

An abstract painting in a cubist style, featuring a complex arrangement of geometric shapes, lines, and planes. The color palette is dominated by earthy tones like browns, reds, and yellows, with some cooler tones like blues and greys. In the lower-left corner, a dark crow is depicted in profile, looking towards the right. The overall composition is dense and layered, with various architectural and organic forms overlapping.

ГРАНИ ПОЭЗИИ

ПРОСТРАНСТВО
И ВРЕМЯ РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ

РУССКИЙ ХРОНОТОП

Проект портала
«РК. Пространство и время русской культуры»
<http://russculture.ru>



ГРАНИ ПОЭЗИИ

Составитель,
ответственный редактор
Д. У. Орлов

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2025

УДК 821.161.1.06
ББК 83.3(2Рос=Рус)-5
Г 771



Составитель, ответственный редактор:

Д. У. Орлов

Грани поэзии / сост., отв. ред. Д. У. Орлов. – СПб.: Алетей,
Г 771 2025. – 226 с.: ил. – (Русский хронотоп).

ISBN 978-5-00165-988-4

Новый выпуск серии «Русский хронотоп» под названием «Грани поэзии» содержит оригинальные авторские статьи, касающиеся исследования русской поэзии XX–XXI в., главным образом — традиций Серебряного века и т. н. «второй культуры». Проводится филологический разбор ряда существенных сюжетных граней в творчестве значимых представителей русской поэтической традиции: от В. Хлебникова, Е. Гуро, А. Блока и Г. Иванова до поэтов-семидесятников, Е. Шварц, В. Кривулина, О. Охупкина, В. Сосноры и др. В конце публикуется архивная подборка откликов современников на стихи Л. Друскина (П. Антокольский, К. Чуковский, Л. Чуковская, Е. Эткинд и др.).

УДК 821.161.1.06

ББК 83.3(2Рос=Рус)-5

@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ

ISBN 978-5-00165-988-4



© Коллектив авторов, 2025
© Д. У. Орлов, составление, 2025
© Д. Д. Ивашинцов, логотип серии, 2025
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2025

От составителя

Сборник «Грани поэзии» является вторым изданием в серии «Русский хронотоп», где публикуются избранные материалы авторов портала «РК. Пространство и время русской культуры» (<http://russculture.ru/>; инициатор проекта и главный редактор — Д. А. Ивашинцов). Первый сборник — «Странствие идей» — увидел свет в 2024 году и был посвящен проблематике идейно-временного становления русского культурного хронотопа конца XIX — XX в. Выбор для нового сборника темы, связанной с поэтическим творчеством, имеет свою внутреннюю логику, потому что именно поэзия в ее высших проявлениях — это та область самоосуществления свободного человеческого духа, в которой действительность может быть преобразована и даже преображена настолько, что она освобождается от всего случайного, привходящего, наносного, и сквозь нее, будто таинственный отблеск далекого неведомого мира, начинает просвечивать потаенная истина вещей. Настоящий поэт правдив по определению, но его правда о мире и о себе не находится под рукой и не лежит на поверхности — она нуждается в медленном приближении и сущностном понимании. Французский поэт Сен-Жон Перс очень точно сказал, что поэзия сопротивляется всякой инерции, она разрывает пути привычки, которыми мы оплетены в нашем обыденном существовании. Это всякий раз взгляд заново, взгляд, переоткрывающий мир и пересоздающий самого поэта. Попытка войти в горизонт понимающего чтения — здесь остается нашей главной задачей.

Предлагаемый вниманию заинтересованного читателя сборник включает как оригинальные авторские статьи, так и архивные материалы, касающиеся исследования русской поэзии XX–XXI в., главным образом — традиций Серебряного века и т. н. «второй культуры». обстоятельному филологическому разбору подвергается ряд ключевых тем в творчестве значимых представителей русской поэтической традиции, — в частности, рассматриваются следующие сюжеты: интерпретация военных фрагментов в «сверхповести» В. Хлебникова; языковые эксперименты Е. Гуро; всеиспепеляющий эсхатологизм блоковской лирики; анималистические мотивы у Г. Иванова; И. Бродский и поколение поэтов-семидесятников; орфическое начало в стихах Е. Шварц и в поэтической традиции; расставание с временем и восприятие истории у В. Кривулина; метафизика дыхания и память души, бунт и примирение в поэзии О. Охупкина; психография и импровизационный метод стихотворчества у В. Сосноры; поэтическое измерение произведений В. Распутина; переплетение жизни и судьбы, мотивы любви и родины в стихах М. Сопина, фольклорная стихия и ее влияние на строй высокой авторской лирики. В завершение приводится архивная публикация откликов на книги Л. Друскина П. Антокольского, К. Чуковского, Л. Чуковской, В. Шкловского, Е. Эткинда и др.; письмо Е. Булгаковой, связанное с планами издания в 1960-х годах книги воспоминаний о М. Булгакове.

Наталья Трякалова

«БОЙ В ЛУБКЕ». К ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ФРАГМЕНТОВ «СВЕРХПОВЕСТИ»
ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА
«ВОЙНА В МЫШЕЛОВКЕ»

1. НЕСКОЛЬКО ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ ЗАМЕЧАНИЙ

«Война в мышеловке» является примером особого типа циклизации художественных текстов на основе композиционно-тематического метода, который Велимир Хлебников применял с начала 1910-х годов. В наиболее репрезентативной форме он был реализован уже в «сверхповести» «Дети Выдры» (1914), а затем — в «Зангези» (1922), в предисловии к которой дано обоснование новейшего «сверхжанра» в свойственной автору метафорической манере: «Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. <...> Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из “рассказов” есть сверхповесть»¹. «Рассказ» в данном контексте является синонимом композиционно-повествовательной единицы как таковой (у Хлебникова — «строевая единица») вне родовой и жанровой

¹ Хлебников Велимир. Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; сост., подг. текста и комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1987. С. 473. Далее ссылки на это издание даются в тексте курсивом: *Творения*, с указанием страницы.

характеристики: отдельную «плоскость» из «колоды плоскостей» могут составлять как прозаические, так и драматургические или стихотворные фрагменты. Современные исследователи склонны видеть в подобной авангардной установке на создание «сверхжанрового» единства аналог монтажа жанров в духе «вторичного синкретизма»² или, с учетом неомифологической специфики поэтического мышления Хлебникова, бриколажа³, что подразумевает создание нового смысла из неожиданного сочетания разнородных элементов и артефактов.

В «Войне в мышеловке» Хлебниковым были объединены тексты, уже опубликованные в 1915–1918 годах (как правило, с вариантами), и, начиная с 1919 года, новые, включение которых сопровождалось авторской правкой при подготовке отдельных фрагментов к печати (*Творения*, с. 693–694). Кроме того, ряд текстов из «Войны в мышеловке» вошел в подготовленный поэтом, но вышедший уже после его смерти сборник «Стихи» (М., 1923), а также в составленную, но не доведенную до печати книгу под названием «Крыса»⁴. Таким образом, мы имеем дело с характерным для авангардистской практики явлением открытой динамической структуры, которая реализуется как непрерывный поток вариантов при постепенном нарастании архитектурных элементов и одновременном размывании, диффузии тематической цельности, в том числе за счет усложнения ассоциативности и возрастания роли тропов.

² *Grübel R.* The Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov's «Zangezi» // *Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality* / Ed. W. G. Weststeijn. Amsterdam, 1986. P. 399–474.

³ *Баран Х.* Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова // *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998)*. М., 2000. С. 556–558.

⁴ См.: *Vroon R.* *Velimir Chlebnikov's «Krysa»*. A Commentary. Stanford, 1989 (Stanford Slavic Studies. Vol. 2).

Р. Вроон очень точно охарактеризовал «сверхповесть» «Война в мышеловке» как «*персональную* антологию антимилитаризма» (курсив мой. — Н. Г.)⁵, что подразумевает сдвиг тематической «плоскости» в сторону неординарных творческих решений.

Заглавие «Война в мышеловке» (первоначальное название «Я и Вы») появилось в связи с занимавшими воображение Хлебникова метафорой *судьбы-мыши* и фигурой *мышелова*. Так, они были художественно репрезентированы во фрагменте 19 данной «сверхповести»:

Вчера я молвил: «Гуля, гуля!» —
И войны прилетели и клевали
Из рук моих зерно.
И надо мной склонился дёдер,
Обвитый перьями гробов
И с мышеловкою у бедер,
И мышью судеб меж зубов.
Крива извилистая трость,
И злы синеющие зины.
Но белая, как лебедь, кость
Глазами зетит из корзины.
Я молвил: «Горе! Мышелов!
Зачем судьбу устами держишь?»
Но он ответил: «Судьболов
Я и волей чисел — ломодержец»...
(*Творения*, с. 461–462).

Эти образы-фантазмагии нашли свое место и в публицистическом дискурсе — в антивоенной декларации, составленной Хлебниковым совместно с Г. Н. Петниковым в ответ на акцию Временного правительства, выпустившего 27 марта 1917 года так называемый «Заем свободы» для сбора средств на продолжение войны «до победного конца»,

⁵ «a kind of personal anthology of anti-militarism» (ibid, p. 102).

вокруг которого была развернута мощная пропагандистская кампания. В тезисах антимилиитаристского выступления бюджетяны были обозначены такие пункты:

- «1. Мы — смуглые охотники, привесившие к поясу мышеловку, в которой испуганно дрожит черными глазами Судьба. Определение Судьбы как мыши.
2. Наш ответ на войны — мышеловкой. <...>
4. Охалка уравнений рока. (Мы дровосеки в лесу чисел). <...>
7. Кто первый вскочил на хребет дикому року? Только мы. <...>
8. Петля на толстой ноге Войны»⁶.

Весь этот сложный, с оттенком профетизма метафорический ряд связан с утопическим нумерологическим проектом Хлебникова, согласно которому путем изучения истории войн и на основании выведенных числовых закономерностей в их повторении — «законов рока» — можно предугадать и тем самым предотвратить будущие войны, избавив человечество от грядущих катастроф. «Задача измерения судеб совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока. Вот боевая задача, поставленная себе бюджетянином. <...> Когда она будет достигнута, он насладится жалким зрелищем судьбы, пойманной в мышеловку, испуганно озирающейся на людей» (VI-1, 260).

