создав синтез Востока и Запада, сложного и примитивного, русской народной песни и Баха, — уточняется в биографическом очерке Т.Н. Красавченко. — В языке его поэзии архаизмы, церковно-славянизмы сочетаются с выходящими за пределы нормы народными выражениями, коллоквиализмами, диалектизмами, неологизмами, традицией, восходящей к Державину и достигшей высшего предела в XX в. у Цветаевой». [22]

И все это в совокупности — восхождение в Рай посредством слова, игры слов. Жизнь, в которой слова и есть воздух, а вне слов и жизни нет. Поэтому, пока существуют записанные строки, пока строки эти заполняют эфир, замещая кислород, поэт жив и после физической смерти, обустроивая свой частный поэтический Рай. Этот Рай состоит из таких же райских мест других поэтов — тех, кто были там до, и тех, кто придет позже.

Мне близка оценка поэзии Иваска историком-медиевистом, литературоведом Петром Бицилли. Его высказыванием по поводу одной строчки я и хочу завершить это эссе:

...внимательное отношение к звуковой оболочке слова нередко обуславливает у Иваска несомненные удачи — например, пользование приемом аллитерации в последней строфе стихотворения «В сумерках локон...», где все слова начинаются с «с» и где создающееся таким образом впечатление свиста зимней метели подкрепляет впечатление, возникающее из смыслового сочетания слов («Скоро в силе и славе / Синие сияя снега / Север свобода саван / Смерти суровый сон»), и где все это вполне гармонирует с намеренным нарушением привычного синтаксиса (это подчеркнуто и отсутствием знаков препинания), что тоже всецело мотивировано: речь идет о последнем свершении, о переходе в другую, загробный, план бытия, где уже нет законов логики. [23].

Примечания

1. Иваск Ю. Повесть о стихах. Нью-Йорк: Russica publishers, 1987.
2. О. Ф. Кузнецова. Издательские шуточки и райские звуки. Юрий Иваск о стихах Игоря Чиннова — в статьях и переписке. «Новый журнал» URL // <https://newreviewinc.com/o-f-kuznetsova/>
3. Д. Бобышев, Столетие Юрия Иваска URL // <https://dbobyshev.wordpress.com/%D1%8E%D1%80%D0%B8%D0%B9-%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D1%81%D0%BA/>
4. Андреев Н. То, что вспоминается. Таллинн, 1996. Т. 2.
5. Исаков С. Г. Юрий Павлович Иваск. В сб. Исаков С. Г. Русские в Эстонии: 1918–1940. Тарту, 1996. С. 317.
6. Ковалев Б.Н. Повседневная жизнь населения России в период нацистской оккупации. — М.: Молодая гвардия, 2011.
7. Андреев Н. То, что вспоминается. Таллинн: Авенириус, 1996. Т. 2.
8. Далее стихотворения, не отмеченные принадлежностью к сборникам Иваска, относятся к «Играющему человеку».
9. Чиннов И. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Согласие, 2000.
10. К. К. Гершельман. «Я почему-то должен рассказать о том...»: Избранное. Таллин: Ingrid, 2006.
11. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. М.: Прогресс-Традиция, 1997.

12. Васильев И. Е. Взаимодействие метода, стиля и жанра в творчестве обэриутов. Сб. научных трудов. Свердловск, 1990. С. 56.
13. Иваск Ю. Письмо о маньеризме // Мосты. 1970. № 15. Нью-Йорк.
14. Иваск Юрий. Золушка. Нью-Йорк: Издание журнала «Мосты», 1970.
15. Марков А. Поэтическое цветаеведение Юрия Иваска // [https://gostinaya.net/?p=17361 &print=print](https://gostinaya.net/?p=17361&print=print)
16. Федотов Г.П. Новый град. Сборник статей под редакцией Ю.П. Иваска. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1952.
17. Федотов Г.П. Эсхатология и культура // Новый Град. 1938. № 13.
18. Лихачев Д.С. Барокко в русской литературе XVII века // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и др. работы. СПб.: Алетейя, 2001.
19. Глэд Джон. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. Юрий Иваск. 1986 // URL <https://biography.wikireading.ru/195046>
20. Кацов Г. Нейтронная бомба не тронет меня: к незамеченному юбилею поэта Игоря Чиннова. Здесь же, в книге — эссе о Чиннове.
21. Джон Глэд. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. Юрий Иваск. 1986. URL <https://biography.wikireading.ru/195046>
22. Красавченко Т. Н. Иваск Юрий Павлович // URL <http://russianemine разрешенное сочетание.ru/book-author/ivask>
23. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Варшава: Северный берег, 1938 // Юрий Иваск. Исследования, статьи, рецензии. Сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. М: Русский путь, 2000.

37. «ЗЕМЛЯ, ОКУТАННАЯ ДЫМКОЙ СЛОВА...» [1]

О поэте Николае Моршене и его словотворчестве

Когда земле в противовес
Хребты и травы пёрли ввысь,
Я ахнул: это роль небес
И без неё не обойтись!

И, как Ньютон или Кулон,
Открыл в рождении стихов
Кибернетический закон
Взаимотяготенья слов.

*Н. Моршен,
«От астры к звёздам»*

Едва начав писать о Николае Моршене (Марченко), большим, знаковым поэте второй волны эмиграции в США, я обратил внимание на навязчивое присутствие числа «4» в русской поэзии XX века.

Тема не бесспорная, но любопытная. Кстати, «четвёрка» в нумерологии означает стабильную структуру, основанную на равенстве — как квадрат с равными сторонами. И не зря квадриги запрягали для триумфальных шествий (к слову, приятельница моих студенческих лет считала, что попавшие на глаза две четвёрки — номер дома, ценник в магазине или в номере телефона, всегда к удаче), а в футболе схема расстановки игроков на поле «4+2+4» считается самой надёжной и эффективной. При четырех защитниках и четырех нападающих.

Понятно, что к любой «четвёрке» (будь то четыре первоэлемента натурфилософии, стороны света или четыре «к» немецкой женщины — Kinder, Küche, Kirche, Kleider) всегда можно добавить несколько «полузащитников», хотя именно «четыре», вернёмся в русскую литературу, выглядит и убедительней, и стабильней.

Определяющий, классический четырёхугольник в русской поэзии XX века — четыре поэта: Цветаева, Ахматова, Пастернак, Мандельштам. Если пройти по «измам» и школам, то четвёрка футуристов (Хлебников, Д. Бурлюк, Маяковский, Кручёных), има-

жинистов (Шершеневич, Ивнев, Мариенгоф, Есенин) и символистов (Мережковский, Гиппиус, Блок, Бальмонт) первой четверти века передают эстафету обэриутам (Олейников, Введенский, Хармс, Заболоцкий) и во вторую половину века — лианозовцам (Кропивницкий, Холин, Сапгир, Сатуновский), «шестидесятникам» (Ахмадулина, Вознесенский, Евтушенко, Р. Рождественский), концептуалистам (Пригов, Рубинштейн, Вс. Некрасов, Кибиров), «Московскому времени» (Сопровский, Кенжеев, Гандлевский, Цветков), метареалистам-метаметафористам (Парщиков, Ерёменко, Жданов, Кутик), питерским «ахматовским сиротам» (Бродский, Бобышев, Рейн, Найман).

Примечательно, что в «Диалогах с Иосифом Бродским» Соломона Волкова, нобелевский лауреат сравнивает свою четвёрку с четвёркой Золотого века русской поэзии: «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».

Опять-таки, любую из обозначенных кварт можно расширить, как и сократить с равным успехом. Помню, в середине 1980-х в московском ЦДЛ периодически проходил «Дневник критика», которым руководил Станислав Лесневский. На одном из таких семинаров зашёл разговор о том, сколько человек необходимо, чтобы возникло литературное поколение. Никто, практически, не возражал: один. На том критики и порешили: одного достаточно.

Мне сегодня четвёрка кажется оптимальной, тем более, если порядок этот складывается естественным образом.

А и Б
сидели в КГБ,

В, Г, Д, —
в НКВД,

буквы Е, Ж, З, И, К
отсиживали в ЧК,

Л, М, Н... и вплоть до У
посидели в ГПУ,

все от Ф до Ю, похоже,
сядут вскорости. Я — тоже

Н. Моршен. Азбука коммунизма

Во второй половине XX века в США прибыли четыре поэта, объединенных общей иммигрантской судьбой, великой русской поэзией и могучим русским языком — Елагин, Моршен, Чиннов и Иваск. Двое из них попали в Америку, как «перемещённые лица» (DP, Displaced Persons), вывезенные в 1943 году уходящими из Киева гитлеровскими войсками на работы в Германию: Иван Елагин и Николай Моршен. Они прекрасно знали друг друга ещё по Киеву, равно, как с юности Игорь Чиннов — Юрия Иваска. Все четверо активно общались друг с другом в США, составляли собственные поэтические сборники, стали профессорами русской литературы и языка в американских колледжах.

В годы Перестройки о них узнали в СССР, активно публиковали в российских «толстых» журналах, выходявших тогда миллионными тиражами, а читатели открывали для себя «парижскую ноту», в связи с именем Чиннова; нецензурированное цветаеведение в работах Иваска; с изумлением отмечали, что настоящая фамилия Елагина — Матвеев, и он является двоюродным братом известной советской поэтессы Новеллы Матвеевой... И с интересом вчитывались в тексты четвёрки, особняком отмечая в стихотворениях Моршена эксперимент со словом, как основообразующий элемент его поэтики.

Синеть он может, как синица,
Способен, как сова, советь,
Умеет выпить, петушиться,
Малиноветь и соловеть.

Н. Моршен. Многоголосый перемешник

В разное время мною были написаны эссе о поэтических судьбах Елагина, Чиннова и Иваска. Подошел черёд и Николая Моршена, поэтическая родословная которого берёт начало от словотворчества будетлянина Хлебникова и русских футуристов. В те годы, начиная с 1950-х, когда Моршен в Америке занимался тем, что здесь называется the creation of neologisms (словотворчество), массовый советский читатель только в редких источниках, да и то благодаря, в немалой степени, именам Блока, Есенина, Маяковского, мог отыскать тексты поэтов Серебряного века.

Как писал о нём Дмитрий Бобышев, эмигрировавший из СССР в Америку в 1973 году:

«... на Дальнем Западе, нашёл себе обитель ещё один словесник-виртуоз — Николай Моршен, куда привела его извилистая судьба “перемещённого лица”. Природа Северной Калифорнии обуяла и очаровала озабоченного своими проблемами новосёла, с поникшей головой бредущего по лесу. Вдруг он обратил внимание на “огнелистые дубы”, загляделся на них и тут же ощутил поддержку самого леса, “бессловесного старожила”: “... и осина уронила прямо в душу — золотой, ... и гигантская секвойя грудью стала за меня”. Поэт оплатил эту “лесную опеку” сполна — великолепными русскими стихами». [2]

Кувыркаются облака,
Опрокинулось поднебесье,
И такая во всём тоска
Об утраченном равновесье.

Н. Моршен. Последний лист

Николай Марченко родился 8 ноября (27 октября по старому стилю) 1917 года в Херсонской губернии — в год революции, да и в месяц, за которым в дальнейшем закрепилось имя «Красный Октябрь». Поскольку мы начали эти заметки с нумерологии, то отмечу, что 9 ноября (28 октября по старому стилю) — день рождения «председателя Земного шара», увлекавшегося числами и

закономерностями Велимира Хлебникова, а в Херсонской губернии родился ещё один футурист — «великий заумник» Алексей Кручёных. Похоже, поэтический вектор был задан Николаю Марченко с рождения.

Его отцом был Марченко Николай, известный в русской литературе под псевдонимом Нароков. Уже в США был издан его роман «Мнимые величины» (1952 год; в перестроечном 1990 году опубликован в журнале «Дружба народов»), который стал бестселлером, и был переведён на многие языки. Успех книги был обеспечен уже самой темой: сталинский СССР и советская действительность времён культа личности без прикрас.

Не совсем понятно, как Нароков смог уцелеть в 1930-х, будучи белым офицером в Гражданскую войну и попав в плен к большевикам. До захвата немцами Украины жил в Киеве, с 1941 года — там же в оккупации, откуда и ушёл в 1943 году вместе с сыном с отступающими гитлеровскими войсками. Так что, у будущего 26-летнего поэта особого выбора не было. Останься отец в Киеве, его поставили бы к стенке за все заслуги, начиная с участия в белом движении. Скорее всего, расстреляли бы обоих.

* * *

Он прожил мало: только сорок лет.
В таких словах ни слова правды нет.
Он прожил две войны, переворот,
Три голода, четыре смены власти,
Шесть государств, две настоящих страсти.
Считать на годы — будет лет пятьсот.

Н. Моршен

Поэт Николай Марченко школьные годы провёл в Одессе. Высшее техническое образование получил до оккупации Киева немцами, окончив физический факультет Киевского университета. В 1944 году попадает в Германию, где, как он отмечал в одном из писем, «4 года был румыном»: из настоящей своей фамилии, чтобы избежать репатриации (советские репатриаци-

онные комиссии в Германии охотились за русскими эмигрантами), поэт изменил фамилию на «Моршен» — национально-неакцентированную по документам, с ударением на первый слог.

Так появился на свет «Николай Моршен», который с мая 1945 года оказался в лагере для перемещенных лиц Шляйсхайм. Почти тогда же он стал печататься (в эмигрантском журнале «Грани», издательство «Посев»), поначалу разбирая завалы в разбомбленном союзниками Гамбурге. Затем жизнь приобрела две главных смысла: не умереть от голода, находя подработки в самых неожиданных местах; и не попасть в лапы сталинского режима, дожидаясь разрешения в американском секторе на въезд в США.

У каждой из частиц
Есть собственное анти-,
У лестницы есть ниц,
А Данте скрыт в педанте.
А Данте кто? Поэт!
Талант и эмигрант он,
Поэтому да-нет
Содержится и в Данте.

Н. Моршен. Диалектика природы

Литературовед Владимир Агеносов [3], состоявший с поэтом в переписке и дважды побывавший в Калифорнии в гостях у Моршенов в конце 1990-х, так в своих воспоминаниях освещает эти дни ожидания:

«Мне описывала одна из послевоенных солагерников Марченок их утро в лагере Ди-Пи Шляйсхайм в Германии. Старший Марченко, Николай Владимирович, идёт с рукописями к пеньку или столику. Сын где-то прячется, сочиняя стихи или читая книжку. А Наталья Васильевна машет топором, рубит дрова, готовит еду, выносит мусор, стирает» [4].

Наталья Васильевна — супруга поэта Моршена. О ней в одном из писем он писал: «Работает с утра до ночи... И кто это выдумал называть женщин “слабым полом”?»

Они воспитали и вырастили четверых детей, встретив старость в мире и согласии уже в Америке.

В. Агеносов там же приводит письмо к нему жены Моршена о том, как они с Николаем познакомились, которое даёт характеристику обоим супругам:

Мы познакомились в 1939 году в селе Плюты на Днепре под Киевом. Там жила я на даче отца жены моего брата. По вечерам там собиралась большая женская молодежная компания [...]. Котик [домашнее имя Н.Н. — В.А.] познакомился с нами и ухаживал за всеми, кроме меня, а со мной только дружил — мы ловили рыбу, собирали грибы и ягоды.

Но вот настало время отъезда. Его семья «достала» грузовик и 1-го сентября уехала, а перед тем мы с ним решили встретиться 3-го сентября у стадиона «Динамо», но забыли обменяться фамилиями и адресами. [...] В Киев мы вернулись только через 6 дней.

Я сразу же помчалась на стадион без всякой надежды на встречу. И вдруг вижу: на скамейке сидит какая-то унылая фигура.

Он догадался, что почему-то наш отъезд не состоялся и решил (из упрямства?) не сдаваться.

Так что никакой романтики тут не было. Он думает — просто судьба. Я думаю — рыба и грибы. Это было почти 60 лет назад! (13.12.1998.)

Как пишет Агеносов в другом периодическом издании, в нью-йоркском «Новом журнале», Наталья Васильевна была женщиной своеобразной. Будучи уже вдовой поэта, все его поэтические тетради и рукописи она не сдала в архив какого-нибудь американского университета, что было бы традиционно в таких случаях и логично, а сожгла. Весь архив Моршена, до последнего листка! Похоже, тем самым проверяя известное булгаковское «рукописи не горят». Булгаков оказался не прав.

Любопытно, что среди ди-пийцев в послевоенные годы проходили литературные конкурсы, на одном из которых в 1948 году стихотворение Моршена «У маяка», одно из первых, написанных в Шляйсхайме, получило премию (о чём сообщалось в газете «Эхо». Г. Регенсбург, Германия. 1948, 22 янв. № 3 [56]) [5]

У МАЯКА

Здесь на юг пролетают птицы,
Обгоняя случайный шквал.
Здесь с разбегу волна дробится
В горьковатую пыль у скал.

Здесь прибой потрясает гривой,
Словно вздыбленный белый конь.
Здесь ночами во мгле бурливой
Зажигает маяк огонь.

Но, привычные к тьме безлюдья,
Не понявши, зачем и как,
Перелётные птицы грудью
Ударяются о маяк.

И крылатое, став свинцовым,
Исчезает в морской пыли.

.....

Вдалеке благодарным рёвом
Откликаются корабли.

Получив визы на въезд в Америку, семья Моршенов с 1950 года проживает в США. Они прибыли вначале в Балтимор (штат Мэриленд), затем переехали в Сиракузы (штат Нью-Йорк), где Моршен находит себе место преподавателя русского языка. И, наконец, прибывают в Монтерей (Monterey, штат Калифорния). В том же 1950 году поэт устроился на должность преподавателя в местный Военный институт иностранных языков (Defense Language Institute, Foreign Language Center), где проработал почти 30 лет до выхода на пенсию в 1977 году.

Все эти годы он сочиняет стихотворения; интервью практически не даёт. Любит вдвоём с супругой кататься на каноэ, и ловит рыбу. Побывавший у них в гостях журналист и публицист Иван Толстой сообщает в своей радиопрограмме на Радио «Свобода»:

Когда в 87-м году я ехал к Моршену в Калифорнию, меня знающие люди предупреждали: интервью не даёт, стихов на запись не читает, будет угощать рыбой. Всё оказалось так, да не так. Рыба — это мягко сказано: стол буквально ломился под рыбным царством: рыба копчёная, солёная, тушёная, рыбные котлеты, простите за выражение — карпаччо, балыки всех цветовых оттенков — от нежно-розового до буро-медового, какие-то водки (большей частью, как я понял, собственного изготовления). Словом, как у Кирилы Петровича Троекурова, если бы Моршен не был полной тому противоположностью. Поджарый, высокий, очень демократичный в общении — но... не желающий записываться. Ни в какую! [6]

В Монтерее Моршен переводит с английского на русский американских поэтов. Эти переводы публикуются в журналах «Америка» и «Диалог». Издаёт собственные поэтические сборники «Тюлень» (1959), «Двоечocie» (1967), «Эхо и зеркало» (1979). Первой публикацией в России стали шесть стихотворений, которые были напечатаны в 1989 году в «Новом мире». А в 2000 году, за год до его смерти, выходит в свет последняя поэтическая книга Николая Моршена «Пуще неволи» (составитель В. Агеносов).

Где Я выходит на первый план,
Там только скука, туман, обман:

Рождение — Яйцеклетка
Жизнь — Ярмо
Любовь — Яд
Смерть — Ящик

А там, где я на заднем плане,
Есть или счастье, иль обещанье:

Рождение — воля
Жизнь — стихия
Любовь — семья
Смерть — вселенная

Н. Моршен. Поиски счастья

В рецензии на сборник Николая Моршена «Пуще неволи», вышедший почему-то в российском издательстве «Советский спорт», Евгений Витковский, поэт, писатель, литературовед, пишет: «... ещё в середине 70-х годов я набрался нахальства спросить Елагина в письме, кто, по его мнению, из поэтов русского Зарубежья, ныне здравствующих, наиболее значителен. Елагин ответил, что вопрос “труден”, а потом коротко назвал две фамилии: “Бродский и Моршен”». [7]

Не удивлюсь, если «Пуще неволи» вышел в спортивном издательстве в книжной серии, посвященной фигурному катанию — учитывая филигранное мастерство поэта-экспериментатора Моршена в фигурном плетении словес. Ещё Георгий Иванов, прочитав стихотворную подборку начинающего тогда поэта, отметил:

В №8 «Граней» напечатано 19 его (Моршена) стихотворений, во многих отношениях замечательных. Они, конечно, не лишены недостатков. Но недостатки стихов Ник. Моршена случайны и легко устранимы, достоинства же значительны. Но почему-то критики, засыпающие похвалами его более удачливых товарищей — особенно Елагина, — до сих пор, если не ошибаюсь, не упомянули имя Ник. Моршена, не менее чем они, заслуживающего внимания. Исправляю, хотя и чересчур кратко, эту несправедливость, и приглашаю своих «коллег» последовать моему примеру. [8]

В примечании к последней строке стихотворения, вынесенного в качестве эпиграфа к этому моему эссе, Моршен сообщает: «Сила стиха прямо пропорциональна произведению слов и обратно пропорциональна квадрату расстояния поэта от темы (Закон Моршена)». Юрий Иваск посчитал эту лингвоформулу несерьёзной («...к самой ткани стиха такие “законы” не имеют отношения, и, может быть, это только научная шутка поэта...»), хотя в каждой шутке, как известно, есть доля шутки.

В мире тусклых надежд и бездомных собак
По утрам расцветают цветы.
И встает Будапешт. И ведёт Пастернак
Разговоры с бессмертьем на ты.

Возникают живые как ртуть полыньи.
Собираются в строчки слова.
Загораются солнца. Гремят соловьи.
И асфальт разрывает трава.

Н. Моршен.

В отходящем, уже холодеющем дне...

Именно «произведение слов» по закону Моршена, как результат умножения — $A \times B$, а не «сумма», как итог их сложения — $A + B$. Что и есть концентрация в поэтическом авторском словаре таких словосочетаний и словообразований (как определял Моршен звукоподражание: «идееподражание», «дееподражание»), которые дают в математическом произведении импульс, значительно больший по своей убойной мощи, чем при обычном сложении любого слова с соседним. Здесь речь об особом поэтическом высказывании, которое отличается от прозаического, как законы элементарной физики от законов физики атомной.

Вполне вероятно, что и результат высказывания в поэтике — записанное поэтическое Произведение, является по закону Моршена функцией от произведения соседствующих слов при их умножении. Причем, как и в астрофизике, слова могут настолько сближаться по закон-у-множения друг с другом, что их плотность,

как в каком-нибудь астрономическом «белом карлике», в котором плотность вещества в миллионы раз выше плотности обычных звезд, достигает астрономических величин. В этом случае, проблематика стихотворения становится малозначимой: при таких филологических ядерных процессах, тема стихотворения, действительно, «обратно пропорциональна...».

Слова сближаются, дыша
Простой и сложной симметрией:
Как R и Я, как т и ш,
Или как Марфа и Мария.
.
В весеннем — сень, в томленье — лень,
В распаде — ад, в сближенье — жженье
Н. Моршен, Двоичное исчисление

Процессах, к тому же, генетических, как определил поэт и философ Ю. Линник:

...учёба у наших поэтов-будетлян тут очевидна. Но это была творческая учёба и очень самостоятельного ученика. Во-первых, он весьма избирательно подошёл к опыту русского футуризма, заимствовав у него повышенный интерес к биологии слова, которое способно расти, мутировать, скрещиваться с другими словами. Во-вторых, этот опыт он поверил разнообразными достижениями XX века: чувствуется, что поэт усвоил эстетику архитектурного конструктивизма; что ему близки аналитизм и парадоксализм новейшей науки; что он знает современную генетику... смещения и комбинации слов у поэта напоминают некоторые генетические процессы, а некоторые технические приёмы поэта можно описывать в терминах генетики. [9]

В удивительной по концентрации текстов Моршена и их лингвистическому анализу диссертации Александра Грищенко [10] рассматриваются и словотворчество, и смежные с ним явления —

фразеотворчество, формотворчество, а также процитированы и оценены все, ключевые для идиостиля, лексические неологизмы Моршена (потенциальные и окказиональные слова) и прослежена эволюция поэта-«словолшебника» от раннего периода творчества к позднему.

Пока
Мы цепенеет над учебником,
Природа ходит ходуном,
Беременная словолшебником,
Каким-то логиколдуном.

Н. Моршен. Поэтический мутант

Особо надо отметить, что в подавляющем большинстве текстов метрика и строфика Моршена вполне традиционны, равно как и рифма. Другое дело — словообразования, что известный поэт-эмигрант Борис Нарциссов отметил отдельно, поскольку Моршен пользуется «методом “словесной деривации”», который даёт «новый аспект моршеновской теме слова прежних сборников: деривация или производство нового смысла, как-то скрытого в старом». [11]

Интересно, что, разбирая целиком построенное на окказионализмах стихотворение Моршена «Белым по белому», профессор Стэндфордского университета, литературовед Л. Флейшман делает акцент на том, что ключ к пониманию этого текста «...лежит в футуристической практике. Поэтому приобретает значение то обстоятельство, что традиция русского футуризма “воскресает” внутри эмигрантской литературы и что Моршен не “вывез” футуризм из России, а “открыл” его, уже имея за собой продолжительный опыт “самостоятельного эмигрантского” поэтического творчества. Тем интереснее путь, которым Моршен пришёл к этому “открытию”» [12].

БЕЛЫМ ПО БЕЛОМУ

Зима пришла в суровости,
А принесла снежновости.

Всё поле снегом замело,
Белым-бело, мелым-мело,
На поле снеголым-голо,
И над укрытой тропкою,
Над стежкой неприметною,
Снегладкою, сугробкою,
Почти что беспредметною,
Туды-сюды, сюды-туды
Бегут снегалочьи следы,
Как зимниероглифы,
Снегипетские мифы.