«Война в мышеловке» в текстологической версии составителей тома «Творений» включает 26 стихотворных текстов, различных по объему и жанровому генезису — от четверостиший, альбомных посвящений до развернутых

⁶ *Хлебников Велимир*. Собр. соч.: В 6 т. / Под общей ред. Р. В. Дуганова. Сост., подг. текста и прим. Е. Р. Арэнзона и Р. В. Дуганова. М., 2005. Т. VI. Кн. 1. С. 267. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома римскими цифрами и страницы арабскими.

стихотворений, тяготеющих к эпике. Фрагменты «сверхповести», обозначенные цифрами 2 («И когда земной шар, выгорев...») и 3 («Малявина красавицы, в венке цветов Коровина...»), были впервые опубликованы во «Втором сборнике Центрифуги» (апрель 1916 года) как один стихотворный текст под общим заглавием «Бой в лубке», но при этом отделены друг от друга типографским отступом. Графический маркер сигнализирует о двусоставности данного текста, тем более что эти два фрагмента не только строфически неоднородны, но, как будет показано далее, между ними существуют жанрово-тематические различия. В сборнике было напечатано еще одно произведение, впоследствии вошедшее в состав «Войны в мышеловке», — «Страну Лебедию забуду я...». В содержании сборника публикация Хлебникова анонсировалась как «Два стихотворения» — лишний аргумент в пользу единства текста, данного под объединяющим заглавием «Бой в лубке». В то же время известно, что публикаторская практика футуристических издательств была далека от совершенства, да и сам Хлебников разрешал вмешиваться в свои сочинения, поэтому целый ряд текстологических вопросов остается открытым⁷. Для наглядности воспроизводим первую публикацию (с исправлением лишь явной опечатки — изъятием точки в конце стиха 10).

БОЙ В ЛУБКЕ

И когда земной шар, выгорев,
Станет строже и спросит: кто-же я?
Мы создадим слово полку Игореву
Или чтонибудь на него похожее.

⁷ См. в этой связи: *Старкина С.* Хлебниковская текстология, или О циклизации поэтических произведений Хлебникова // *Russian Literature*. 2004. Vol. LV. № I/II/III. P. 445–449.

Это не люди, не битвы, не жизни,
Ведь в треугольниках, — сумрак души!
Это над людом в сумрачной тризне
Теней и углов Пифагора ковши!
Чугунная дева вязала чулок
Устало, упорно. Широкий чугун
Сейчас полетит и мертвый стрелок
Завянет, хотя был красивый и юн.
Какие лица, какие масти
В колоде слухов, дань молве!
Врачей зубных у моря снасти
И зубы коренные с башнями Бувэ!
И старец пены, мутный взором,
Из кружки пива выползая,
Грозит судьбою и позором,
Из белой пены вылезая.

Малявина красавицы в венке цветов Коровина
Поймали небоптицу. Хлопочут так и сяк.
Небесная телега набила им оскомину.
Им неприятен немец — упитанный толстяк.
И как земно и как знакомо!
И то, что некоторые живы,
И то, что мышь на грани тома,
Что к ворону По — ворон Калки ленивый!⁸

Составители последнего «Собрания сочинений» Хлебникова в реконструируемый ими текст поэмы включили 21 стихотворный фрагмент, причем интересующий нас текст представлен как единый и помещен под цифрой 2 (III, 175–176). Вопрос о соотношении отрывка (фрагмента) и целого, т. е. отдельного стихотворения и того же стихотворения, но в составе «сверхжанрового» образования, здесь решается с учетом новой специфики отношений

⁸ Второй сборник Центрифуги. М., 1916. Стлб. 19.

завершенного/незавершенного и их динамики, свойственной авангардистским текстам вообще и хлебниковской авторской текстологии в частности. «Война в мышеловке» квалифицируется как поэма, составленная из самостоятельных стихотворений, и на этом основании принято решение печатать стихотворения «и в качестве самостоятельных вещей, и в составе соответствующей поэмы или сверхповести» (I, 443). Поэтому в данном издании мы найдем «Бой в лубке» включенным в первый том как самостоятельное стихотворение, датированное 1915-м годом, напечатанное с сохранением отступа, как в первой публикации, правда, с необъясненной конъюктурой (или пропущенной опечаткой?): во втором фрагменте вместо хлебниковского неологизма «красивицы» (от прилагательного «красивый»), сохраненного, кстати, в тексте поэмы (III, 176), здесь появляется нормативное «красавицы» (I, 323).

Можно было бы согласиться с предложенной версией единого стихотворного текста, если бы не два существенных обстоятельства. Во-первых, тот факт, что сам Хлебников выделил из первопечатного текста его, условно говоря, вторую часть и в усеченном виде, как четверостишие, включил в сборник 1923-го года «Стихи» и как пятистишие (с разделением первой строки на два стиха) — в материалы к «Крысе»⁹, возможно расценить как исправление допущенной издательством оплошности. Во-вторых, в пользу самостоятельности обоих фрагментов свидетельствуют те визуальные источники, на которые ориентирован диптих «Бой в лубке». А он, как обнаруживается, «вдохновлен» двумя различными по жанру и тематике образцами лубочно-плакатной продукции периода Первой мировой войны.

⁹ См.: *Vroon R. Velimir Chlebnikov's «Krysa»*. P. 74, 172.

2. ВОЙНА, ЛУБОК И АВАНГАРД

Интерес представителей авангардных художественных направлений 1910-х годов к «наивному» искусству и разным формам народного «примитива», включая лубочные картинки, — явление известное и во многих аспектах хорошо изученное. «Ларионова трудно представить без городской вывески, Д. Д. Бурлюка — без каменных скифских баб, Гончарову и Малевича — без лубка и иконы...»¹⁰. Актуализация лубка и его эстетизация объясняется несколькими причинами: архаизирующими тенденциями русского авангарда, программно определяемыми как неопримитивизм; поисками обновления художественного языка на путях освоения хроматизма и аперспективной композиции лубка; наконец, стремлением соединить актуализированную архаику с лубочной стилистикой низовой культуры, чтобы в заново создаваемой картине мира представить гиперболический, деиерархизированный, гротескно остранный образ мира в духе поэтики зауми, смыслового сдвига, «смещения плоскостей». Не случайно в числе приоритетных подходов к изучению творчества Хлебникова на первый план выдвигается «принципиальный отказ от иерархичности в выборе материала, готовность рассмотреть в качестве потенциальных интертекстов не только произведения “классиков”, входящие в верхний слой литературной традиции, но и тексты самых разных типов, включая произведения массовой культуры, фольклора, рекламы и др.»¹¹. В данном перечне лубок хотя и не упомянут, но, без сомнения, подразумевается. На искусство лубка с его специфическими

¹⁰ Ковтун Е. Ф. Народное искусство и русские художники начала XX века // Народная картинка XVII–XIX веков. Материалы и исследования. СПб., 1996. С. 173.

¹¹ Varan H. О подтекстах, об источниках и о поэтике Хлебникова // Russian Literature. 2004. Vol. LV. № I/II/III. P. 27.

вербально-иконическими формами были ориентированы многие «интермедийные» проекты, в которых принимал участие Хлебников (литографированные издания его произведений в виде рукописной книги с иллюстрациями Н. С. Гончаровой, О. В. Розановой, П. Н. Филонова)¹². Вектор его собственных художественных интересов был направлен от иронического, «потешного» лубка («Игра в аду», «Ви́ла и Леший») до гиньоля («Мава Галицийская»), от батального лубка и близкого ему плаката («Бой в лубке», «Тризна», «Одетый в плащ летучих рыб...», «Кавэ-кузнец») до восточных лубочных картинок, образы которых развертываются в визуальный кошмар («виденья древнего лубка» в поэме «Переворот во Владивостоке»). Народные картинки, гравюры и литографии с изображением профессионального мышелова/крысолова, нередко выполненные в гротескной манере (порой этот образ использовался в политической карикатуре), послужили визуальными источниками в процитированном выше фрагменте «Вчера я молвил: “Гулля, гулля!..”».

В начале Первой мировой войны лубочная картинка вторично актуализируется. Популярность языка лубка используется в целях пропаганды официального патриотизма и создания образа врага (в последнем случае хорошую службу пропагандистской машине сослужил изначально присущий лубку сатирический потенциал). «Лишь только раздались на границе первые боевые выстрелы, сейчас же звонким эхо отозвались они в лубке и тысячи, сотни тысяч

¹² См.: Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989; Терехина В. Н. «Начало жизни цветочно алой...»: О. В. Розанова (1886–1918) // Панорама искусств–12. Сб. статей. М., 1989. С. 38–62; Парнис А. Е. О метаморфозах мавы, оленя и воина: К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова. С. 637–695.

ярко расцвеченных листков полетели с печатного станка в глубины России, обгоняя газеты и правительственные сообщения», — констатировал известный коллекционер лубочных листов В. Н. Денисов, чья книга «Война и лубок» стала одним из первых опытов описания и систематизации современного военного лубка¹³. На выпуске военного лубка и различных листков для народа, в том числе стилизованных под старинные образцы, специализировались издательства типо- и хромолитографий И. Д. Сытина, Е. Ф. Челнокова, И. М. Машистова, И. А. Морозова, М. А. Стрельцова в Москве, В. М. Шмигельского, Р. Голике и А. Вильборг, А. Павловой в Петрограде, М. С. Козмана в Одессе. Печатанием лубочных картинок в начале войны было занято более 60 типолитографических заведений Российской империи. Издавались монументальные серии «Европейская война», «Военные картины», галерея портретов, а также «Военные карикатуры» и сатирические парафразы старинного лубка «Война русских с немцами»¹⁴.

¹³ Денисов Вл. Война и лубок. Пг., 1916. С. 2. Из современных работ на данную тему см., например: Хеллман Б. Первая мировая война в лубочной литературе // Россия и Первая мировая война. (Материалы международного научного colloквиума). СПб., 1999. С. 303–314; Купцова И. В. 1) «Наш солдат — это солдат удивительной, прямо-таки железной стойкости» // Военно-исторический журнал. 2004. № 10. С. 54–59; 2) Тема патриотизма в российской художественной культуре в годы Первой мировой войны // Границы. Альманах Центра этнических и национальных исследований Ивановского гос. ун-та. Ежегодное издание. Иваново, 2008. Вып. 2. С. 70–87.