В лесу дубы немногие,
Снеголые, снежногие.
Висят на каждой ёлочке
Снеговоздики, снегопочки.
И снеговая сосна
Стоит прямее дротика.
Сугробовая тишина.
Снеграфика. Снеготика.

В своём исследовании А. Грищенко приводит слова слависта С. Карлинского, который пишет о том, что Моршен может стать последним продолжателем традиций русского «вербализма», «поскольку никто из сегодняшних молодых поэтов, даже ультра-современные метаметафористы (к примеру, Иван Жданов, Алексей Парщиков или одарённая Нина Искренко), не испытывают возможностей словотворчества [у С. Карлинского транслитерировано по-русски, курсивом — А. Г.] с такой силой (depth), как это делает Моршен». [13]

Упоминаемая Карлинским книга «Эхо и зеркало», общепризнанно считается самой авангардной у Моршена. Только по количеству новообразований (99 единиц), как отмечает А. Грищенко, «она опережает все остальные книги, более того: их количество превосходит количество новообразований во всех остальных книгах вместе взятых. Особую роль среди них игра-

ют окказиональные новообразования, созданные различными нетрадиционными способами, среди которых преобладает контаминация».

«Эхо и зеркало», как отмечает большинство критиков и исследователей, — самая экспериментальная книга стихов поэта, благодаря чему поэзию Н. Моршена относят к авангардному направлению в литературе русского зарубежья «второй волны».

Крутой замес ещё бродил в сезаме.
Змеясь, жило в нём словопламя,
Формировался звукоряд,
И появлялись буквосвойства:
СЕЗАМ
АЗ ЕСМЬ
АЗ Е = МС²
Сезаумь, откройся!

В сборнике «Эхо и зеркало» основная, сквозная тема Моршена получает свое развитие: Слово (планета Земля — «окутанная дымкой Слова»), существовавшее до появления человека, онтологично. И слова человеческого языка — это не столько «языковая глина» для формирования поэтической речи, но скрытые от большинства людей знаки, носители тайных смыслов, которые могут привести поэта к некоей совокупности истин, упрянтанных в Слове-Логосе.

Слово, иными словами, это частный случай всемирного кибернетического закона «взаимотяготенья слов», а роль поэта — каждый миг открывать этот закон по-новому. В соответствии с известным замечанием Михаила Гаспарова: «Поэт не творит мир — время романтических самомнений прошло. Поэт переживает мир — да, но это его частное дело. Поэт проясняет мир — в этом его настоящее призвание». [14]

В небытии есть быть,
А в глухоте есть ухо,
В любить таится бить,
В аду — кусочек духа.

Н. Моршен. Диалектика природы

При этом жизнь Земли, то бишь «земная жизнь», передаётся олицетворениями и метафорами: «месяц — мамонт со светящимся клыком», «тростник отточен, словно сабля», «оставляют метели свою канитель», «земля под дождём от страха мякла», «ручей — поэт подпочвенный», «галки вьются, как слова», «закат, сражённый на бегу, окровавил сосульки», «парчой тропу одели огнелистые дубы»...

Все это позволяет иначе осмыслить диалектику природы в совсем не энгельсовском плане, при этом ещё и расширяя значения слов разделением их на подсмыслы, вроде «свое-волье», «под-снежник», «чаро-действие», «благо-даря», «оче-видным», либо создавая необычные, чудо-природные словосочетания: не водопад, а водокап; не травостой, а траволяг; зима в снежливости; на ёлочке снеговоздики...

Всё во всем, и всё вокруг всё порождает. Как Слово породило космос, как космос породил человека, как человек произнёс слово, а слово вернулось к Слову, и таким образом вселенная снова была в Слово возвращена. Вот в чём миссия поэта и его поэтическое дело. Если хотите: гимн Поэту! И Поэзии, когда сочинение стихов вполне сопоставимо с сочинением-творением мира.

Себя являя в поиСках — чего?
Ловя преданья гоЛоса — какого?
Она вливает в хаОс волшебство,
Водой живой взвиВая вещество,
Она и хаос претвОряет в СЛОВО

Русский поэт, теоретик и пропагандист верлибра Николай Бурич в давнишней статье отмечал:

«...смысл стихотворения в громадной степени зависит от рифмопорождающих способностей пишущего, то есть рифма выступает в качестве стимулятора и регулятора ассоциативного мышления (так называемое рифменное мышление). Оттого-то и любят конвенциональные поэты называть процесс своего творчества “колдовством”, “шаманством”, “волшебством”, “наитием” и т. п. Оттого-то и возможна абстрактная заготовка рифм, как семян, из которых в будущем прорастет содержание». [15]

Равно, как и в случае умножения слов (аккумулируя этим действием поэтический заряд огромной мощности), так и играя словами, создавая неологизмами, раскрывая словотворчеством скрытые в словах смыслы разного рода явлений, Николай Моршен добавляет к метрике и рифме дополнительные координаты. Эти составляющие роднят его тексты с обрядовыми глоссолалиями, с поэзией Хлебникова, Маяковского, Каменского, Сосноры, да и с вариантом вокально-джазового скэта (scat singing), ведь не зря Моршен столько лет прожил в Монтерее — на родине легендарного джаз-фестиваля *Monterey Jazz Festival*.

Шаман, одним словом.

На человеческий язык
Речь духа переводит лира,
На недоумь — звериный рык,
На заумь
СОТВОРЕНЬЕ МИРА.

Н. Моршен. Недоумь-слово-заумь

Примечания

1. Из стихотворения Н. Моршена «Среди туманностей цепных...», Сб. «Двоеточие».

2. Д. Бобышев, Новый дом URL: <https://dbobyshev.wordpress.com/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9-%D0%B4%D0%BE%D0%BC/>

3. В. Агеносов — автор, кроме всего прочего, замечательных книг с иммигрантской проблематикой: «Литература russkogo зарубежья» (М., 1998), «Поэтессы русского зарубежья: Л. Алексеева, О.Анстей, В. Синкевич» (М., 1998), «Восставшие из небытия: Антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции» (М., 2014).

4. В. Агеносов, К 100-летию Николая Моршена. Ежегодный альманах «Связь времён», 10 выпуск, 2018–2020/ URL <http://www.thetimejoint.com/node/1771>

5. Николай Моршен. Киевские стихи. 1936–1947. Публ. — В. Агеносов, «Новый журнал», №291, 2018.

6. И. Толстой, Памяти Николая Моршена. Программа «Поверх барьеров». Радио «Свобода», 20 октября 2001 — <https://www.svoboda.org/a/24200442.html>

7. Е. Витковский, Лицо перемещённой национальности. «Новая газета». Ex Libris, 16 ноября 2000. URL https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-11-16/2_face.html

8. Г. Иванов, Поэзия и поэты. «Возрождение», 1950, №10, с.179. URL https://royallib.com/read/ivanov_georgiy/poeziya_i_poeti.html#0

9. Ю. В. Линник, Поэзия Николая Моршена. Ж-л «Грани». № 171, стр. 143–172. 1994 год.

10. А. Грищенко, Идиостиль Николая Моршена. М. Из-во «Прометей», 2009.

11. Б. А. Нарциссов, Под знаком дифференциала. Поэзия Николая Моршена. «Новый Журнал». №125, 1976.

12. Л. С. Флейшман, Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции. Одна или две русских литературы? Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1981.

13. А. Грищенко, Идиостиль Николая Моршена. Стр. 9. М. Из-во «Прометей», 2009.

14. М. Гаспаров, Георгий Шенгели, ученый поэт. Ж-л Арион, №4, 1997.

15. В.П. Бурич, Тексты: Стихи. Удетероны. Проза. М. Из-во «Советский писатель», стр. 159. 1989.

«ПО ОБОДКУ РАЗОМКНУТОГО ЦИФЕРБЛАТА...»
О двуязычной поэтической книжной серии
«Русское слово без границ / Russian Word Without Borders»

Поэт Алексей Парщиков в предисловии к своему сборнику «Выбранное» (М. «ИЦ-Гарант», 1996) процитировал свою вторую жену Мартину Хюгли, славистку, исследователя русской литературы, которая заметила, что из текста «Борцы» выходит вся поэтика Парщикова, как он говорил, «растут все задатки, все ноги мною увиденного...»

В таком случае, сборник избранных стихотворений Парщикова, куда входят «Борцы», вышедший в двуязычной серии «Русское слово без границ» в нью-йоркском издательстве KRiK Publishing House в прошлом году [1], уже выполнил свою роль. Англоязычный читатель получил самый главный, основополагающий текст поэта-метареалиста (метаметафоризм, по определению поэта и литературоведа Константина Кедрова, или метареализм, по версии литкритика и культуролога Михаила Эпштейна). В сборнике представлен корпус из пятнадцати текстов, которые являются прекрасным примером того, что представляет собой этот, практически последний, «изм» в русской поэзии, наряду с концептуализмом. Предполагаю, что англоязычный читатель получил замечательный образчик и творчества самого Парщикова, и течения, которое он представляет.

В этом — характерная черта всей серии: читатель получает представление об авторе, достаточно объемное, несмотря на скромный формат каждой из книжек. Поэтому имеет смысл поговорить сначала о самом проекте издательского дома KRiK и осуществленных в его рамках переводах, а потом уже перейти непосредственно к последнему по счету сборнику проекта.

«Русское слово без границ / Russian Word Without Borders» — это двуязычная поэтическая серия, состоящая из сборников карманного формата. Я бы дал ей слоган: «Книга, которая всегда с тобой». Уже выпущенные издательством сборники Евгения Бунимовича, Александра Кушнера, Алексея Парщикова легко положить

в карман, их удобно читать во время прогулки по парку, в любом путешествии, в городском транспорте или попав в неожиданно скучную компанию. Эта утилитарная составляющая — небольшие, в мягкой обложке, компактные книжки (каждая по 300–400 строк русского оригинала и столько же в его переводе на английский), выгодно отличает их от выходявших ранее двуязычных (билингвальных, как это принято сегодня «сказать по-русски») антологий.

Уникальность этой серии — в самом ее определении, поскольку если двуязычные книги отдельных известных авторов как-то еще издаются (Пушкин, Бродский), то русско-английские сборники и серии, включающие и современных поэтов, — большая редкость в США. Выпущенная в 1965 году *The Penguin Book of Russian Verse* под редакцией Дмитрия Оболенского, в дальнейшем известная в своих репринтных изданиях, как *The Heritage of Russian Verse* (Bloomington, University of Indiana), и *Modern Russian Poetry. An Anthology with Verse translations* (Bobbs-Merrill, NY, 1967) под редакцией Владимира Маркова и Мэррилл Спарк, равно как и широко известная антология *Contemporary Russian Poetry: A Bilingual Anthology* (John Wiley & Sons) 1993 года под редакцией Джеральда Смита, в которой представлены 33 поэта, родившихся между 1935 и 1940 годами, — вот практически все, что появилось в США до выхода в свет в 2008 году двуязычной *Contemporary Russian Poetry an Anthology* (Dalkey Archive Press, ред. Е. Бунимович и Дж. Кейтс). В этой антологии опубликованы 44 поэта, родившиеся после 1945 года.

Есть еще несколько русско-английских проектов издательства *Ugly Duckling Presse*, вроде *Hit Parade: The ORBITA Group* (2015) — произведения четырех русскоязычных латвийских поэтов из Риги. И, конечно же, антология, охватывающая три столетия русской поэзии, начиная с XVIII века, — *From the Ends to the Beginning: A Bilingual Web Anthology of Russian Verse* (редакторы Эндрю Вахтель и Илья Кутик, профессора чикагского *Northwestern University*), которая существует только в digital-оригинале и неизвестно, появится ли когда-либо возможность увидеть ее в бумажной версии.

Издание двуязычных книг — дело непростое, в известном смысле академическое, рассчитано на совсем уже узкий круг лю-

бителей поэзии; то есть такие издательские проекты нерентабельны, получается, по факту. Поэтому я снимаю шляпу перед создателями новой серии «Русское слово без границ / Russian Word Without Borders», которая адресована и славистам американских университетов, и тем, кто изучает иностранный язык, и просто любителям поэзии, чья пылливость непременно будет вознаграждена.

Кстати, в связи с тем, что отношения между Россией и Америкой нынче стали прохладными, интерес ко всему русскому, как и в годы «холодной войны», в США резко повысился и в ближайшее время следует ожидать пополнения в рядах славистов, да и среди людей подзабытой профессии — кремленологов. Так что, надеюсь, сегодня эта двуязычная серия своего читателя найдет.

Первая книга вышла в конце 2015 года — стихотворный сборник московского поэта Евгения Бунимовича в переводах Джона Хая и Патрика Генри. Затем, весной 2016 года, был опубликован сборник питерского поэта Александра Кушнера в переводах русско-американского, проживающего в Чикаго, поэта Гари Лайта, а в начале октября 2016-го — сборник умершего семь лет назад Алексея Парщикова.

Особая ценность этой серии еще и в том, что переведены современные поэты. Мы сейчас не будем говорить об общем интересе к теперешней поэзии в США, который не намного выше, чем в России. Но и слависты, профессионально занимающиеся русской словесностью, в увлечении нынешней русской поэзией особо не замечены. Сфера профинтересов, ожидаемо, — Пушкин, Серебряный век (по большей части — Цветаева, Пастернак, Мандельштам, Ахматова, Блок, Есенин, Маяковский, Хлебников), затем — Бунин и Набоков, с акцентом, все-таки, на прозу, после чего, по касательной через обэриутов и шестидесятников, плотно, — к Иосифу Бродскому. Вот, собственно, и все.

Правда, здесь позитивную роль играют американские литературные журналы и альманахи, при университетах и частные издания, которые предоставляют место для переводной современной русской поэзии, так что те, кто этим вопросом интересуются, без русского безграничного слова не остаются [2].

Итак, перед нами три сборника трех поэтов разных поэтических направлений, разных поколений (Кушнеру в 2016 году исполнилось 80 лет, Бунимович и Парщиков ровесники, 1954 года рождения). Каждый со своей интонацией, дикцией-просодией, строфикой, своим отношением к пяти основным размерам классического русского стиха и к рифме: у Парщикова консонансная рифма сплошь и рядом, Кушнер и усеченных избегает. Насколько эти три разных поэтических мира уравниваются при переводе?

Прежде всего, отмечу любопытную интригу: освобожденная от условностей формы, любых внешних уз, навязываемых свободной авторской воле, и раскованная по содержанию, актуальная англоязычная поэзия нетерпима, беспощадна к стиху рифмованному, — она и только она релевантна ожиданиям как поэтов, так и читателей. В то же время ситуация в русской поэзии десятилетиями готовила читателей и поэтов к сосуществованию конвенционального русского стиха и так называемого «верлибра», который может быть нынче чем угодно, вплоть до разбитой на короткие строки прозы. Поэтому русские переводы публикуются и в рифму и верлибром — читатель к этому готов, приемлет без претензий, да и критик не возражает. Налицо явная диспропорция: переводы на английский — ни в коем случае не в рифму, переводы на русский — как угодно.

Сегодня рифма в англоязычном мире сохраняется в песне [3], но отношение к песенному творчеству в поэтических кругах в основном толерантное. Не больше. И то, что Нобелевская премия по литературе за 2016 год вручена Бобу Дилану, вызывает у «настоящих поэтов», при всем к нему уважении, не меньшее отторжение, чем факт вручения премии «Поэт» Юлию Киму в 2015 году, несмотря на очень приличные тексты лауреата-песенника и общее позитивное к нему отношение.

Если посмотреть шире, то что остается от поэтического слова, в оригинале написанного в русской силлабо-тонической традиции, учитывая, условно говоря, послефростовскую норму в англоязычной поэзии? Роберт Фрост, пожалуй, был одним из последних крупных поэтов, писавших на английском языке в рифму. Известно его замечание о том, что писать не в рифму — это все равно, что играть в теннис без сетки.

Можно уверенно сказать, перефразируя, что сегодня поэты в англоязычных странах играют в теннис и без ракеток, и без мяча. Это было ясно еще до выхода в свет классической антологии Поля Гувера *Postmodern American Poetry*, составленной в 1994 году, а ведь с тех пор прошло больше двадцати лет и вряд ли кто-то в XXI веке удивится, увидев, что «в теннис играют» даже без игроков-теннисистов.

Но и такую поэзию привычно переводят на русский в основном в рифму (по знакомой мантре: «Стихи — это то, что в рифму»), словно это авторы из списка «Западного канона» Харольда Блума. Известная практика, приводящая к тому, что в угоду рифмованному стиху от первоисточника мало что остается. Это все равно, как стихи дагестанского поэта Расула Гамзатова в советское время знали по рифмованным переводам Наума Гребнева, при этом было неважно, о чем и как Гамзатов писал на аварском.

Ситуация в противоположном лагере не лучше. Не приходится удивляться, когда в сложившейся практике переводы на английский стирают и мелодику русского стиха, и, в значительной степени, его смысл, подбивая переводимое под существующие стандарты. И в одном, и в другом случае нередко получают некие суррогаты, рассчитанные на то, как воспринимает поэзию в наше время массовое сознание — русскоязычного или англоязычного мира.

В начале 1980-х, листая двуязычные тома английской и американской поэзии в русских переводах, я, с одной стороны, благодарил московское издательство «Радуга» за столь необходимые просветительски-образовательные книги, а с другой — занимаясь сравнительным анализом оригиналов и их переводов на русский, бывал раздосадован неадекватностью последних.

Редко оригинал дает возможность ничего, практически, при переводе не потерять. Как в этом примере:

Распиваем вино, а в Чегеме шумит водопад.
Открываем окно, а в Чегеме шумит водопад.
Мы читаем стихи, а в Чегеме шумит водопад.
Мы заходим в архив, а в Чегеме шумит водопад.

We are sipping our wine, there is sound of Chegem waterfall.
We prop open the window, there is sound of Chegem waterfall.
We read poems aloud, there is sound of Chegem waterfall.
As we enter the archive, there is sound of Chegem waterfall.

А. Кушнер, перевод Г. Лайта

Однако нельзя сказать, что англоязычная поэзия окончательно «впала в верлибр». Она разнообразна, а направление «новые формалисты», имеющее множество приверженцев, призывает вернуться к рифме и тоническому стиху (как, к примеру, у Маяковского). Так что общая повальная тенденция за последние лет шестьдесят остается: освобожденные от любых ограничений языковые конструкции, парадоксальные, то есть выстроенные по рефлекторной авторской логике, к которой читателю предстоит годами подбирать ключи. Как бы антииллюстрация к витгенштейновскому: «Предложения языка суть картины (точные отображения) фактов».

Неудивительно, что друг Иосифа Бродского и нобелевский лауреат Дерек Уолкотт скептически относился к переводам Бродским собственных стихов. Он указывал, что, к примеру, в автопереводе «Пятой годовщины» тройная рифма имеет в английском ироническую основу, как у Байрона, при этом такой перевод рискует показаться детской считалкой и выглядеть несерьезно. И вообще, в английском преобладают односложные слова, поэтому женскими рифмами пользоваться трудно (что, от обратного, возвращает к воспоминаниям о практике в старопольской поэзии, основополагающей для виршевиков Руси, когда при равном количестве силлаб, слогов в строке, и обязательных женских окончаниях рифмованных строк, редко дактилических, дурновкусием считалась мужская рифма — ударение в конце строки на последний слог).

Сейчас в Фейсбуке можно найти любопытную инструкцию переводчика и профессора-слависта Бориса Дралюка (Boris Dralyuk), о том, чего стоит опасаться при переводе с русского на английский. В частности, он пишет (Перевод мой. — Г. К.): «Надо не забывать, что у сегодняшнего читателя-англофона (и не только сегодняшнего) постоянное использование точной рифмы вызывает комический эффект, особенно в сочетании с таким лязгаю-

ще-назойливым коротким размером, как четырехстопный хорей». Если в первой трети XIX века Пушкина раздражал четырехстопный ямб, то сегодня читателя в англоговорящих странах смешит the trochaic tetrameter — четырехстопный хорей.

Далее идут четыре конкретных совета: следует при переводе избегать неестественной фразеологии, то есть, когда вы не можете представить, что вот так один англоговорящий собеседник может обратиться к другому; уходить от поэтических инверсий, по крайней мере переводя большинство поэтов XVIII и последующих веков; не нужно пытаться во что бы то ни стало держать ритмическую основу оригинала и не стоит любыми усилиями принуждать текст к рифме. Следуй переводчики педантично таким рекомендациям, инструкциям и советам, безусловно имеющим и смысл, и практическое применение, мы получали бы всякий раз что-то вроде печально известной «Телемахиды».

В предисловии к своей двуязычной веб-антологии ее редактор Эндрю Вахтель цитирует Романа Якобсона: «Poetry is what cannot be translated» («Поэзия — это то, что не может быть переведено»). Понятно, что это приговор любому переводу, то есть огульно вердикт вообще, поскольку в частных случаях все зависит от конкретного переводчика, способного учесть как можно больше индивидуальных особенностей оригинала и пластично его переформатировать так, чтобы читатель затем не остолбенел в недоумении. К счастью, срабатывает пресловутый «человеческий фактор». Вот почему в двуязычной серии мы не получили трех русских поэтов в переводах, похожих как капли воды, хотя все они — без присущих оригинальным текстам рифм и стихотворных метров. В результате, у американского читателя с наметанным глазом завсегдатая поэтических секций в книжном магазине Barnes and Nobel, эти тексты не вызывают дискомфорта; при этом вопрос аутентичности остается архиважнейшим, как писал нелитературный классик.

Переводчики Бунимовича решают этот вопрос естественней и проще остальных участников серии, поскольку автор отобрал для своего сборника ряд стихотворений, лишь частично написанных в русской поэтической традиции, наряду со свободным, интонационным стихом, и стихом белым:

солнце без визы свалило за горизонт
дождь идет по городу без документов
трава вылезла без разрешения
ворованный легкими воздух не сертифицирован
жизнь нелегальна

Перевод без особого труда выдерживает заданную ритмику и дословно переносит повороты сюжета с русского на английский:

the sun ducked below the horizon without a visa
the rain falls on the city without ID
the grass sprang up without permission
the air stolen by the lungs is uncertified
life is illegal

При сравнении обоих текстов вспоминается Алексей Парщиков, который писал, обучаясь в 1990-х в Стэнфорде (Калифорния), что главное отличие английского языка от русского — в наличии артиклей. Мол, от них в немалой степени различия и в менталитетах (известный анекдот: «Как перевести английские артикли “a” и “the”? — “типа” и “конкретно”»).

В случае стиха рифмованного и силлабо-тонического часто в выигрышном положении оказывается перевод с английского на русский — мы знаем Роберта Бёрнса по прекрасным переводам Самуила Маршака — и нередко проигрывает по отношению к русскому оригиналу современный вариант по-английски. Хотя следует привыкнуть к тому, что получаются два разных текста, искусственно друг к другу приближенные, с большей (тот же перевод «Гамлета» Пастернаком) или меньшей вовлеченностью переводчика в решение собственных творческих задач.

Каждый из текстов живет по своим лингвистическим законам, внутри актуальных традиций, и остается, по крайней мере, не исказить оригинал до неузнаваемости, не упустить смысл. При переводах произведений, включая собственные, Набоков часто менял местами предложения, абзацы, даже страницы, следуя нарративу другого языка и под него подстраиваясь. В результате, это разные, практически, книги — Speak, Memory и «Другие берега».

В сборнике Александра Кушнера все стихотворения рифмованные, как и следовало ожидать. Переводил поэт Гари Лайт. Родители привезли его из Киева в США, когда ему было 12 лет. После окончания американской школы он получил юридическое образование, но в свободное от адвокатской практики время пишет интересные стихи по-русски, признаваясь при этом, что английский стал ему родным. После того, как Александр Кушнер самостоятельно сделал стихотворную подборку для этой двуязычной серии, Лайт отобрал дюжину текстов для переводов, которые и вошли в сборник.

В переписке со мной он рассказывает, как решал свои переводческие проблемы:

«...Создав для начала несколько рифмованных и соответствующих оригинальному размеру переводов стихотворений — “Четко вижу двенадцатый век”, “Перевалив через Альпы” и “Посвящение Томасу Венцлова”, я понял, что соблюдаемые мной формальности, необходимые для восприятия читателя, одинаково хорошо владеющего как языком оригинала, так и языком перевода, все-таки уведут читателя исключительно англоязычного далеко от магии непосредственно кушнеровского стихосложения, органично присутствующей в русском варианте. — Богатство образов и ажурная архитектура, отличающие поэзию Александра Кушнера, не исключают того, что она остается ярко повествовательной.

Вот именно это качество я и решил поставить во главу угла, по крайней мере для данного проекта, сконцентрировавшись на том, чтобы донести до англоязычного читателя именно то, о чем Александр Семенович хотел рассказать. При этом в своих версиях представленных переводов, отказавшись от рифмы, я попытался по возможности не слишком отклоняться от ритма, заданного оригиналом:

Скатерть, радость, благодать!
За обедом с проволочкой
Под столом люблю сгибать
Край ее с машинной строчкой...

Joy and bliss in tablecloth,
During never ending dinner,
I rejoice in bending
its stitched edge under the table...»

И, безусловно, совсем непростая задача стояла перед переводчиками текстов Алексея Парщикова. В них есть над чем поломать голову: усложненный синтаксис, специфическая лексика, сложные, разноударные рифмы, размеры — от дольника, раешника до орнаментальной, ритмической прозы. Читая его «Медведи», приходит на ум поэзия скальдов: в древнескандинавской традиции первичным признаком стиха была аллитерация, а метричность и рифма никакого значения не имели вообще:

На юру трепыхаясь, как рваный клапан,
с горы спускаясь и косолапя,
он был разнежен своей гордыней,
а мы — рассержены перед смертью.

Для сборника Алексея Парщикова стихотворения отобрала его вдова Екатерина Дробязко. Здесь и такие программные его работы разных периодов, как «Деньги», «Минус-корабль», трехчастный мини-цикл «Бегство», и короткие стихотворения — «Лиман», «Крым», «Пляжные крепости» (посвященное поэту-метареалисту Илье Кутику) ...