¹⁴ Виртуальная экспозиция «Русский военный лубок Первой мировой войны», включающая 346 наименований, размещена на сайте Государственной публичной исторической библиотеки России (http://www.shpl.ru/virtual_exhibitions/russkij_voennyj_lubok_pervoj_mirovoj_vojny/). Далее ссылки на соответствующие экспонаты даются в тексте с указанием их номера.

Таким образом, в изобилии были представлены три основных лубочных жанра: батальный, портретный, сатирический. В этой отрасли активно работали художники, близкие к «Миру искусства»: Д. И. Митрохин, Г. И. Нарбут, Ю. К. Арцыбушев, О. А. Шарлемань. К производству лубочной продукции подключились «левые» художники. В первые же месяцы войны в Москве было организовано издательство «Сегодняшний лубок», специализировавшееся на выпуске литографированных лубков и открыток¹⁵. Среди его участников К. С. Малевич, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, В. Н. Чекрыгин, Д. Д. Бурлюк, И. И. Машков, В. В. Маяковский: авангардное жизнетворчество включало в свою парадигму общественный и политический активизм. Издательство просуществовало недолго, до начала ноября 1914 года, но, безусловно, не могло не обратить на себя внимания. «<...> представители крайнего (“футуристического”) течения в живописи, поклонники уличного искусства (вывесок) пришлось тут как нельзя впору. Их примитивный рисунок, звонкие детские краски, дерзкая рифма — нашли здесь применение. Разумеется, это уже не стиль, или не только стиль, но и стилизация, подделка под стиль подлинно народного искусства», — замечала в своем обзоре Вера Славенсон, критик, далекий от новейших течений¹⁶. Звучали и более одобрительные голоса. Искусствовед С. К. Исаков, оценивая экспонаты выставки «Война и печать» (Петроград, ноябрь–декабрь 1914), указывал на специфику «нового лубка»: «Подлинный лубок сумели создать

¹⁵ Подробнее см.: Ковтун Е. Ф. Издательство «Сегодняшний лубок» // Страницы истории отечественного искусства второй половины XIX–начала XX века. СПб., 1993. С. 82–85.

¹⁶ Славенсон В. Война и лубок // Вестник Европы. 1915. Кн. 7. С. 110. См. ее же статью «Милитарная карикатура» (Русская мысль. 1916. № 6. С. 26–31).

одни лишь футуристы. Только у них в работах есть грубоватая тяжесть и меткая характерность лубка, только они сумели подыскать и крылатое словцо к картинке»¹⁷.

В ряду художественных откликов «левых» художников на современные события выделялись ориентированные на лубочную традицию графические листы Н. Гончаровой «Мистические образы войны», изобразительность которых соответствовала эсхатологической тональности в восприятии мирового катаклизма. Жизнеутверждающая яркость лубка здесь уступает место монохроматизму, устойчивые образы Страшного суда и аллюзии на Апокалипсис сочетаются с футуристическими метафорами скорости и покорения пространства — аэропланами. Михаил-архистратиг, воины-монахи Пересвет и Осябья соседствуют с изображенными на других листах солдатами, одетыми в серую униформу, ведомыми в бой небесным воинством. С. Бобров откликнулся на графический альбом художницы рецензией, помещенной в том же сборнике «Центрифуги», где был опубликован хлебниковский «Бой в лубке», противопоставив строгость и стилистическую сдержанность литографий Гончаровой аляповатому военному лубку в его массовом изводе¹⁸.

К середине 1915 года, с изменением политической ситуации, неудачами на фронтах, превращением войны из победной баталии в монотонное, многотрудное и многострадальное дело снижается и популярность героического лубка. Нарастает ощущение всеобщего катастрофизма, «окопная» война оборачивается прозаической стороной — томительной повседневностью, «тем бездельем, той скукой,

¹⁷ Исаков С. К. Ответ читателям // Новый журнал для всех. 1915. № 2. С. 53.

¹⁸ Второй сборник Центрифуги. Стлб. 92 (подпись: С. П. Б.). См. подробнее: Гурьянова Н. Военные графические циклы Н. Гончаровой и О. Розановой // Панорама искусств–12. С. 63–88.

той пошлятиной», по выражению Александра Блока¹⁹, в атмосфере которых она теряет свое величие и дегероизируется. Человек утрачивает себя в безликой массе, становясь безвольным орудием убийства или бессмысленной жертвой.



Н. Гончарова. Ангелы и аэропланы. 1914

¹⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 7. С. 322. Ср. характерные фрагменты из документальных записей Н. Н. Пунина, относящихся к осени 1916 года, когда он проходил очередное медицинское освидетельствование в Николаевском военном госпитале: «Палата. Сорок коек, вшивых, полных клопов, сбитые матрасы, запах соломы; накурено, наплевано; пахнет нечистотами, хлебом, потом; тускло горят две лампы под дощатым потолком. <...> Час ночи. Непрерывные, неумирающие шепоты во всех углах <...> рассуждения, философия. О, эта кошмарная, солдатская философия ночью! Проклятия войне, ругательства царю, ненависть к пиджакам <...> никто не хотел воевать, без исключения» (Пунин Н. Н. Квартира № 5. Глава из воспоминаний / Предисл., публ. и прим. И. Н. Пуниной // Панорама искусств–12. С. 196, 197).

Таким образом, на первый план выдвигаются содержательные — психологические, экзистенциальные — компоненты, которые чужды самой природе лубка. Постепенно теряет свою притягательность и «батальный экзотизм» — воссоздание на полотне военных сражений отдаленных исторических эпох (В. М. и А. М. Васнецовы, Н. К. Рерих). Художественный критик Я. А. Тугендхольд обратил внимание на «невозможность батальной картины», ибо в современной войне отсутствует *зрелищность*: в ней нет «торжественного ритма древнего единоборства», «нет военачальника впереди на коне, с повелительным жестом», в ней нет и «живописности костюмов — она знает лишь земельный *защитный цвет*», война становится все более «незримой» — «эта война-“лабиринт” не может быть вмещена в эстетические рамки искусства»²⁰. Именно в эту эпоху создаются предпосылки для возникновения основополагающих феноменов культуры XX века — экзистенциализма и экспрессионизма.

Художественный вектор смещается в сторону агрессивной экспрессионистической образности, адекватной историческому моменту и поэзису катастрофического: изломанность линий, деформация тел, кричащие цветовые пятна, отказ от светотени, тяготение к безобразному, намеренная гиперболизация (О. Розанова, В. и Д. Бурлюки, П. Филонов). Кубофутуристические метафоры утраты цельности, фрагментации предмета и тела, распада мира на части, антропофагии приобретают онтологический статус, фиксируя катастрофическое состояние мира в глобальных масштабах.

²⁰ Тугендхольд Я. Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916. С. 160, 161. Заметим, что в портретном лубке еще сохранялся «старомодный» стиль репрезентации высших властных чинов, в частности Верховного главнокомандующего русскими армиями Великого князя Николай Николаевича.

3. «ВОИСТИНУ В МЕТАФОРИЧЕСКИЕ САДЫ ВХОДИМ МЫ...»

Даже на фоне иконичности словесного авангарда поэтика Хлебникова выделяется доминированием в ней экфразии. Однако усложненность поэтического языка, избыливающего метафорами, метонимиями, перифразами, катахрезами, обилие неологизмов и сознательный аграмматизм затрудняют поиск непосредственных и потенциальных визуальных источников отдельных образов и целых стихотворений, тем более что последние могут быть инспирированы, как уже отмечалось, самыми разными артефактами, включая предметы бытового обихода (например, фигурная чернильница в виде верблюда — «С утробой медною / Верблюд...» (II, 200–202)). Программный симультанизм авангарда, допускающий синхронизацию имен, явлений, событий, относящихся к различным историческим эпохам и географическим локациям, также ставит барьеры на путях интермедиальных штудий.

Случай с диптихом «Война в лубке» не принадлежит к энigmatическим парадоксам. Вопрос филиации текста снимается авторским заглавием — это однозначно лубочные картинки периода Первой мировой войны. Здесь важно найти авторское «кодовое слово», чтобы направить поиски в нужное русло. К первой части диптиха таким ключом является название французского броненосца «Бувэ» («Bouvet»; в первопечатном тексте — без кавычек), ко второй — неологизм «небоптица» (аэроплан) и упоминание малявинских «баб» («Малявина красивицы...»). Эти маркеры еще более ограничивают «территорию лубка», отсылая в первом случае к тематической серии, посвященной морским сражениям, во втором — к сатирическому лубку гендерного содержания, сюжет которого связан со сбитым аэропланом. Ну и, конечно, не следует забывать о том, что «Хлебников

был новым зрением», а «новое зрение одновременно падает на разные предметы»²¹.

Морские сражения начального периода войны — предмет, поглощавший внимание Хлебникова и занимавший его воображение в процессе поиска математического алгоритма событий мировой военной истории. Исходным импульсом (импринтингом) этой почти маниакальной страсти послужила русско-японская война и один из ее трагических эпизодов — поражение русского флота при Цусиме. На основе широких исторических параллелей поэт-бюджетлянин выводит нумерологическую закономерность: битвы на море происходят с периодичностью в 317 лет и/или кратной этому числу. На этом основании он создает историософскую концепцию временных повторов, применяя ее к текущим событиям и пытаясь предсказать сроки и результаты будущих морских сражений. Соответствие записей Хлебникова современным реалиям подтверждается материалами прессы, дававшей подробную информацию о крупных боях и гибели судов союзников и противника, сопровождавшуюся в ряде случаев фотоснимками²². Свои историософские выкладки Хлебников представил в брошюре «Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне», вышедшей в декабре 1914 года (VI-1, 83–101), и позже, уже в апреле 1915 года, в письме к М. В. Матюшину сообщал о продолжении своих вычислений (VI-2, 174). Параллельно, в качестве своего рода иллюстраций к отдельным «реконструкциям», были

²¹ Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. С. 218.

²² См. подробнее: Баран Х. Загадка «Белого Китая» // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 107–123. См. также: Вроон Р. Математика или мистика: к вопросу о научности историософских взглядов Велимира Хлебникова // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград, 2011. С. 43–74.