В предисловии поэт Евгений Осташевский, также переводчик стихов Парщикова (чьи переводы в это издание не вошли), сообщает читателю:

«В 1980-х Парщиков, вместе с Иваном Ждановым, Александром Еременко и другими базировавшимися в Москве поэтами, сформировал группу, чья работа <...> специализировалась на тщательно продуманных пространственных небытийных метафорических структурах, часто с математической или научной опорой... Работа его последнего периода в Германии в 2000-х годах отмечена еще большей сложностью изображения и повествования, а также в ней видны отражения его опыта фотографа».

Воспользуюсь тем, что здесь Осташевский передает мне, как эстафетную палочку, слово «фотограф», и попробую на примере фотографии объяснить, что такое метаметафора, то есть творческий метод Алексея Парщикова. Ведь к ранее перечисленным трудностям, с которыми встречаются переводчики в его текстах, надо добавить самую главную — солипсическое видение автора, конструирующее реальность по законам то ли квантовой физики, то ли падающих в глубину молитвы звуков.

Фотодело занимало не последнее место в его судьбе: Парщиков много фотографировал, любил показывать снятые им портреты, кадры натуральных съемок, урбанистические пейзажи. В середине 1980-х я часто встречался с ним в центре Москвы, в Александровском саду, у западной стены Кремля. Поэт Александр Самарцев предложил Алеше подработку летом 1984-го, и группа фотографов практически ежедневно высаживалась на Большом Каменном мосту (это было еще до работы Парщикова в отделе поэзии журнала «Дружба народов») снимать тургруппы у Вечного огня, у кремлевских башен и прочее. Видимо, какой-то доход такое частное предпринимательство приносило.

Мне, слонявшемуся с Парщиковым вдоль кремлевской стены часами, как-то особенно дороги и понятны его строчки из поэмы «Деньги»:

В махровом рое умножения,
где нету изначального нуля,
на Каменном мосту открылась точка зрения,
откуда я шагнул в купюру «три рубля».

Фотография — это метаметафорический текст в его визуальном изложении. Наша память так устроена, что мы запоминаем не то, что мы видели, а только то, что сохранилось в наших воспоминаниях. Поэтому, когда мы рассматриваем свой фотоальбом, то удивляемся тому, что ландшафт на снимке вовсе не такой, каким его себе представляли, а на групповом портрете и людей, и деталей намного больше, чем сохранила наша память. Все, что есть на фотографии, всегда обширней, запредельней того, что мы по этому поводу знали и чувствовали. Фотография возвраща-

ет нам ауру, многоликость вещи и, благодаря массе деталей (предметы второго плана, свет, цвет, контраст, светотень, ракурс), выявляет, дает нам объемное представление об объекте.

Словно не мы, а команда наблюдателей получила возможность одновременно разглядывать остановившееся мгновение, в котором, по принципу прустовских воспоминаний, одни впечатления наслаиваются на другие и создают третьи, которых на фото могло и не быть. Здесь раскрываются мириады сущностей предмета, как, возможно, при фасеточном зрении у насекомых, или у Гоголя, как считал Набоков.

Мало того, мы не учитываем и антураж, в котором рассматриваем фотографию, а ведь дождь за окном, время суток, картина на стене напротив также являются соучастниками процесса, равно как и наше внутреннее состояние в этот момент: если мы гриппуем или накануне выиграла в лотерею, это играет существенную роль в паре «фото — зритель». А если, к тому же, рассматриваем отпечатанную фотографию, то имеют значение и плотность фотобумаги, и ее формат, и фактура поверхности.

Раймон Кено, один из основателей *OULIPO* (*Ouvroir de littérature potentielle* — УЛИПО, Мастерская Потенциальной Литературы, 1960-е), отметил:

«Любая фраза содержит в себе бесконечное множество слов, из которых мы замечаем лишь очень ограниченное количество; другие же так и остаются в своей бесконечности или в нашем воображении». («Основы литературы по Дэвиду Хилберту»).

Вернуть фразу, топос в любом его значении, возратить нам этих «других» — под силу метаметафоре.

Литературный троп «метафора», на основании некоего общего признака, дает сравнение одного предмета с другим, чаще всего видимым, но его не называет. Метаметафора видимый предмет раскрывает через невидимые сущности, которые необязательно существуют здесь, там и сейчас. В каждом слове, равно как и в каждой состоящей из слов и знаков фразе, — масса внутренних и внешних подобий, которые присутствуют неявленным, невидимым, тайным или позабытым нами образом.

Мы знаем предмет, мы сохранили его в памяти как некий имидж и готовы согласиться с теми или иными по его поводу визуальными метафорами (в случае Ю. Лотмана — сновидение как визуальная метафора), но то, что этот же предмет имперсонально пребывает в разных вариантах еще и в астральном плане, в метафизическом, в поле мировой культуры, науки, техники или в ряду имен средневекового бестиария, нам просто так не увидеть.

Метаметафора, как и фотография, уводит от привычного (фото) фокуса, показывая массу сущностей, окружающих предмет и расположенных внутри него, которые ни наш прагматичный опыт распознать не может, ни наша память запомнить из всего произошедшего не в состоянии, ни шестое чувство — предугадать. Во вступительной статье к сборнику «Выбранное» (1996) Парщиков приводит следующий пример:

«Я часто вспоминаю психотехнику Александра Еременко, как он работает, ловит тему, в охотничьем трансе “приманивает креветку”. Однажды он показал мне незаконченный текст, торчащий из-под каретки машинки... “В арматуре этого текста должна появиться креветка, — объяснил Еременко, — я ее сейчас переживаю и хочу воспроизвести, — улыбался поэт. — В креветке — в реальной или в названии ее — есть и кривизна каприза, и ветка, и тайна нижних юбок канкана, кадрили, дрыганье, и тугая непроницаемость панциря, креветка должна появиться в тексте...”».

Теперь представьте себе фотоколлаж на тему «креветка»: весь шлейф ассоциаций Еременко и еще сотни возможных все равно останутся в вашей памяти как образ креветки, центрального персонажа, и лишь нескольких ее вероятностей. Но на фото все они есть, и, как фокусник из цилиндра, метаметафорист всегда готов вынуть на свет то кролика за уши, то ветку, то кадрили. Для глаза и уха, привыкших просто к метафорам, такой сравнительный ряд может пройти вообще незамеченным. Здесь нужны другая сенсорика, оптика, иные интуиции.

Напрашивается параллель с алеаторикой в музыке, элементами случайности в композициях Кейджа, когда между музыкаль-

ной тканью и тем, что происходит в помещении, где идет концерт, возникают переменные отношения, и записанный на нотном стане аккорд имеет при исполнении равное место с шорохом случайно упавшей программки или покашливанием зрителей.

Казалось, сражаются на острие.
Нет, в кроне,
распирающей лунный шар. Ищут
противника среди ветвей. Наконец,
обнимаются, удивляясь,
как оправа очков в костре.
«Борцы»

Тексты Парщикова повествовательны и насыщены метонимиями — переносом значения по смежности; еще Пушкин отбивался от претензий критики в свое время — «железом резать лед» (вместо — коньками), или «хмельной бокал» (вместо — вино), и т. д. Это, наряду с другими используемыми тропами, не только обогащает текст, но и заставляет концентрировать на них внимание, останавливаться, постигая, проживая и осозная.

Душно в этих стенах — на коснеющем блюде впотьмах
Виноградная гроздь в серебре, словно аквалангист в пузырях.
«Бегство I»

Это делает текст дискретным. Как и современные, подчас лично знакомые ему американские поэты, которые пишут сразу в формате книги или серии, для Парщикова характерны циклы стихов («Фигуры интуиции», «Дирижабли», «Стеклянные башни», «Сомнамбула», «Cyrillic Light»), готовые распастись на отдельные рифмованные стихотворения, а те, в свою очередь, на строчки — законченные и самодостаточные.

Если вернуться к примеру с иллюзионистом, то у Парщикова, в отличие от его коллег-метареалистов, из цилиндра достают кролика — после чего из кролика, выворачивая его наизнанку, фокусник достает цилиндр, а затем опять кролика — никто при этом не погибает, — после чего снова появляется цилиндр.

В терминологии Константина Кедрова это называется «инсайд-аутом», или «выворачиванием». При этом все что угодно может быть в текстах Парщикова цилиндром и кроликом, вплоть до наличия предмета и его отсутствия в то же время вообще.

Я, снегурочка и петух на цепочке — такая бригада —
за малую плату обходим народы по ободку разомкнутого
циферблата,
лодка-сегмент отплывает и больше не держит округу.
К Новому году
часы выходят из корпуса, вياءь горошком по небосводу.

«Новогодние строчки»

Кстати, в напутствии читателю в «Выбранном» Парщиков приводит несколько цитат из Леонардо, среди которых: «Опиши язык дятла и челюсть крокодила» и — «Появится такая вещь, что если кто задумает покрыть ее, будет покрыт ею». Вполне эпиграф к метаметафорическому «инсайд-ауту» и представлению о «разомкнутом циферблате».

Двуязычный сборник создавался, такое впечатление, по этому же принципу. С первой страницы до середины книги идут тексты по-английски, а от середины, в той же последовательности (чем не вывернутый наизнанку носок?), следуют к концу книги тексты по-русски. И заключительный русский текст «Матвею», посвященный младшему сыну и написанный Парщиковым перед смертью, стыкуется, если представить рулоном свернутый сборник, с первым английским текстом «Introduction», словно по листу Мёбиуса растерли привычные граничные «от» и «до».

И здесь есть еще один момент, волей или неволей существующий в этом примечательном издании: тексты зеркально отражают друг друга. Любимая Парщиковым тема зеркал, зеркального щита Персея, Нарцисса-двойника на картине Караваджо, перевернутого изображения на дне зрачка или внутри фотоаппарата, водяного отражающего потока, «остекленевшей заданности», — как он писал в опубликованной переписке с Вяч. Курицыным, — которая околдовывает организмы».

Эту небольшую книгу «Переписка» Парщиков передал мне в 1998 году, подписав так: «*Hi, Glenn! Missing you, my hugs — Alexey Parshikov Москва 8.22.98*».

Имя «Геннадий» мало кто из американцев может без труда произнести, поэтому в США меня нередко называют Гленн, что Алешу занимало и веселило. Обратите внимание: в этом автографе все смешано: посвящение — по-английски, по-русски — фамилия и город, откуда Парщиков мне с кем-то передал книгу в Нью-Йорк; дата — вначале месяц, по-американски, затем день и год. Парщиков все больше ощущал себя англофоном, хотя с 1995 года переехал на ПМЖ в Германию. И такой макаронический стиль на книжной странице, либо в эпистолярном жанре, не случаен.

В двуязычном сборнике — та же смесь, та же парная встречаемость языков, зеркально расположенных на карманного формата страницах. У меня, как у любого читателя подобных сборников, это вызывает естественное любопытство: насколько похожи они, одни и те же стихотворения, оригиналы и их переводы. И здесь я обнаружил удивительную вещь: при всей сложности, говори мы о театре — «сверхзадаче» парщиковских текстов, их можно перевести настолько близко к первоисточнику, что в это невозможно поверить. Конечно, нетрудно обнаружить ожидаемые *lost in translation*, но, в основном, переводы удивительной точности. Не уходя далеко — та же цитата из «Борцов», приведенная мной ранее по-русски:

As though grappling on the head of a pin,
or in a corona
of tree gas inflating the moon,
each hunts the other in the branches. And at last
they embrace. Astonished. Like wire rimmed
spectacles in the fire.

by Wayne Chambliss

Чтобы сравнить, вам нужно будет переместиться по этой статье назад и перечитать русский оригинал. Вы совершите похожее действие, производимое читателем двуязычного сборника. Он

перелистывает страницы, находит в русском тексте «в короне, расширяющей лунный шар» — и замирает от невероятного ощущения, что проник по ту сторону зеркала, где текст-близнец подобен, так же музыкален и подвержен силам гравитации, поскольку не растерял своих смыслов: in a corona of tree gas inflating the moon. Волшебство!

Примечания

1. Alexei Parshchikov. Selected Poetry / Bilingual Poetry Collection. Bilingual series «Russian Word without Borders» // Translated to English by Michael Palmer (with Darlene Reddaway) and Wayne Chambliss. — New York: KRiK Publishing House. 2016.

2. Такие журналы, как Atlanta Review, A Review of Text and Image, Blue Lyra Review, Cimarron Review, Contrary Magazine, English Journal, Gobshite Quarterly, Life and Legends, Magnolia: A Florida Journal of Literary & Fine Arts, Modern Poetry in Translation, Narrative Magazine, New England Review, Newark Review, North American Review, Poetry New York, Pudding Magazine, Synaesthetic, Tampa Review, The Common, The International Literary Quarterly, The Literary Review, The Manhattan Review, The St. Petersburg Review, TriQuarterly, Tupelo Quarterly, Two Lines XIV: World Writing in Translation, Unsplendid, World Literature Today и многие другие.

3. К примеру, в рифму написаны тексты песен легендарного, ушедшего в начале ноября 2016 года, канадского поэта Леонарда Коэна. В одном из писем ко мне Гари Лайт пишет:

«Мои версии рифмованных переводов Коэна не передавали его отчаянную многогранность, в то время как переводы без рифмы в случае Коэна, в отличие от того же процесса с Кушнером, не позволяли соблюдать ритмику стиха. Отрадно то, что совсем недавно мне удалось перевести одно из блистательных новых стихотворений Леонарда Коэна на русский, соблюдая рифму, наряду с ритмикой и размером текста оригинала».

Ася ПЕКУРОВСКАЯ¹

О КНИГЕ ЭССЕ ГЕННАДИЯ КАЦОВА «ПОЭТЫ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА»

Закончив чтение 37-го эссе Геннадия Кацова, попробую сделать несколько предварительных замечаний. Очень скоро все эти эссе обретут объем 800-страничного фолианта и станут циркулировать, обживая читательское пространство. И размышляя о характере этого пространства, не могу избежать аналогии. Почти пять столетий назад итальянский художник Джорджо Вазари (1511–1574) собрал под одной обложкой свои эссе об архитекторах, скульпторах и художниках Итальянского Ренессанса. Будучи сам художником, он стал первым экспертом, положившим начало изучению художественного творчества. Казалось бы, возможно ли подобное *первенство* в XXI веке?

Конечно, Вазари представил миру 178 биографий художников. Но у него были помощники, чего не случилось обрести Геннадия Кацову. Однако, обоих авторов объединяет понимание бесконечности творческого процесса. Известно, что Вазари обнаружил мощную художественную школу Флоренции лишь после смерти Микеланджело. И его картина Флоренции и Рима пополнилась обзором новых школ. Таким стимулом для поэта Геннадия Кацова был переезд в Москву из украинского Херсона, где он жил. Знакомство с Иваном Ждановым, а через него с плеядой поэтов (Алексей Парщиков, Александр Еременко, Константин Кедров и целый ряд других поэтов), ознаменовалось погружением в московские поэтические школы и отдельные имена, каждому из которых было посвящено великопепное эссе.

Как и Вазари, Геннадий Кацов не пользовался архивами, он знакомился со своими будущими героями лично. Многие герои

¹ Ася Пекуровская — русский и американский прозаик, филолог, мемуарист. Автор воспоминаний о Сергее Довлатове и Иосифе Бродском, двух книг филологической прозы «Страсти по Достоевскому» (2004) и «Герметический мир Иммануила Канта» (2010), книги об И. Бродском и Д. Бобышеве «Музыка славы и музыка слова» (2024), книги о В. Набокове «Как обстоят дела в империи N» (2025), цикла книг для детей «Spark the Stone Man» и детской книги *Happy Ending is Put on Ice* (2020). Прототип Таси, героини повести Довлатова «Филиал».

(и персонажи его эссе) были выходцами из Москвы и Петербурга, а также различных городов Украины и Израиля. Как и в случае Вазари, эссе были написаны в разное время. Но их объединяет единый замысел, который не оставляет сомнения в очевидности достоинств проекта Кацова. Подобно Вазари, он фиксирует не столько биографические данные, сколько создаёт пространство видения, в котором каждая поэтическая фигура получает свой рельеф и дыхание. Его эссе — не собрание сведений, а форма художественного понимания: попытка уловить «манеру» поэта, его внутренний почерк, траекторию становления.

И если у Вазари эта манера рождает первую в истории модель художественной биографии, то у Кацова возникает первая попытка целостного обзора поэтических школ постсоветского времени — выполненная изнутри, взглядом свидетеля и соприсутствующего голоса.

Сознаюсь сразу: в этом предисловии я говорю лишь о тех поэтах, чьи биографии уже завершены. Что касается остальных поэтов, включенных в книгу Кацова, их голоса ещё меняются, растут, полемизируют с самими собой. Ушедшие же — как звёзды. Их траектории прочерчены до конца, позволяя увидеть, во что обернулись их поэтические эксперименты и кого они успели породить.

Теперь попробую адресовать несколько слов скептикам, которых в русскоязычном мире накопилось великое множество. Я страстный читатель, и мое пристрастие можно объяснить тем, что примерно с четвертью авторов, о которых пойдет речь, я была лично знакома. Однако, каким же сюрпризом для меня было то, что личное знакомство, порой даже многолетнее, не гарантирует понимания личности поэта. А это значит, что всё, что читателю предстоит узнать о персонажах эссе Геннадия Кацова, есть продукт его видения. Я делаю запоздалое признание собственной вины перед теми, кого уже нет в живых.

И вот еще что. В своих размышлениях о поэтах я акцентирую лишь один ключевой нерв: клинические смерти у Сосноры, «взрывную подмену» у Бахчаняна, «Китай» и юродство/Нарцисс у Лимонова, гетеронимы у Кенжеева, «тоненькую плёночку живых» у Елагина, словопламенную моршеновскую словотворчество, homo ludens Иваска.

Особняком оказывается Дмитрий Бобышев, финальный поворот к которому я назвала «предисловием к плеяде постмодернистов». Так мой собственный ряд «умерших» оказывается не подведением итога, а, напротив, прологом к живой плеяде поэтов постмодернизма, которым и отдал слово Геннадий Кацов.

ВИКТОР СОСНОРА (1936–2019)

«Если б я знал, что я рожусь, то я родился б в ложке, едущей по морю и живущей по-простому, с хвостом» ... (Соснора, «Дом дней». Пушкинский фонд, 1997)

«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». Соснора поясняет: «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». Такова преамбула. А по числу голов заявлены «две клинические смерти», которые, конечно же, наступили после рождения. А могли бы опередить. Послушаем поэта: «Я заговорил чуть ли не сразу, как родился, буквально через неделю». С этой «неделей» связано еще одно событие. До семи лет Соснора был в забвении, то есть, ничего не помнил, однако в семь лет «я очнулся верхом на свинье, в степи».

Таков поэт, чей первый поэтический сборник «Всадники» (1959–1966) снабжен предисловием академика Лихачева: «...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...» (Дмитрий Лихачев, Поэт и история. Л., 1969). Но и сам Соснора научился расстреливать. Отец, который командовал корпусом в Польше, был его учителем («я начал с ходу, с первого же раза бил в десятку»).

И далее, размышляет уже Геннадий Кацов, осваивая роль Георгия Вазари, то, что не затронуло психики ребенка, годы спустя «высказал, выкричал, выхрипел до немоты его взрослый двойник»:

Расторгните храмы,
алтари разграбьте,
на хоругвях храбро
играйте, играйте!

На парных перинах
предадимся росту!
Так на пепелищах
люди плачут,
поэты — юродствуют.
*(«И грустить не надо...»
Из сб. «Всадники», 1969)*

Или еще:

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 китайки, а как-то: ответствий в звездах
(«Верховный час», 1979)

Эпитафию себе Соснора написал при жизни: «Человеком вторично («Восход»! «Возрождение»!) — не желаю!.. Пусть умрет ум и мир мой, только — не во чловецах, я — ничей не ловец! / Маски метаморфоз — возьмите и возрождайтесь!.. Жил он так, как желал, умер так, как умел...» (Человеком вторично. Из сборника «Хутор потерянный» 1979).

ВАГРИЧУ БАХЧАНЯНУ (1938–2009), которого Соснора пережил на 10 лет, удалось нечто большее, чем Сосноре. Он «умер, как хотел». А это значит, что и жил он несколько иначе.

Геннадий Кацов рекомендует его объемно: «прозаик, поэт, драматург, афорист, художник, акционист, концептуалист, коллажист, фроттажист, скульптор, книжный дизайнер, «непосредственный наследник классического русского авангарда». Сам же Вагрич знал за собой лишь одну профессию. На вопрос о занятии он отвечал: «Подменной занимаюсь, меняю мысли, понятия, иногда букву одну» (Горькова А. Бахчанян, «художник слова». — «Октябрь». № 5, 2010).

В чем же заключалась его подмена? Послушаем Бахчаняна:

«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 Искаротиот. Приключения Казановы в районе Аскания-Нова. Кара-Богаз-Гол как сокол» (Бахчанян. Сочинения, с. 155).

Геннадий Кацов уточняет: «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 никто так не причастен к трансформации структуры речи, как Вагрич Бахчанян, скромно поименовав свою деятельность «подменной». Но разве трансформация не есть своего рода подмена?

«У Кутузова верный глаз. Укутался Кутаиси аистами и астами 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, Бахчанян В. Сочинения. С. 24).

Суммируя наследие Бахчаняна, Геннадий Кацов регистрирует несуществующие жанры. Например, представляя жанр «книжной обложки», он, не моргнув глазом, представляет алхимический меланж типа: «Женитьбы бальзамированного», «Отцы и дети капитана

Гранта», «Пиковая дама с собачкой», «Сорочинская ярмарка тще-славия», «Витязь в тигровой шкуре неубитого медведя», «Трое в лодке, не считая собаки Баскервилей», «Синьяк под глазом или пу-антельавивская поэма»... Причем, следующим шагом внимательный читатель Бахчаняна изобретает подходящую наклейку. Бахчанян изъясняется «ретро-знаками». Казалось бы, «ретро» зачеркивает всякое новаторство. Неужели Бахчанян еще и ретроград? Не будем торопиться. «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». Оказывается, что указатель «ретро» есть всего лишь точка отсчета и одновременно свойство самого автора, Геннадия Кацова.

Он мастер красочных наклеек... но и демистификатор наклеек, изобретенных избранными им авторами. Он вскрывает эвфемизм слова «подмена», которым Бахчанян поименовал свои занятия. Нет, это не просто подмена, а исследовательский акт: он «ломает, крушит и препарирует не столько из желания уничтожить, сколько надеясь понять, что же там внутри, как оно устроено и почему работает»? Получается, что ретро-знак — это еще и откат слова к первоначальному — букве, и первый шаг к постижению скрытых в каждом слове смыслов.

ЭДУАРД ЛИМОНОВ (1943–2020)

Среди эпиграфов, взятых к своему эссе Геннадием Кацовым, я выбираю две строчки: «Свой внутри нас мучает Китай / И глазами желтыми смеется». Псевдоним *Лимонов* подарил подростку Савенко Вагрич Бахчанян, который, сохранив нетронутым данное родителями имя Эдичка, добавил правдоподобия лучшему роману Лимонова «Это я, Эдичка».

Псевдоним *Лимонов* со временем оказался своего рода заменой более точного гетеронима «Нарцисс», которым позднего Лимонова называет Геннадий Кацов, приравнявая Лимонова-Нарцисса к юродивым. Но все эти именованья не объясняют загадочного признания самого Лимонова: «Свой внутри нас мучает Китай», — в котором конечно же заключены два вопроса: какие мучения могут подстергать Нарцисса и причем здесь Китай? А если «Китай» служит Лимонову маской, выбранная им маска оказалась столь нагру-

женной русской культурной памятью, что каждое её прочтение обобщается новым кругом ассоциаций — от символистов до блокады и позднего постмодерна».

А культурная память первой четверти двадцатого века насыщена темами Китая: «Китайская любовь», «Китайская история», «Нота Китаю», «Прочитай и катая в Париж и Китай» и конечно же «Крещенный китаец», одна из глав которого получила название последней поэмы Блока «Скифы» (1921).

Однако, у символистов «Китай» был знаком не внешнего Востока, а внутреннего таинственного пространства — тёмного и насмешливого, как юродивое озарение. Белый видел в таком «китаец» своего отца; Лимонов — самого себя. Поэтому строку: «Свой внутри нас мучает Китай» можно понимать как признание раздвоенности, в которой «свой» становится «чужим», и лишь глаза выдают его насмешку.

Не потому ли Геннадий Кацов видит в Лимонове «юродивого»? А если его видение не обманывает, то эту идентичность Лимонов мог получить исключительно от Андрея Белого. Правда, Белый, в отличие от Лимонова, юродствовал всю жизнь. Но аналогия «Белый-Лимонов» все же прослеживается, прежде всего, в том, что ни тот, ни другой не выбирал прямого пути. Если Белый мог выйти из дома в Москве за спичками, после чего быть замеченным пляшущим фокстрот в берлинском кафе, то Лимонов мог выйти из московского дома за белой материей, после чего оказаться в безукоризненно сшитых белых брюках в модном салоне Александра Либермана и Татьяны Яковлевой в Нью-Йорке.

Итак, «неприметный портъе 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», пишет Геннадий Кацов, проследив траекторию пути Лимонова до того момента биографии, с которого начинается и которым кончается эта мятежная жизнь: «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].

При этом «я» Лимонова вполне уживается с обращением к себе в третьем лице, скорее всего, реально от лица Савенко. И, в то время как соотечественники именуют его «грязным реалистом», Эдичка смотрит в зеркало и не перестает повторять «Я — постмодернист». ...и нельзя не почувствовать, что поздний Лимонов возвращается к тому же внутреннему «Китаю», только теперь эта маска переодета в военную риторику... Является ли она комментарием к строке эпитафия: «Свой внутри нас мучает Китай»?