написаны стихотворения, где события отдаленного прошлого «рифмуются» с «созвучной годиной» — морскими баталиями сентября — октября 1914 года. В итоге создается симультанная композиция, подобная четверостишию, помеченному «1147»:

Лишь Нурэддинова секира
Эдессу город бросит в прах,
«Кресси», и «Хог», и «Абукир»
Исчезли с ужасом в волнах (I, 316).

Здесь год взятия эмирами Мосула Имад-ад-Дином и его сыном Нуреддином крепости Эдесса, занятой ранее крепостнощами, соотнесен на оси временных повторов с военной операцией в Северном море: 22 сентября 1914 года в результате атак немецкой подводной лодки в течение часа были последовательно потоплены британские крейсера «Абукир», «Хог» и «Кресси».

«Бой в лубке» (первая часть) также корреспондирует как с трагическими реалиями мировой войны (во время дарданельской операции стран Антанты 18 марта 1915 года французский эскадренный броненосец «Бувэ» подорвался на mine и затонул, унеся с собой 660 жизней), так и с нумерологическими изысканиями Хлебникова. Профетизм, как известно, входил в конструируемый поэтом образ: «Я умею угол великих событий, отделенных временем в несколько лет, видеть в маленьких чертежах сегодняшнего дня» (*Творения*, с. 571). В первой части диптиха эта связь отмечена именем Пифагора Самосского, древнегреческого математика, философа, создателя учения о переселении душ (метемпсихоз), занимавшегося также астрономическими вычислениями. Пифагорейцам принадлежала мысль о количественных закономерностях развития мира; числа, пропорции изучались и с целью познания человеческой души (ср.: «Ведь в треугольниках, — сумрак души!»).

В «Досках судьбы» Хлебников поставил имя философа и геометра в ряду тех, кто предвидел «победу числа над словом». Подразумевается здесь и пифагорейская «музыка сфер» — учение о космосе как симметрично расположенных и настроенных в определенный музыкальный тон сферах (ср. в «Досках судьбы», лист 3 «Азбука неба»: «<...> Пифагор слышал звезды, как звуки, а в звуках искал звездных небес...»²³). Отсюда образ «Пифагора ковши» «над людом в сумрачной тризне»: звезды Большой и Малой Медведицы составляют, как известно, фигуры, напоминающие ковши (соответственно Большой и Малый). Тогда и упоминание в тексте «углов» и «треугольников» логично соотнести скорее с теоремой Пифагора и его философией числа, чем с «геометризованными формами современной живописи» (I, 507), которая в аллюзийный контекст данного фрагмента напрямую не входит.

Текст Хлебникова характеризуется мультиперспективностью — и в этом он согласуется с практикой художников авангарда. После историософского вступления и декларации о создании в постапокалиптическом будущем нового эпоса в соответствии с архетипом — «Словом о полку Игореве» — следует переход к той части, которая, собственно, и навеяна лубочной серией, посвященной морским баталиям. По наблюдению систематизаторов лубочных картинок военной поры, современная военная техника «сильно поразила и оплодотворила фантазию лубочников. Тут и блиндированные автомобили, и забронированные поезда, и цеппелины, парящие в небе, аэропланы, сражающиеся в воздушном пространстве при свете прожекторов, наконец, подводная лодка, от которой гибнут броненосцы и пр.»²⁴. Морские сражения первых месяцев войны дали

²³ http://www.hlebnikov.ru/works/ds_list3.doc.

²⁴ Славенсон В. Война и лубок. С. 102.

сюжетную основу целому ряду лубочных картин как анонимных, так и авторских: «Бой между английским и германским флотами в Северном море», «Морской бой на Северном море», «Морской бой на Черном море», «Первый большой морской бой», «Победа английского флота в морском бою у острова Гельгоlanda» и др. Лубочная картина художника Д. И. Митрохина «Морской бой» часто репродуцировалась в иллюстрированных журналах, а также в цветном варианте была переведена на обложку книги Вл. Денисова «Война и лубок». Художественно-иллюстративная цель батального лубка наряду с его повествовательностью — передать эмоцию боя, его напряжение, динамизм, прибегнув при этом к сознательному упрощению. Как правило, такие лубки сопровождались печатным текстом, заимствованным из официальных сообщений и разъясняющим изображенное.



*Морской бой. Худ. Д. Митрохин. Пг. Т-во Р. Голике
и А. Вильборг, 1914. Хромолитография.
Сер. «Военные картины»*

Хлебниковский экфрасис метафоричен и экспрессивен, насыщен перифразами («Чугунная дева вязала чулок / Устало, упорно», «И старец пены, мутный взором, / Из кружки пива выползая, / Грозит судьбою и позором...»). По-лубочному гротескный «старец пены, мутный взором»²⁵ и «мертвый стрелок», который «завянет, хотя был красивый и юн», антиномично противопоставлены и образно конфигурируют хлебниковскую идею: мировая бойня развязана «старцами злобными» против «государства 22-летних» — один из отчетливо выраженных лейтмотивов «Войны в мышеловке». Образ «Врачей зубных у моря снасти / И зубы коренные с башнями Бувэ!» (в современных изданиях в качестве окончательного текста закреплен вариант: «И зубы коренные, но с башнями “Бувэ”!») (*Творения*, с. 455; III, 176) основан на визуальной метафоре: двухтрубный броненосец, оснащенный орудийными башнями, ассоциируется с оскаленной челюстью, а корабельные мачты, дула артиллерийских пушек и прочая арматура, размещенная на палубах, — с инструментами дантиста. Так поэтика катастрофического обогащалась за счет экспрессионистского образотворчества, которое начинало активно осваивать современные «технемы».

К другому жанру военного лубка — сатирическому — восходит вторая часть диптиха и, строго говоря, к «бою»

²⁵ Возможно, аллюзия на расхожий стереотип немца, любителя пива: на многих карикатурах немец изображался с пивной кружкой, наполненной пенящимся напитком; через этот образ морская пена, устойчивая деталь лубочного «морского боя», напрямую ассоциируется с пеной пивной. Но допустимо и соотношение с «Пиром королей» (1913) П. Филонова, особенно с учетом позднейшего автоинтертекста, ср. в рассказе «Перед войной» (январь 1922): «Я шептал проклятия холодным треугольникам и дугам, пируя над людьми, подымавшим ковши с пенной брагой, обмакивавшим в мед седые усы князей жизни, и видел, как кулак калек подымается к их теням с тою же глухой угрозой» (*Творения*, с. 571).

отношение имеет лишь ироническое, что свидетельствует о его слабой связанности с заглавием и, соответственно, о правомочности его выделения в самостоятельный фрагмент в составе «сверхповести» «Война в мышеловке», как это и сделано в томе «Творений». Это экфрасис в чистом виде, в единстве описательной и нарративной функции. Предмет описания — лубочная картинка под названием «Баба тоже не чурбан — может взять аэроплан», выпущенная литографией товарищества И. Д. Сытина, которая атрибутируется художнику-плакатуисту и карикатуристу Д. С. Моору. Ее сопровождает подробное описание случая, ставшего предметом карикатуры: «На русской границе опустился неприятельский аэроплан, в котором находилось несколько австрийских летчиков-офицеров.



«Баба тоже не чурбан — может взять аэроплан».
Худ. Д. Моор. М. Литограф. Т-ва И. Д. Сытина, 1914

Увидев это, к аэроплану бросились наши бабы, работавшие на соседних полях. Кто с вилами, кто с граблями бросили они на австрийцев и храбро ударили в атаку. Напрасно угрожали австрийцы револьверами, даже произвели несколько выстрелов; храбрые этого нисколько не уstraшились, а продолжали наступать и, наконец, осилили неприятеля, задержали его, а сами за это время отрядили одну из баб за помощью. Скоро прискакали стражники и арестовали неприятеля»²⁶.

Действие происходит на территории Восточной Галиции, часть населения которой составляли русины, — локус, как известно, мифогенный для Хлебникова, в том числе и в аспекте «славянского единства». Правда, в тексте допущено сознательное смысловое смещение: тощий австриец, оказавшийся «в плену у баб», превращен, в угоду стереотипу, в толстяка-немца («Им неприятен немец — упитанный толстяк»). На лубочной картине художник сохранил этнографическую характерность женской одежды, схожей с малороссийской: белая рубаха с красной вышивкой по вороту и рукавам, юбка из цветной материи, яркие мониста на шее и пестрая повязка на голове, внешне похожая на венок. Здесь поэт точно следовал визуальному источнику — лубку, но ввел в свой экфрасис метонимию — «в венке цветов Коровина», которая репрезентировала детали картины К. А. Коровина «Северная идиллия» (1886), написанной в условно русском стиле (на фоне северного пейзажа

²⁶ Подобный сюжет был довольно распространен в первые месяцы войны. Ср., например, сатирический лубок-карикатуру «Австро-Прусский цеппелин» и рисунок И. А. Владимирова «В плену у баб», выдержанный в свойственном этому художнику репортажном стиле: крестьянки, вооруженные косами и граблями, захватывают приземлившийся вражеский аэроплан, который они называют «коршуном» (Нива. 1914. № 37 (13 сент.). С. 721 и сопроводительный текст на с. 722).

изображена группа девушек в русских сарафанах с венками из цветов на голове). Более значимо для Хлебникова имя Ф. А. Малявина. Серия созданных художником живописных полотен, с которых полыхнул на зрителя огненно-красный вихрь образов русских «баб» («Бабы», 1904; «Две бабы», 1905; «Вихрь», 1906; «Пляшущая баба», 1913 и др.), продемонстрировала радикальное, если не сказать — провокативное, отступление от канона репрезентации «женского». Хлебникову художник казался близок органической природой таланта, как и обертонами национального мифа, в том числе и в его проективном аспекте: для него Малявин — «дерзкий красочный мятежник», «Разин алого холста», «давший <...> неслыханную свободу красному цвету, из которого в языческом сумраке выступает смуглая женщина русских полей, он своими холстами первый приучил глаз зрителя к “красному знамени”. Так красное пламя его души рвалось навстречу нашего времени» (VI-1, 146).