Какой же курс у йены?
А в Африке гиены
Над мраморной плитой...
Какой же курс у йены?
Какой? Какой? Какой?
Любой из всех Курильских
Годится островов
Чтобы построить базу
Для воинских судов...
Там плавают японцы
Со времени войны
Глаза у трупов к солнцу
Собой обращены
Подлодка проржавела
И сквозь медузы стай
Своей десницей белой
Архангел Николай
Грозится азиатам
Что с пленками у глаз
И варварам крылатым
Нас победить не даст
Не ешь консервы эти!
Они заражены!
Не знают, что ли дети
Про правила войны...

И всё же в этих поздних строках, где «азиаты», «Курилы», «японцы» и «варвары крылатые» кажутся почти газетными образами, продолжает звучать тот же внутренний «Китай», который Лимонов однажды признал своим мучителем. Его Азия — не геогра-

фия, а метафора давнего внутреннего раздвоения, символ того «чужого в себе», который ещё у Белого носил личину «китайца», а у Лимонова стал плотью.

БАХЫТ КЕНЖЕЕВ (1950–2024)

Бахыту «удалось», сообщает нам Геннадий Кацов, «устоявшийся, шизофренически-раздвоенный образ некоего абстрактного писателя убедительно, органически разделить на несколько составляющих». И именно рассмотрению этих составляющих автор посвящает свое эссе. Но можно ли рассматривать составляющие, если не создать для себя некий образ целого, которое мы собираемся разглядеть изнутри, разобрав его на части? Геннадий формулирует подозрение, которое, по его мнению, должен разделить каждый внимательный читатель. «В любом авторе сидят как Джекил, так и Хайд, как восточный гурман Омар Хайям, так и западный проспиритованный Веничка Ерофеев — и таких персонажей, alter ego может быть тьма тьмущая».

Но разговор о персонажах Бахыта Кенжеева Геннадий Кацов предпочитает начать с аналогий. Он вводит знаковое имя — Фернандо Пессоа (1888–1935) — символ португальской словесности нового времени, 15-ю годами предвосхитивший рождение Бахыта Кенжеева. Чем же привлекательна для Кенжеева могла быть эта личность? Лишившись отца в возрасте шести лет, Фернандо придумал для себя первый гетероним «Шевалье де Па» (Chevalier de Pas) и написал стишок с посвящением «моей любимой мамочке».

Само слово «гетероним» было взято на вооружение и Геннадием Кацовым, во избежание путаницы, разграничившим два понятия, традиционно считающиеся близкими. «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».

К счастью, Геннадию Кацову не пришлось участвовать в «гонке гетеронимов», устроенной биографам португальским автором. Если в 1966 году Тереза Рита Лопеш впервые насчитала у Фернандо Пессоа 18 гетеронимов, то уже в 2013 году этот список достиг цифры 136. Разумеется, три гетеронима Кенжеева — русский

патриот Ремонт Приборов, мальчик-аутист Теодор и поэт Бахыт Кенжеев — не шли в сравнение со списком Пессоа, хотя, настаивает Геннадий Кацов, не уступали португальскому автору по качеству масок.

Для начала Геннадий Кацов цитирует Умберто Эко, который трактует гетероним как понятие, определяющее принадлежность автора к постмодерну: «...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». (Пятигорский А. М. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996.)

Но неужели потребность объяснить себя другому превышала у Пессоа аналогичную потребность у Кенжеева? Геннадий Кацов не ставит этого вопроса, но внимательное чтение его эссе отсылает нас к поиску ответа на него в биографическом сходстве. Через два года после смерти отца «любимая мамочка» Пессоа выходит замуж за консула Португалии в Южной Африке, и семья переезжает в Дурбан. Детство и часть юности, проведенные в Дурбане, оказались годами полного одиночества, ибо мать занялась мужем и детьми от второго брака. Однако именно тогда для мальчика открылся доступ к английской литературе в лице таких авторов, как Шекспир, Эдгар По, Джон Мильтон, Лорд Байрон, Джон Китс, Перси Шелли, Альфред Теннисон. А идентификация с героями этих авторов вполне могла послужить впечатлительному мальчику источником его бесчисленных гетеронимов, тем более что на английском написана часть его поэтического наследия.

Позднее Фернандо Пессоа напишет: «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...» (Феррейра Р. Б. Разум, чувства и критика мышления в произведениях Фернандо Пессоа: СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2016).

А Мигель де Унамуно, цитируемый Жераром Женеттом, подтверждает это предположение: «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» (Женетт Ж. Утопия Литературы // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 1. М.: 1998).

Ту роль, которую для Пессоа сыграл английский язык, для Бахыта Кенжеева сыграл русский. 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)». (Белых А. «Уховертка под божьим камнем»: диалоги с Бахытом Кенжеевым.)

Я не буду задерживаться на содержании первого гетеронима Кенжеева, каковым является советский патриот РЕМОНТ ПРИБОРОВ. Начну сразу с появления в 2006 году поэтического сборника «Стихи мальчика Теодора», в предисловии к которому Кенжеев делает признание: «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». (Кенжеев Б. Вдали мерцает город Галич: стихи мальчика Теодора. М.; Тверь: АРГО-РИСК; Колонна, 2006.)

Подводя итог, Геннадий Кацов подключает и третий гетероним: «лирического субъекта Кенжеева», который фокусируется «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...». (Бокарев В. Творчество поэтов группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970–1980-х годов: автореф. дис. Ярославль, 2013].

А это значит, что «гетеронимы Кенжеева — не искусственное изобретение, не артефакт, а возможность объяснить и выявить приобретенное с рождением, воспитанием, образованием, но ранее не высказанное *alter ago*. 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»).

ИВАН ЕЛАГИН (1918–1987)

Эссе к столетию со дня рождения Ивана Елагина Геннадий Кацов предвосхищает словом самого поэта: «... Мы — тоненькая плёночка живых / над темным бесконечным морем мертвых...» (И. Елагин. Не надо слов о смерти роковых...). И здесь, 1 декабря 2019 года, был спрятан ключик к замыслу самого эссе. Сто лет спустя после рождения великого поэта Геннадий Кацов проверяет мрачное предсказание Елагина. Да, сто лет спустя Елагина чествует лишь один город, представьте, город, в котором он никогда не бывал (Новосибирск). Да и кубок за него поднимает поэт, которого Елагин, скорее всего, никогда не видел.

Эту сказку можно продолжить дальше. А что знает Геннадий Кацов о самом гражданине Елагине? Ведь первого декабря 1918 года родился мальчик, отец которого, поэт-футурист и переводчик поэтических текстов с японского и китайского Венедикт Март, посвятил сыну такие слова: «Лунных Зайчиков — Зайчику-Уотту-Зангвильду-Иоанну Марту Сыну моему возлюбленному «Бисер лунного сока» посвящаю Автор».

И этот «бисер лунного сока» прославленного отца получил биографию, которую сам поэт определил точно: «По России катился бессмертного “яблочка” пляс / А в такие эпохи рождаются люди некстати».

Как видим, некстати оказалось и имя, данное отцом. Переехав с отцом и дедом в Японию в 1919 году, мальчик имел несчастье вернуться с отцом в Россию, где, начиная с 1923 года, его ожидало «хождение по мукам», как центонно-коротко обозначил его судьбу Геннадий Кацов. Отец дважды арестован (в 1928 и в 1937), мать умирает в психиатрической клинике, а их «ненаглядный сын» уходит в беспризорники.

Считал ли Иван Елагин участь родившегося не вовремя поэта, свою участь, страшной участи любимого отца? Откроем сборник «Тяжелые звезды»:

Уроженец Владивостока!
Такому с самого детства
От Пушкина и от Блока
Уже никуда не деться!
Родившемуся в Приморье,
Тебе на роду написано
Истинно русское горе —
Горькая русская истина!
*(И. Елагин. Собрание сочинений
в двух томах. Том 2)*

И в том же сборнике, пролистав несколько страниц, читаем посвящение незабвенному отцу, написанное уже из нацистской Германии, где поэта ждет новый зигзаг судьбы. Он «перемещенное лицо». Тем не менее строки, посвященные отцу, озаглавленные «Звезды», написаны на языке отца:

Мы живем, зажатые стенами
В черные берлинские дворы.
Вечерами дьяволы над нами
Выбивают пыльные ковры.

Чей-то вздох из глубины подвала:
— Господи, услышим ли отбой?
Как тогда мне их недоставало,
Этих звезд, завещанных тобой!

Сколько раз я звал тебя на помощь —
Подойди, согрей своим плечом.
Может быть, меня уже не помнишь?
Мертвые не помнят ни о чем.

Свой обзор судьбы Ивана Елагина Геннадий Кацов заканчивает цитатой из знакового стихотворения «Амнистия» (1970). Поэт писал его в едва ли не лучшие годы своей жизни. В 1967 году у него родился сын и тогда же он поступил в университет. А пять лет работы над переводом эпической поэмы Стивена Винсента Бене «Тело Джона Брауна» принесли ему докторскую степень в нью-йоркском университете.

И вот, переехав в 1970 году в Питсбург, где стал профессором местного университета, Иван Елагин подводит итог:

Еще жив человек,
Расстрелявший отца моего
Летом в Киеве, в тридцать восьмом.

Вероятно, на пенсию вышел.
Живет на покое
И дело привычное бросил.

Ну а если он умер —
Наверное, жив человек,
Что пред самым расстрелом
Толстой
Проволокою
Закручивал
Руки
Отцу моему
За спиной.

Верно, тоже на пенсию вышел.

А если он умер,
То, наверное, жив человек,
Что пытал на допросах отца.

Этот, верно, на очень хорошую пенсию вышел.

Может быть, конвоир еще жив,
Что отца выводил на расстрел.

Если б я захотел,
Я на родину мог бы вернуться.

Я слышал,
Что все эти люди
Простили меня.

(И. Елагин. Амнистия)

Такова горькая ирония прощения.

НИКОЛАЙ МОРШЕН (1917–2001)

Геннадий Кацов предваряет свой рассказ о поэте Моршене (Марченко) эпиграфом, цитируя самого поэта:

И, как Ньютон или Кулон,
Открыл в рождении стихов
Кибернетический закон
Взаимотяготенья слов.

Ведь именно об этом словесном «взаимотяготеньи» знакового поэта второй волны русской эмиграции и пойдет главным образом речь у Кацова, ибо основообразующим элементом его поэтики является эксперимент со словом:

Синеть он может, как синица,
Способен, как сова, советь,
Умеет выпить, петушиться,
Малиноветь и соловеть.

(Н. Моршен. Многоголосый пересмешник)

Дмитрий Бобышев окрестил его «словесником-виртуозом»: «Природа Северной Калифорнии обуяла и очаровала озабоченного своими проблемами новосёла, с поникшей головой бредущего по лесу. Вдруг он обратил внимание на “огнелистые дубы”, загляделся на них и тут же ощутил поддержку самого леса, “бессловесного старожилла”: “... и осина уронила прямо в душу — золотой, ... и гигантская секвойя грудью стала за меня”. Поэт оплатил эту “лесную опеку” сполна — великолепными русскими стихами». (Д. Бобышев, Новый дом).

Кувыркаются облака,
Опрокинулось поднебесье,
И такая во всём тоска
Об утраченном равновесье.

Н. Моршен. Последний лист

«Николай Марченко родился 8 ноября (27 октября по старому стилю) 1917 года в Херсонской губернии <...>, отмечу, что 9 ноября (28 октября по старому стилю) — день рождения «председателя Земного шара», Велимира Хлебникова, а в Херсонской губернии родился ещё один футурист — «великий заумник» Алексей Кручёных», пишет Геннадий Кацов. Позволю себе завершить этот список именем еще одного великого поэта. В Херсоне родился Александр Кабанов, которому Геннадий посвятил пронизательное эссе в своей книге. «Его от-

цом, — продолжает Геннадий Кацов, — был Марченко Николай, известный в русской литературе под псевдонимом Нароков. Таким образом, Николай Моршен — сын прозаика Николая Нарокова (Марченко), и сам он, в отличие от отца, выбрал путь поэта-словотворца. Уже в США был издан его роман «Мнимые величины» (1952 год), который стал бестселлером, и был переведён на многие языки. Успех книги был обеспечен уже самой темой: сталинский СССР и советская действительность времён культа личности без прикрас».

С 1950 года Николай Марченко живет в Калифорнии, преподает в Defense Language Institute вплоть до выхода на пенсию в 1977 году.

«Все эти годы он сочиняет стихотворения; интервью практически не даёт. Любит вдвоём с супругой кататься на каноэ, и ловит рыбу. Побывавший у них в гостях журналист и публицист Иван Толстой сообщает в своей радиопрограмме на Радио «Свобода»: «Когда в 87 году я ехал к Моршену в Калифорнию, меня знающие люди предупреждали: интервью не даёт, стихов на запись не читает, будет угощать рыбой. Всё оказалось так, да не так. Рыба — это мягко сказано: стол буквально ломился под рыбным царством: рыба копчёная, солёная, тушёная, рыбные котлеты, простите за выражение — карпаччо, балыки всех цветовых оттенков — от нежно-розового до буро-медового, какие-то водки (большей частью, как я понял, собственно изготовления). Словом, как у Кирилы Петровича Троекурова, если бы Моршен не был полной тому противоположностью. Поджарый, высокий, очень демократичный в общении — но... не желающий записываться. Ни в какую!» (И. Толстой, Памяти Николая Моршена. Программа «Поверх барьеров». Радио «Свобода», 20 октября 2001.)