К. Коровин. Северная идиллия. 1886

Завершают данный фрагмент два симультанных образа: зловещий ворон из одноименной поэмы Эдгара По и вещей ворон древнерусского эпоса. Насыщенная образной риторикой статья «Западный друг» (1913), проникнутая антигевтонским пафосом, проясняет данное противопоставление. Негативно оценивая антиславянские выступления Австро-Венгрии, Хлебников обратился здесь к рефрену поэмы Э. По и ее сквозному образу: «Вокруг белоликой Славии с криком “никогда” <...> носится ворон Австрии», — и далее делал обобщающий вывод: «Зарубежный Запад обратился в кузню, в которой лихорадочно куется меч войны» (VI-1, 70). В таком случае «ворон Калки» (не важно, что в «Повести о битве на реке Калке» нет упоминания ворона, зато «Слово о полку Игореве» изобилует орнитологической символикой) прочитывается как метасимвол всей военной истории России, с ее победами и поражениями. А знакомая «мышь на грани тома» напоминает об утопических надеждах речетворца-судьболова поймать «войну в мышеловку».

Мелвар Мелкумян

ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЕЛЕНЫ ГУРО

Посвящаю «Дому Матюшина»

...носит ее работа характер слишком больной, определившей покорности к приходу новых понятий. Она их никогда не называет, она пользуется только шифром своим, чтобы дать возможность понять эти достижения. Кто не сумеет разобрать этого шифра — для того она окажется никогда не жившей.

*Ник. Асеев, в письме к М. В. Матюшину
от 4-го мая 1915 г.*

Мне часто случается вдруг испытывать необъяснимое беспокойство, тоску тяжелую и вместе приятную. — Это признак рождения высокой мысли, — так сказать, моральные потуги.

*Лев Толстой, записано на листочке 17–
18 окт. 1853 г.*

Из «Небесных верблюжат» Елены Гуро:

«Настоящая жизнь просвечивает мгновеньями, в электрических шарах, в ничего не значащем.

Зачем большинство живет ненастоящей жизнью?

В музыкальном магазине грифы скрипок, виолончелей вытянулись по стене, это из той жизни, в них есть эта тайна.

Женятся, влюбляются, живут, умирают, но это все не важно, за этим всем вечный концерт, вечная гордая

мысль, и это никогда не замолкает, и только для этого рождаются люди» (Этюд к «Поэту»).

«Подошел к молодому безумцу мудрец и спросил его: “Какое имеешь ты право сметь?”. Мальчик отвечал дерзостью: “Мне приходится сметь, потому что вы все слишком много умеете!”».

«Звонят кузнечики» — эпиграф к сему: «В тонком завершении и прозрачности полевых метелок — небо». —

Звени, звени, моя осень,
Звени, мое солнце.
Знаю я, отчего сердце кончалось —
А кончина его не страшна —

Отчего печаль перегрустнула и отошла.
И печаль не печаль, — а синий цветок.

Все прощу я и так, не просите!
Приготовьте мне крест — я пойду.

Да нечего мне и прощать вам:
Все, что болит, мое родное,
Все, что болит на земле, мое благословенное.
Я приютил в моем сердце все земное,
И ответить хочу за все один. < ... >

«...Это был мой сын...

Это вовсе не был мой сын, я его и не видала никогда, но я его полюбила за то, что он мок, как бесприютная птица, и от глубокого горя не заметил этого».

«Видите ли, у меня нет детей, — вот, может, почему я так нестерпимо люблю все живое.

Мне иногда кажется, что я мать всему».

«<...> Мечта! — вы ей дали жить, — мечта живет, — созданное уже не принадлежит нам, как мы сами уже не принадлежим себе! Поклянитесь, особенно пишущие на облаках взором — облака изменяют форму

— так легко опорочить их вчерашний лик неверием.
<...>» («Обещайте»).

«И я думаю о творчестве умной гориллы — человека.

<...засыпая>

И еще думаю: — идя долгую дорогу любить дорогое, так любить, бояться его потерять, так бояться, столько лет, что чувствовать облегчение потеряв и, просыпаясь после кошмара, где бился, безнадежно защищая, спасая, думать облегченно. Да, ведь я уже потерял! и возврат, и борьба, только сон. *Так растет жизнь, таковы ступени ея восхождений...».*

Памяти моего незабвенного/единственного сына
В. В. Нотенберга

Вот и лег утихший, хороший —
Это ничего —
Нежный, смешной, верный, преданный.
Это ничего.

<...>

Дитя мое, дитя хорошее,
Неумелое, верное дитя!
Я жизни так не любила,
Как любила тебя.

И за ним жизнь, жизнь уходит —
Это ничего.
Он лежит такой хороший —
Это ничего.
Он о чем-то далеком измаялся...
Сосны, сосны!
Сосны над тихой и кроткой дюной
Ждут его...

Не ждите, не надо: он лежит спокойно —
Это ничего.

«Есть очень серьезная тайна, которую надо сообщить людям.

Это — то, что земля их очень любит.

Мы, милостью Божьею мечтатели,

Мы издаем вердикт!

Всем поэтам, творцам будущих знаков — ходить босиком, пока земля летняя. Наши ноги еще невинны и простодушны, неопытны и скорее восхищаются. Под босыми ногами плотный соленый песок, точно слегка замороженный, и только меж пальцев шевелятся то холодные, то теплые струйки. С голыми ногами разговаривает земля. Под босой ногой поет доска о тепле. Только тут узнаешь дорогую близость с ней.

Вот почему поэтам непременно следует ходить летом босиком. <...> («Тайна»).

«— Но нет, я все-таки не могу без мечты: я в себе ношу золотистое голубое тело юной вещи, и когда я впиваю жизнь, пьет и она: таковы поэты. Что делать?

— Быть экономным.

— Я так и делаю» («Солнечная ванна»).

Тело мысли / мыслетело. Осуществление в себе — в мыслящем теле человека — мыслетела. Елене Гуро было не выразить этого терминологически, пора не созрела. Термин *мыслящее тело*, вариант: *мыслетело*, был введен Т. Я. Радионовой в контексте научной концепции общей интонологии¹ в наше время.

Целесообразно, следом, различить (языков-е/и-дчески: к бытованию членораздельной речи) *мыслящее тело* — о всякой твари, как носителе космической мысли, и *мыслетело* — орган языковой мысли, мысли специфически

¹ Радионова Т. Я. Единая интонология: теория интонаре — теория бытия мысли // Единая интонология. Академические тетради, тринадцатый выпуск. М., 2009. С. 39.

человеческой. Под *мыслетелом* мы намерены понимать являющуюся зерном языка — определенную нами на языковом материале — структурированную упорядоченную конечную последовательность членораздельных звуков и диффузных звукообразований, грамматически значимую, осмысленную, задающую собой первичный высказывательный комплекс (ПВК), представляющую собственно язык во всех его проявлениях².

Жизнь — сфера выражения космической мысли (интонационно, пластически; живое — носитель провидческой мысли Космоса). Человек — выразитель также языковой мысли, устремляющей в будущее, преобразующей, преображающей (мысли — в/при человеке, обладающем органом языкотворчества — мыслетелом): мысли, опережающей время.

Гуро писала о своем сыне — метафизическом, воплощаемом: мог быть и в Эндере, и в Хлебникове; она их, в ипостаси Творцов, со-творяла, а они должны были пребывать при этом, как оно и было, и автономно, и независимо, и самобытно:

«Я боюсь, как бы тебя не обидели люди.

Может, к тебе придет маленький дьявол в маске и скажет:

— Все вздор, кроме звука шарманки на дворе...

— Как охотно ты ему поверишь...

А ведь проспектом в это время также будут катиться автомобили.

И красные кирпичные, рассвирепевшие корпуса фабрик будут стукотать, стукотать, стукотать.

Пока таких маленьких, как ты, город прячет в карманы своих тихих, заросших дворов окраин, как тысячи других безделушек, но после, после...».

² Мелкумян М. Р. Интонологический профиль морфоносемики // Там же. С. 298.

«Творите, чтобы было для чего рождаться вашему будущему, и оно само родится. Жизнь никогда не дана извне».

«Живите по законам духа».

Это — скажем так — женское начало, ИНЬ. Теперь ЯН, начало мужское. У Хлебникова в «Свояси» (1919), в тексте, осмысляющем собственные творческие свершения, содержится знаменитое положение: «В “Кузнечике”, в “Бобэоби”, в “О, рассмейтесь...” были узлы будущего — малый выход бога огня и его веселый плеск. Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова». Т. Я. Радионовой осуществлен обстоятельный интонологический анализ «Бобэоби»; его может восполнить постижение ЦЕПИ (перевертыш ПЕВЦА, без В), как структурной цепочки ПВК (первичного высказывательного комплекса, доподлинно ГЗИ-ГЗИ-ГЗЭО), огубляющейся в речь — огласовкой схематически представляющей эту структуру последовательности согласных морфем плюс регулярные перестановки и сопряжения, отсылающие к уровню уязвляемых во фразы слов. «Так на холсте каких-то соответствий Вне протяжения жило Лицо»: межуровневые корреляции, и стихотворная речь, уже как развитие, продолжение, жизнь Лица.

Можно также додумать, что ЦЕПЬ просто зубы. Что ж?! — если Гомер мог сказать о слове, что оно «как птица вылетает из-за городьбы зубов»...» (Есенин, в «Ключах Марии»)... Язык без костей, вернее, положим, зубы, ротовая полость есть его внеположная костная среда: мы оказываемся у истока человеческой речи. И вот он ход от мыслящего тела к мыслетелу языка, сотворяющему, по эстафете, речь. Речь сама не мыслит, она хранит мысль, мысль в речь

упакована, из нее «вычитывается», пластически ею разворачивается.