Но главное, что поэт Марченко оставил после себя — это удивительные стихи. Ему приписывают выучку у наших поэтов-будетлян. Не сомневаюсь, что их поэзия не была обойдена Николаем Марченко. Однако мне видятся здесь другие горизонты. Приведу несколько примеров:

Зима пришла в суровости,
А принесла снежновости.
Всё поле снегом замело,
Белым-бело, мелым-мело,
На поле снеголым-голо,
И над укрытой тропкою,
Над стежкой неприметною,

Снегладкою, сугробкою,
Почти что беспредметною,
Туды-сюды, сюды-туды
Бегут снегалочьи следы,
Как зимниероглифы,
Снегипетские мифы.

В лесу дубы немногие,
Снеголые, снежногие.
Висят на каждой ёлочке
Снеговоздики, снегопочки.
И снеговая сосна
Стоит прямее дротика.
Сугробо́вая тишина.
Снеграфика. Снеготика.

Не имеем ли мы здесь дело со словотворчеством Набокова, который поручил Герману Карловичу «ставить слова в глупое положение», выворачивая их наизнанку. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз»? Но Марченко не только увлечен парциальностью слов, как и Набоков, но, если Набоков извлекает части слов из слов существующих, Марченко создает новые слова из двух и более усеченных слов. Ход мысли Набокова тоже не забыт. И вопрос здесь не только в том, кому эта ворожба пришла в голову первому, а в каком контексте она была озвучена:

В небытии есть быть,
А в глухоте есть ухо,
В любить таится бить,
В аду — кусочек духа.

Н. Моршен. Диалектика природы

Николай Марченко использует прием, называя его «словопламенем». По сути, это макаронизм, тоже основанный на парциальности слова, но в новом изводе. Белый подал пример Набокову, проведя эксперимент распада слова Сатурн на «Sa tourne» (это вертится). Усвоив этот урок, Набоков повторил его в «Даре». Там «потолок» читается (по-французски же) как «pas ta locque» (не твой лоскут). У Марченко этот прием выражен через введение формулы атомного взрыва « $E = MC^2$ », прочитываемого как старославянское «Азь Есмь»:

Крутой замес ещё бродил в сезаме.
Змеясь, жило в нём словопламя,
Формировался звукоряд,
И появлялись буквосвойства:

СЕЗАМ

АЗ ЕСМЬ

АЗ Е = МС²

Сезаумь, откройся!

И далее, снова опережая Набокова, Марченко сочиняет акростих:

Себя являя в поиСках — чего?
Ловя преданья гоЛоса — какого?
Она вливает в хаОс волшебство,
Водой живой взвиВая вещество,
Она и хаос претвОряет в СЛОВО

ЮРИЙ ИВАСК (1907–1986)

«В эмигрантском журнале «Опыты» (1954) культуролог и мыслитель Владимир Вейдле писал, что в России Бунина некому оплакать».

Сетуя, что «лишен русского пространства», Иваск писал перед смертью, что «его почвой стал русский язык». Нет ли в этом высказывании обэриутского алогизма: пространство есть то место, где размещены природные объекты. Но чем является почва, если не природным объектом? Игорь Чиннов, возможно, имея в виду нечто схожее с мыслью Иваска, высказался однозначно: «Я жил девять лет во Франции — и французом не стал. Около семи лет — в Германии. А немцем тоже не стал. Теперь у меня американское гражданство. Но я русский эмигрант».

Конечно, девять лет во Франции пришлось на то время, когда там находились Мережковский с Гиппиус, Ремизовы и Георгий Иванов, Бицилли и Адамович. Но свой основополагающий труд «Человек играющий» (1988), опубликованный посмертно, Юрий Иваск унаследовал у голландца Хейзинги, автора книги *Homo Ludens* (1938). «Игровой принцип распространяется на все сферы жизни, от философии до религиозных культов. Игру можно определить, как основополагающий метод человеческой деятельности, и одна из гипотез гово-

рит о происхождении поэзии из архаических словесных игр. Именно поэзия сохранила древнейшую ритуальную функцию — связь с миром сакрального», — пишет Геннадий Кацов, цитируя Иваска:

Слова едва ли и едва ли звуки,
Но обходиться не могу без слов.
Широко аркой простираю руки:
Без имени, Иваск ли, Иванов,
Я, немо-медля выдыхаю душу,
Моря, озера, реки, небо, сушу,
И вею в ветер, образуя дух.

Геннадий Кацов замечает «немало общего между тем, что и как видит-выдыхает Иваск, и тезаурусом обэриутов, в большей степени Александра Введенского и Николая Заболоцкого, нежели Хармса (эпатаж, эксцентричность не стали сильными качествами Иваска), которым игра была свойственна, как ценный жизненный принцип.

РЫНОК

Баба в оранжевой юбке
На золотом помеле:
Катимся с ней, душегубкой,
По небу — навеселе.
Ты обернешься цветочком
Аленьким — у алтаря,
Я голубым ангелочком
Вторю Давиду, паря.
Или — на вкусную пададь
В розово-белом саду
Черным исчадием ада
Я из лазури паду.
Зазеленев попугаем,
На десяти языках,
Рынок, вонючий, раем
Провозглашу впопыхах.

Октябрь 1963

По воспоминаниям обэриута Игоря Бахтерева, «игра в жизни, на сцене, в литературе становилась универсальным принципом мироотношения. Игровая фантазия обэриутов свободно оперирует лю-

быми объектами, процессами, свойствами» (Васильев И. Е. Взаимодействие метода, стиля и жанра в творчестве обэриутов. Сб. научных трудов. Свердловск, 1990. С. 56).

Привлеченный игровой стороной творчества Набокова, Иваск посвящает ему эссе. Он пишет: «Толстой, Пушкин и многие другие предшественники Набокова — все они были крайне политизированны; они остро чувствовали свой долг как перед человечеством, так и перед Отчиной. Набоков же, последний русский писатель-дворянин, не ощущает себя ничьим должником и признает лишь обязательства перед Творчеством. Набоков не разделял беспокойства, которое, если верить Хайдеггеру, доказывает, что мы ходим по краю пропасти. Ночные кошмары в «Приглашении...» — лишь часть игры» [George Ivask. The World of Vladimir Nabokov // Russian Review. 1961. Vol. 20. № 2. P. 134–142].

Вдохновенная поэма самого Иваска «Играющий человек (Homo Ludens)» была опубликована под книжной обложкой лишь посмертно. «Поэма, написанная особыми семистишиями, представляет из себя свободную композицию, содержащую яркие виды Европы и Америки, детские воспоминания, словесные портреты друзей, а также размышления об игровом начале в искусстве как о вечном, райском элементе, выраженном в земной конкретности, в самой радости жизни. В этом у Иваска была перекличка с любимым им парадоксалистом В. В. Розановым, которому и в Раю мечтался малосольный огурчик с прилипшими к нему усиками укропа» [Дмитрий Бобышев. Столетие Юрия Иваска, Шампейн, Иллинойс, 2007].

Бобышев продолжает: «Он когда-то поддержал меня письмом в Ленинград, выловив мои стихи из самиздата, поддержал и после прибытия в Америку. Мы перезванивались, переписывались. Говорили о России, об отрицании её, революционной, у Бунина, о нигилизме отчаяния у Георгия Иванова, обменивались надеждами на будущее. Всё это есть в моём стихотворении, в те годы ему посвящённом:

ЮРИЮ ИВАСКУ

— России нет, — жёлчь изливал Иван.
— И — хорошо! — юродствовал Георгий.
А что тогда гналось на Магадан
и мёрло в сёлах?.. Юрий был негордый.

Всегда, как и теперь, седобелёс,
он, видно, веял юностью такую:
хоть от острот и хохотал до слёз,
но плакал над марининой строкою.

Он пели-пели-пели написал,
и: пили-пили, поле, пули, пали.
По звукам Пли и Эль на небеса
вели доброармейцев Пётр и Павел.

Но тон Парижской ноты был уныл,
а чистенький пейзаж новоанглийский
так и остался сердцу мил-не-мил:
— Мне москвичи любезны, Вы мне близки.

Не в эльзевирах — вечный человек:
несомый папиросною бумагой,
по Самиздату бродит в дождь и снег,
играя в мячик со святым Гонзагой.

Мы с Юрием в самом Раю — а где ж? —
постелим самобранку под-за кустик
и за Россию чокнемся: — Грядешь!
И малосольным огурцом закусим».

Но что могло побудить Геннадия Кацова закончить эссе об ушедшем поэте посвященным ему стихотворением ныне здравствующего поэта? Я читаю в этом решении не только единичный опыт Дмитрия Бобышева, почтившего многих своих предшественников благодарной памятью, но и мысль самого Геннадия Кацова. Каждый из ушедших от нас поэтов, пишет он симпатическими чернилами, вдохновил поэтов с уникальным голосом на создание поэтических школ *suī generis*. И остановить этот процесс никому не по силам.

Примером тому служит фундаментальный труд Геннадия Кацова, в котором дюжина ушедших поэтов оказалась в состоянии породить бесконечное число достойных наследников. А эссе о Дмитрие Бобышеве представляется мне предисловием к той плеяде постмодернистских поэтов, подробный обзор которым дает далее Геннадий Кацов. Ведь именно молодой Бобышев открыл для поэтов путь в будущее русской словесности.

ДМИТРИЙ БОБЫШЕВ (1936)

Эссе, посвященное выходу сборника Бобышева «Огромность», начинается с обобщения: «В итоге огромность — смыслообразующая доминанта всей его творческой биографии, начавшейся в середине пятидесятых». Так пишет Геннадий Кацов, цитируя затем слова замечательного Виктора Кривулина: «...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». (Виктор Кривулин, Словесность — родина и ваша, и моя. Газета «Цирк Олимп», 1996, №11.)

Геннадий продолжает: «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». (Дм. Бобышев, Я здесь, ж-л «Октябрь», 2002, №11.)

Казалось бы, слово Ахматовой, утвердившей первенство поэта Бобышева даже среди четверки лучших поэтов своего поколения, сулило всеобщее признание. Да и бренд «ахматовские сироты», ставший принадлежностью этой блистательной четверки, был взят из стихотворения Бобышева. Но что же? «Сегодня он один из самых недооцененных значительных поэтов своего поколения», — пишет Геннадий Кацов, задавая неизбежный в этой ситуации вопрос:

«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 именно Бобышев. После известных событий [коснувшихся личных сентиментов Бродского — А.П.] “не замечать Бобышева или выступать против него стало выгодно, поскольку таким образом подчеркивалась лояльность и преданность всесильному в литературе и влиятельному Иосифу Александровичу”».

В прошлом году исполнилось 45 лет пребывания Дмитрия Бобышева в Соединенных Штатах. Геннадий Кацов делится воспомина-

нием: «По приезде 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.

А возвращаясь к сборнику «Чувство огромности», Геннадий Кацов суммирует свои наблюдения: «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. <...> 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 копченый, 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 статью 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

Именно в Америке, настаивает Геннадий Кацов, не давая нам об этом забыть, Бобышев занял в русской поэзии то уникальное место, к которому ещё будут прицениваться — от «оценка» — литера-

туроведы 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.

И здесь я подхожу к вопросу, который не оставлял меня с момента знакомства с этим эссе. Что означает это название: «НО ДВУХ ПЕСЧИНОК НЕ ХВАТАЛО» О поэте, прозаике, эссеисте Дмитрие Бобышеве? Геннадий строит свои размышления о Дмитрие Бобышеве, отталкиваясь от стихотворения Игоря Чиннова:

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

Поэту, предшественнику Бобышева, устало бредущему по морскому берегу, приходит в голову шальная мысль. Он решил бросить вызов. Кому? Но кому может бросить вызов уже состоявшийся поэт, если не содружеству других поэтов?

Вопрос этот не уникален. В другой тональности он уже был задан другим состоявшимся поэтом: «А вы ноктюрн сыграть смогли бы/на флейте водосточных труб?» Сформулировал он свой вопрос, вероятно, считая, что ответ на него очевиден. Игорь Чиннов готов повторить этот ответ. Да, я сосчитал морской песок (*сыграл на флейте* Маяковского) и даже заметил в его подсчете некоторый изъян. Я получил верное число, но в нем не хватает... двух песчинок. И Геннадий Кацов встраивает Дмитрия Бобышева в ряд состоявшихся поэтов, способных бросить свой вызов поэтическому содружеству. Что это будет за вызов?

Ответа на него не может дать ни послесловие, ни критик: он распределён между теми, кто ушёл, и теми, кто, как поэты в книге Кацова, все еще учатся считать свои собственные «две недостающие песчинки».

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» (мировотворческий проект 2014 года, антитеза известной российской идеологии. 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 Верлибрарий» («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 II

(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. 25,5

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 ДВИГ
ОЛГІА ФЕДОРОВА