Р. С. Передо мной книжка Михаила Гипси «Пленная птица // Записи», книгоиздательства «Жатва», Москва, 1916. Интонации — Елены Гуро; можно подумать — посмертное издание ее книги. И — посвящение:

«Небесным верблюджатам» любимой Елены Гуро отдает приласкать свою «Пленную птицу» — Май Гипси. Февраль 1916. Москва

Авторское предисловие — один из его текстов — завершается так:

*Довольно. —
Я люблю печальную, прозрачную Гуро.
Умерла Гуро.
Простой гроб. Никого за гробом.
(Кажется так — не знаю).
И только — на гробе ветка сосны.
Я не успел ей сказать, что люблю ее, верю ей.
Может быть... ей... можно было не верить.
Я люблю кричащего М.....
Я рад, что его осуждают: тем больше люблю.
«Неправых» люблю, «непонятных».
Как душно. Тяжело мне.
Кто я?
Я, Михайл Гипси.*

*Может быть, достойный называться футуристом.
1 ноября 1915.
Москва.*

Издатели — их двое — предвосхитили авторское предисловие еще двумя, каждый — своим. В одном из них, в предисловии Евгения Курлова, футуристы, к которым причисляется автор книги, делятся на подлинных, коротко скажем

так — *поисковиков*, и просто на *разрушителей поэтической традиции*: «Но есть футуризм и футуризм: футуризм в хорошем значении этого слова — искусство будущего, и узкий, неприемлемый, кричащий, бубново-валетный футуризм небольшой группы наших молодых поэтов...». В первом после Посвящения стихотворении Михаил Гипси заявляет о своей полнейшей самостоятельности, надо понимать — полной независимости своего письма от влияния творений Гуро:

УМЕРШЕЕ СОМНЕНИЕ

Я думал, —
пою перепевы,
услышав напевы
чужие.
Нет.
Свои песни пою,
песней чужой возбужденный.
Пленные птицы так песни поют,
песни услышав на воле.
Птица я,
пленная птица.
1, 10, 1914.
Новороссийск

По прочтении книги легкое недоверие к независимости авторского самостояния у читателя должно улетучиться. — Гипси (Хипсей) — подлинное имя: Михаил Михайлович Кузнецов. Родился в 1891-м в Саратове. Актер Брянцевского ТЮЗа, в ряду с Черкасовым, Чирковым, Полицеймако, Кадочниковым — и киноактер. В Ленинградскую блокаду не эвакуировался, скончался в 1942-м. Книга стихов — единственная.

Да, пожалуй, Хлебников с Гуро стоят в среде футуристов особняком, вместе из узкого футуристического окружения

выделяются. Из этой самой среды выходит грандиозный поэт Маяковский, который сам признает себя — в поэтических своих качествах — во многом обязанным как Гуро, так и Хлебникову.

ВеХа

Средь декадентов хворый гений

И если вдуматься, то в том

смирненно языку внимал, поэзии предназначенье;

он слов атомы расщеплял, она не складное реченье,

высвобождая силу речи хотя б представленное тут, —

энергией, пусть виршей строчки и не лгут,

взамен картечи: пусть даже больше: very good!..

негэнтропийный идеал.

Алексей Филимонов

«ВЕСТЬ О СЖИГАЮЩЕМ ХРИСТЕ».
МОТИВ СМЕРТИ И ВОСКРЕШЕНИЯ
В ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Мой конец предначертанный близок,
И война, и пожар — впереди.

*А. Блок. «Разгораются тайные
знаки...». Октябрь 1902 г.*

Лирика Александра Блока в высшей степени наделена стремлением лирического героя заглянуть за край жизни и посмотреть в лицо Смерти. Это не заглядывание за край кулисы в попытке предвосхитить драму, но непосредственное участие в трагедии жизни. «Не так ли я, сосуд скудельный, / Дерзаю на запретный путь, / Стихии чуждой, запредельной, / Стремясь хоть каплю зачерпнуть?» — вопрошал Афанасий Фет. Подобной лирической дерзостью наполнено творчество Александра Блока. В нем запечатлены «Пляски смерти» и констатация личной драмы умирания души еще при жизни: «Сердце — крашенный мертвец». Здесь явлена устремленность в вечность и грезы о новом воплощении через принятие таинства ухода, когда «Крещением третьим будет — Смерть». Отношение Алексей Блока к смерти и воскресению индивидуально; нельзя не заметить, что поэт как следует современной христианской традиции, так и противоречит ей. Поэт сознавал эту двойственность, о чем признавался в лирике: «Люблю высокие соборы / Душой смиряясь, посещать... / Боюсь души моей двуликой /

И осторожно хороню / Свой образ дьявольский и дикий /
В сию священную броню» (1902).

В стихотворении «К музе» Блок пишет о трагической раздвоенности его Музы, она «вся — не отсюда»:

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

Одно из несовпадений мировоззрения Блока с официальной верой — инобытие, посмертие. Испепеляющая стихия огня (снег может выступать ее символом, как в стихотворениях «На снежном костре» и «Сердце предано метели» из цикла «Снежная маска») вызывает из глубин памяти странные образы прежних жизней и воплощений. Блок пишет о метемпсихозе или реинкарнации, что характерно для пантеистического мировоззрения и ведических религий. Паломничество Блока по Италии воскрешает эти воспоминания о будущем: лирический герой перечисляет свои возможные грядущие жизни.

Слабеет жизни гул упорный.
Уходит вспять прилив забот.
И некий ветер сквозь бархат черный
О жизни будущей поет.

Очнусь ли я в другой отчизне,
Не в этой сумрачной стране?
И памятью об этой жизни
Вздохну ль когда-нибудь во сне?

Кто даст мне жизнь? Потомок дожа,
Купец, рыбак, иль иерей
В грядущем мраке делит ложе
С грядущей матерью моей?

Быть может, венецейской девы
Канцоной нежной слух пленя,

Отец грядущий сквозь напевы
Уже предчувствует меня?

И неужель в грядущем веке
Младенцу мне — велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?

«Венеция» («Слабеет жизни гул упорный...»)

Поэт не в силах постичь замысел Творца, но он сознает почти нечеловеческие силы, вложенные в земное воплощение, и необходимость быть достойным высокого звания человека: «Те, кто достойнее, Боже, Боже, / Да узрят царствие Твое!» («Рожденные в года глухие...»). Таково осознание божественного духа — огня, принадлежащего Вселенной, и на время дарованного людям, напоминающее мысль стихотворения Фета:

Не тем, Господь, могуч, непостижим
Ты пред моим мятущимся сознаньем,
Что в звездный день твой светлый серафим
Громадный шар зажег над мирозданьем

И мертвецу с пылающим лицом
Он повелел блюсти твои законы,
Все пробуждать живительным лучом,
Храня свой пыл столетий миллионы.

Нет, Ты могуч и мне непостижим
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,
Ношу в груди, как оный серафим,
Огонь сильней и ярче всей вселенной.

«Испепеляющие годы!» — говорит Блок о годах, предшествовавших революции, которая для поэта не только образ социальных перемен, но и метафора личных преобразений «древней» души. Стихотворению о «Гибельном пожаре» жизни предшествует эпиграф из Фета: «Там человек

сгорел!». Для Фета это не отвлеченный образ, но реальный факт гибели его возлюбленный. Таким сближением Блок дает понять читателю, что реинкарнация в духовном огне начинается в сознании людей, способных постичь жертвенность самосожжения:

Как тяжело ходить среди людей
И притворятся непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар!

Названия поэтических сборников Андрея Белого «Урна» и «Пепел» могли бы стать эпиграфом к лирике Блока.

Бесконечная цепь смертей и возрождений, их круговорот раскрывается в поэзии Александра Блока. Символ колеса Фортуны или необоримого «кольца существования» говорит о буддийских и платоновском началах мировоззрения поэта, которое в целом можно назвать христианско-мистическим, индивидуальным, не укладывающимся в рамки православной или иной христианской конфессии. *Здесь и там* — два полюса блоковской души, осененной лучами «*оттуда*» («Все на земле умрет — и мать, и младость...»). Поэт вспоминает восторг и упоение у стен древнего Кремля, но говорит и о грядущей смерти. Он страстно желает забрать в грядущее воплощение восторг души перед новозданностью бытия:

Все это было, было, было,
Свершился дней круговорот.
Какая ложь, какая сила
Тебя, прошедшее, вернет?

В час утра, чистый и хрустальный,
У стен Московского Кремля,
Восторг души первоначальный
Вернет ли мне моя земля?

Иль в ночь на Пасху, над Невою,
Под ветром, в стужу, в ледоход —
Старуха нищая клюкою
Мой труп спокойный шевельнет?

Иль на возлюбленной поляне
Под шелест осени седой
Мне тело в дождевом тумане
Расклевывает коршун молодой?

Иль просто в час тоски беззвездной,
В каких-то четырех стенах,
С необходимостью железной
Усну на белых простынях?

И в новой жизни, непохожей,
Забуду прежнюю мечту,
И буду так же помнить дождей,
Как нынче помню Калиту?

Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!

Первоначальное предназначение Кремля — языческого капища — кремация, место сжигания и захоронения праха сожженных, а также обрядов по воскрешению. В этом смысле могила отцов революции и знатных советских лиц вполне соответствует историческому обрядовому смыслу Кремля.

Исследователь К. Г. Исупов, размышляя о своеобразии историзма Блока, пишет: «В области философско-религиозной символистам приходилось примирять непримиримое:

общехристианскую догму о единократной событийности прошлого и мифологию вечных возвращений. Отмечая это противоречие, В. В. Розанов предупреждал о недоступности для православного сознания веры в повторы истории»¹. К. Г. Исупов замечает в примечании к мысли В. Розанова: «В своих лирических самоотчетах культура символизма прекрасно понимала, что уступки мифологии возврата грозят утратой важнейшего завоевания христианства — историзма (см., в частности, стихотворение З. Гиппиус “Великий грех — желать возврата” (Новый путь. 1903. № 9. С. 85))»². Исследователь говорит о мифологических глубинах блоковской памяти, перед которой прошлое предстает в проблесках прозрачности: «Скептическая альтернатива возврату предстает у Блока в ранней редакции стихотворения “Никто не умирал. Никто не кончил жить...”, имевшей заголовок “Метемпсихоз. Сонет”; рукопись окончательного текста 5 ноября 1904 г. хранит помету: “Мистический скептицизм (возврат!)” (I, 682). Теперь, когда Блок переживает трудное время самоопределения, в метемпсихозе открывается не возобновленная жизнь, а повторяющаяся смерть и мировая агония (“Гробница возвращений”). Антивитальная трактовка метемпсихоза возникает не только на основе противостояния символистским представлениям о предсуществовании как условном бессмертии, но и из крепнущего в ранней лирике мотива невозвращения: “Душа внезапно поняла / Всю невозможность возвращенья” (I, 447). У молодого Блока невозвращение отражает законную жизненную возможность судьбы лирического героя. Во “втором томе” в этом мотиве усилены негативные акценты: мир осознается в аспекте неприсутствия в нем “я”. Эмоция неприсутствия

¹ *Исупов К. Г.* Историзм Блока и символистская мифология истории // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 10.

² Там же. С. 10–11.

(отрешенность “я” от бытия и истории) компенсируется чрезвычайным обострением памяти как последнего верного средства осмысленной удержанности в бытии; повышается ценностный ранг памяти: “И в темной памяти не трогай / Иного — страшного — огня” (II, 245)»³.

Строки Блока из «Итальянских стихов» «Тень Данте с профилем орлиным / О новой жизни мне поет» выглядят амбивалентно — будет это грядущее воплощением на земле либо воскрешение в раю согласно христианской традиции? Образы лирики Блока не дают прямого ответа, как и душа поэта, которую Н. Гумилев уподоблял загадочному Сфинксу: «Перед А. Блоком стоят два сфинкса, заставляющие его петь и плакать своими неразрешенными загадками: Россия и его собственная душа. Первый — некрасовский, второй — лермонтовский. И часто, очень часто Блок показывает нам их, слитых в одно, органически-нераздельных»⁴.

Столь же парадоксально выглядит захоронение поэта, в мятежном лермонтовском духе: его плоть предана распаду сразу в двух могилах на двух различных кладбищах по христианскому и советскому обряду, как некая зазеркальная изнанка мифа о реинкарнации. Не является ли череда перевоплощений лишь бессмысленной сменой оболочек и событий? Стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...» прочитывается нами как манифест страдающей личности здесь и сейчас, и более того, обреченной на подобное существование в каждом своем воплощении — «как встарь». Так речь идет о некоей предопределенности и даже насильственности реинкарнации:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.

³ Там же. С. 11–12.

⁴ Гумилев Н. С. Статьи и заметки о русской поэзии. Вып. XXII // Аполлон. 1912. № 1. С. 69–73.

Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

В этом свете особое значение должно придаваться личности поэта, запечатлевшей «гибельный пожар» конкретной жизни перед неразрешимыми противоречиями. Георгий Иванов писал: «Я верю не в непобедимость зла, / А только в неизбежность поражения. / Не в музыку, что жизнь мою сожгла, / А в пепел, что остался от сожженья».

«...Гибельные пожары опалили чело заревом»⁵, — свидетельствовал поэт и мемуарист Вильгельм Зоргенфрей, вспоминая облик Блока революционного времени. Другие очевидцы эпохи также говорили о том, что душа Блока была словно выжжена революционными годами и готовилась к переходу в роковую неизвестность. Владимир Маяковский писал: «Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: “Нравится?” — “Хорошо”, — сказал Блок, а потом прибавил: “У меня в деревне библиотеку сожгли”»⁶.

Всеволод Рождественский вспоминал: «За плечами Блока стояла большая, сложная, высоким костром сгоревшая жизнь»⁷. «К тому времени, когда я узнал его, Блок был уже потухшим или, лучше сказать, отгоревшим. Неторопливыми и точными были все его движения. Со стороны он мог

⁵ Зоргенфрей В. А. Александр Александрович Блок // Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2. М. 1980. С. 22.

⁶ Маяковский В. В. Умер Александр Блок // Там же. С. 179.

⁷ Рождественский В. А. Александр Блок // Там же.. С. 209.

показаться даже несколько суховатым — до того сковывала его сдержанность. Но стоило хотя бы на минуту встретиться с его очень внимательным и всегда немного грустным взглядом, чтобы сразу же понять, какой огонь тлел под этим, казалось бы, остывающим пеплом»⁸. Революционный костер, который грозил перерасти в революционный «мировой пожар» в поэме «Двенадцать», вырос из романса и усадебного костра: «Ближе к решетке Мойки потрескивал костер, искры взлетали невысоко и гасли. У костра никого не было. Блок прибавил шагу, дважды оглянулся, улыбкой приглашая нас следовать за ним. Минуты три спустя он сидел на деревянном обрубке и грел руки, довольно щурясь. Я внимательно оглядел его лицо: усталое, болезненное, с глазами, обведенными темно-коричневыми кругами, но хорошо выбритое, красивое. Не только потому, что я всегда соединяю внешность поэта с его стихами, и если люблю чьи-либо стихи, то для меня всегда прекрасно и лицо автора их... Мои приятели залюбовались Блоком. Они сидели на корточках и руки держали над огнем, не отводя в то же время взгляда от Блока. Он это заметил, ему это, несомненно, польстило, он благодарно оглядел каждого, сказал:

— Какая великая вещь огонь! Приходила ли кому из вас в голову мысль написать стихи про печку? Я не говорю о *каmine*, — это уже другая тема, это уже не огонь, это место встреч, разлуки, — нет, я имею в виду огонь — гнездо тепла, жара, очищения...

Мы молча несколько раз согласно кивнули головами, ожидая продолжения столь блестяще начатого собеседования. Кто-то — кажется, Вагинов — заметил, что камин даже и вовсе не огонь, — камин всего лишь материал для романсов... Впрочем, и то хорошо!

⁸ Там же. С. 201.

— А вот романс “Ты сидишь одиноко и смотришь с тоской, как печально камин догорает...”. Этот романс я очень люблю, — сказал Блок и полупропел, полупродекламировал: — “Как в нем яркое пламя / То вспыхнет порой, / То...”»⁹.

Исследователи, начав с имен писателей, близких Блоку, обращаются и к именам его дальних сопутников. Так, А. М. Грачева к их числу относит Ивана Алексеевича Новикова (1877–1959): «В неопубликованном предисловии ко второму сборнику стихотворений “Дыхание земли” Новиков писал: “И вот, оптимист и примитивист и пантеист, я выпускаю книгу — ночную, темную. Душа человека как море, как мир (в ней есть и ночь, и день; и детская вера чудом непостижимым уживается с беспредельным отчаянием, как в природе живут день и ночь, Жизнь и Смерть)” (записная книжка 1910 г.). Основная лирическая тема сборника — самоценная жизнь природы. Именно она предстает как наиболее полное воплощение Красоты, составляющей основу бытия. Объектом поэтического отображения, лирическим “Ты”, к которому постоянно обращается автор, становятся природные явления, деревья, травы:

Осень! Ты ли не красавица
В буре пламенных одежд?

Листы — твой золотой убор.
Ты бродишь, осени покорна
И светит просинью твой взор,
Идешь и просыпаешь зерна...

Поэтическому миру Новикова присуща своя мифология: самая малая травинка становится действующим лицом драматической мистерии, является более приближенной к мировой первооснове, чем человек, лишь стремящийся

⁹ Там же. С. 256–257.

к сближению с ней. Через весь сборник проходит мотив метемпсихоза. Во вселенной происходит вечный переход одних форм жизни в другие. <...>

План высшей реальности в стихах еще присутствует, но все большую ценность приобретает ее земное воплощение. Критики сочли это началом отхода Новикова от символизма: автор сборника “еще не разорвал с той ‘новой’ школой поэзии, с которой в прошлом у него так много связей, но чувствуется, что он уходит от нее все дальше и дальше”. Новиков послал свою книгу Блоку, который ответил следующим письмом: “Дорогой Иван Алексеевич, спасибо Вам за книгу, которую я сейчас получил. А я опять засиделся в городе, да и не в одном. Отрадно, что вспомнили меня и шлете мне из России свое “дыхание земли”. Ваш А. Блок. 5 февраля 1910”»¹⁰. Примечательно, что земляная философия Новикова знаменует отрыв от символизма и переход к конкретным понятиям, откуда сравнительно недалеко до натурфилософии Н. Заболоцкого.

К образам огня Гераклита, снедающего и воскрешающего в христианском мире, обращались многие поэты-символисты. «Огнем крестися, Русь! В огне перегори / И свой Алмаз спаси из черного горнила!» — писал Вяч. Иванов в стихотворении «Цусима». За порогом лирического героя Блока манит «лучезарность», символ горнего единства — «Дева, Заря, Купина», сливающиеся с неопалимым сиянием «невоскресшего Христа. Лик Спасителя, проступавший под карнавальными масками, можно увидеть в конце поэмы «Двенадцать» в облике Христа-розенкрейцера «В белом венчике из роз», а также в строках «Христос! Родной простор печален! / Изнемогаю на кресте! / И челн твой будет ли причален / К моей распятой высоте?» («Когда в листе

¹⁰ Грачева А. М. Блок и И. А. Новиков (литературные контакты) // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 92–93.

сырой и ржавой...»), которые отсылают к образу Христа, исходившего русскую землю, Ф. Тютчева:

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь небесный
Исходил, благословляя.

Грядущее воплощение, по Блоку, предназначено для личности, обретшей индивидуальность в череде перевоплощений, и в то же время принявшей всю боль и тяготы мира. В предисловии к поэме «Возмездие», в которой Блок собирался художественно обобщить историю дворянского рода на рубеже веков, он пишет: «Словом, мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка. Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него»¹¹.

Можно разделить три мифологических типа перевоплощения по Блоку. Во-первых, связанное с родом, наследием родовой памяти и генетическим наследием. Во-вторых, связанное с воплощением в людей разных стран и эпох.

¹¹ Блок. А. А. Возмездие // Блок А. А. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 3. М., 1971. С. 189.

В-третьих, воплощение духовное, бесплотное, апофеозом которого является уподобление Христу. В сонете «Метемпсихоз» Блоке пишет о вечном возвращении:

Никто не умирал. Никто не кончил жить.
Но в звонкой тишине вставали и сходились.
Они приблизились — черты определились,
Внезапно отошли — и их не различить.

Они невдалеке, и ты в общении с ними.
Они звенят в ушах, мерещатся глазам
И, может быть, под масками чужими,
Как ты обращены к последним временам.

Внимательно следи: толпа многообразна.
Быть может среди нее мелькнет усопший друг.
Узнаешь ли его под маской безобразной?
Там — в гулкой тишине — вертится тот же круг.

Безмолвная толпа — гробница возвращений,
Хранилище вечерних озарений.

Здесь живые люди — проблески, абрисы, тени, с дополнениями и искажениями заполняющие новые и новые оболочки. В реинкарнации участвует музыка сфер и ветер — дух. Но каков смысл этих переодеваний и новых масок? Что ждет душу в самом конце?

В статье «Рыцарь-монах» Блок пишет о Владимире Соловьеве, уже при жизни напоминавшем ему Дух, готовый для нового воплощения: «Лучшее, что мы можем сделать в честь и память Вл. Соловьева, — это радостно вспомнить, что сущность мира — от века вневременна и внепространственна; что можно родиться второй раз и сбросить с себя цепи и пыль. Пожелаем друг другу, чтобы каждый из нас был верен древнему мифу о Персее и Андромеде; все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в освобождении плененной Хаосом Царевны —

Мировой и своей души. Наши души — причастны Мировой. Сегодня многие из нас пребывают в усталости и самоубийственном отчаянии; новый мир уже стоит при дверях; завтра мы вспомним золотой свет, сверкнувший на границе двух, столь несхожих веков. Девятнадцатый заставил нас забыть самые имена святых — двадцатый, быть может, увидит их воочию. Это знамение явил нам, русским, еще неразгаданный и двоящийся перед нами — Владимир Соловьев.

И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит тебя,
И тяжкий сон житейского сознанья
Ты отряхнешь, тоскуя и любя»¹².

Мотив Вечной Женственности — в его нисходящей линии — высвечивает проблему реинкарнации в блоковском творчестве и неразрывен с индивидуальной эстетикой перевоплощения через небесный брак — дух для Блока женского рода¹³, — и надеждой на воскрешения в этом мире или иных

¹² Блок А. А. Рыцарь-монах // Блок А. А. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 5. М., 1971. С. 352.

¹³ Как отмечает исследователь Т. В. Игошева, «Идея святого духа занимала важное место и в религиозном сознании Блока. Однако вопреки представлениям и Мережковского, и Церкви поэт наделяет Ипостась Святого Духа женственной сущностью, внутренне глубоко связанной в его сознании с представлением о мировой душе. Данное понимание и выражено в его письме фразой: “Она ли — Св. дух, Утешитель”, что предполагает возможное внутреннее тождество “Ее” и Святого Духа.

Существенно, что след понимания святого духа в аспекте вечно-женственного начала присутствует и в рецензии 1905 г. на “Религию будущего” Н. М. Минского. Рецензия заканчивается абзацем, на котором мы остановимся немного подробнее. Приведем его: “мы помним женственный лик этого утешителя в страшном видении пророка Илии и на раскольничьих иконах. Это — „глас хлада

пространствах. Несомненно, Блок мог чувствовать себя Данте «с профилем орлиным», воскресшим для новой жизни на современном витке истории. Историзм Блока в поэзии — апокалиптичен, разрастаются спиралевидные круги адových сфер, создающие иллюзию музыки свыше: «И повторится все, как встарь...». Только великие трудности выковыывают душу для более высокого старта. Об этом свидетельствует и духовный «алхимический» брак поэта-символиста с Любовью Дмитриевной Менделеевой.словно она — недостающий элемент, символизирующий Софию, философский камень, для обретения пути ухода от земли к жизни вечной. В комментариях к письму от А. Блока от 18 июня 1903 г. А. Белый пишет: «в Нем София — Христософия»¹⁴, в целом не разделяя блоковскую концепцию христианства.

Отчего Александр Блок перенял характер отца Александра Львовича Блока и некоторые его отрицательные стороны, о чем говорится в поэме «Возмездие»? В Библии многократно поднимается этот вопрос, — в частности, частичного искупления родом грехов вплоть до третьего или четвертого колена. В Новом завете есть свидетельство, что современники Христа верили в перевоплощение и принимали Его за реинкарнацию пророков: «Придя же в страны Кесарии Филипповой, Иисус спрашивал учеников Своих: за кого люди почитают Меня, Сына Человеческого? Они сказали: одни за Иоанна Крестителя, другие за Илию, а иные за Иеремию, или за одного из пророков» (Мф. 16:13–14).

тонка“, женственно-нежный образ духа святого, возносящий горé, обещающий нам, что *времени больше не будет*”».

Игошева Т. В. Богородичная тема в ранней лирике Блока. К структуре женского образа // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 12.

¹⁴ *Белый А.* Комментарий Андрея Белого к письму Блока — Белому // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М., 2001. С. 75.

Мятущаяся душа у Блока вопрошает ангела-хранителя в женском облике, делясь мыслями о смысле бытия как начале подлинного света: «Что огнем сожжено и свинцом залито — / Того разорвать не посмеет никто! / С тобою смотрел я на эту зарю — / С тобой в эту черную бездну смотрю» («Ангел-хранитель»). И все это — часть повторяющихся трансформаций. «Все только — продолженье бала, / Из света в сумрак переход...» — вторит Блок стихотворению А. Фета «Бал»: «Чего хочу? Иль, может статься, / Бывалой жизнью дыша, / В чужой восторг переселяться / Заране учится душа?». Распад материи предвосхищает пакибытие. Смерть души куда страшнее, потому что она может не воплотиться на высоком уровне. «Живой мертвец» вполне сознает свою болезнь, являющуюся эпидемией: «Он нашел весьма банальной / Смерть души своей печальной» («Жизнь моего приятеля»). «Откровение Иоанна Богослова» гласит: «Ты носишь имя, будто ты жив, но ты мертв» (От. 3:1). За этим «Придет же день Господень, как тать ночью, и тогда небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят» (От. 3:10).

События «испепеляющих годов» явились ускорителем сознания А. Блока, внешней формой для внутренней жизни, как пишет исследователь Л. Долгополов: «Человек оказался во власти сил и природных, и исторических одновременно. И сами эти силы начали соотноситься друг с другом, образуя единый фон, на котором и происходило перерождение сознания»¹⁵. Сама история при помощи художника пересотворяет мир. «В творчестве Блока происходит как бы преобразование действительности, не воспроизведение ее в адекватных формах, а именно преобразование, пересоздание, причем действительность во всем

¹⁵ Долгополов Л. К. Александр Блок. Личность и творчество. Л., 1984. С. 10.

ее многообразии жизненных форм по-своему приносится в жертву, “убивается”, и из пепла возникает, словно птица Феникс, создание искусства. Искусство, по Блоку, и есть убийство — убийство во имя нового рождения, возрождения, преображения»¹⁶. Поэт А. Блок выходит за грань очевидной причинно-следственной связи покаяния и воздаяния, пророчествуя о воскрешении своей души в облике Того, Кто придет неузнанным:

О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу.

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему главу.

В «Стихах о Прекрасной Даме» Блок писал о предвосхищении сошествия Духа:

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

Карнавал «Балаганчика» является репетицией Апокалипсиса и возрождения, мистериально отражая и множа их образы. Каким будет грядущее воплощение или воскресение — зависит не от религии и идей прочитанных книг или окружения, а от личного опыта и пути, преображающих в огне мысли и образы поэта через городскую лирику:

Здесь ресторан как храмы светел,
А храм открыт как ресторан.

¹⁶ Там же. С. 14.

Церковь — место отпевания, ресторан — место тризны, где, по народному выражению, «прожигают жизнь», и этим они связаны роковым образом. А. Блок обращается к народной, природной мудрости, где стихия воды крещения несет весть об Апокалипсисе:

И капли ржавые, лесные,
Родясь в глуши и темноте,
Несут испуганной России
Весть о сжигающем Христе.
«Задебренные лесом кручи...»

Концовка поэмы «Двенадцать», прочитанная в аллегорическом смысле, свидетельствует о попытке А. Блока объединить идеи о реинкарнации (через вечное возвращение и революцию) с идеей о христианском воскресении через мир символов. «На груди твой крест горит!», — говорится в драме «Роза и крест». Апокалипсис революции — это личный Суд поэта, совместившийся с историческим возмездием.

Ольга Демидова

ЗВЕРИ И ЗВЕРЬКИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

«Звериные» образы в творчестве Георгия Иванова отчетливо разделяются на несколько самостоятельных групп: звери, воплощенные в камне; живые звери, реально существующие в природе; фантастические «зверьки», плод авторской фантазии (разумеется, самостоятельность эта достаточно условна: в текстах они, как правило, сосуществуют). Первые жестко «привязаны» к петербургскому топосу и выступают, главным образом, как символ времени («застывшее время»), эпохи и культуры. В ностальгических стихах эмигрантского периода «каменные звери» становятся тотемом места, сделавшегося для автора табуированным.

Образы реальных зверей в ранних произведениях Иванова представляют собой традиционные поэтические штампы (напр., ласточка — душа, голубок — символ любви); в произведениях зрелого и позднего периодов они отражают меняющееся мировидение и мироощущение автора. Важной характеристикой является их концептуальная устойчивость: они неизменно присутствуют в прозе и поэзии Иванова конца 1930–1950-х гг., символизируя бессмысленность жизни и судьбы и отражая углубляющийся кризис сознания автора, трансформацию его отношения к миру и искусству. Эффект достигается благодаря наложению реального и нереального (ирреального) пластов: знакомые всем с детства животные (белые медведи, рыжие верблюды и пр.) ведут себя совершенно неподобающим

образом: говорят «буки-веди», квакают по-лягушачьи «бре-ке-ке», «опасаются простуды» и т. п. Реальность, узнаваемость, «всамделишность» облика зверей, подчеркнутая качественными определениями, в сочетании с их фантастическим поведением свидетельствуют о распавшейся связи между законами бытия и повседневностью бытийствования в мире людей.

В выдуманном Ивановым мире зверьков отношения реального и нереального строятся по иным законам. Зверьки — существа фантастические, но при этом «укорененные в материальном». Они происходят из реально существующей, хотя и малознакомой европейцам Австралии. Они любят вполне материальные «танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники, именины»¹. У них есть свой быт и свой язык, состоящий из обыкновенных слов, переделанных «на австралийский лад». Интересно отметить, что образность этого языка значительно более конкретна, «вещественна», чем образность языка людей; она основана на признаках, воспринимаемых органами чувств, а не на их переосмыслении, напр., «ногоуважаемый», «высокоподбородие», «это нас не кусается» (2; 21, 22). У зверьков есть имена: Голубчик, Китайчик, «мрачный фон Клоп», «нежнейшая в душе Хамка» (2; 21). «Главными из них были два Размахайчика» (2; 21): Размахайчик Зеленые Глазки и Размахайчик Серые Глазки (примечательно подчеркивающее значимость зверьков двойное название — категориальное и индивидуальное). Наконец, каждый зверек наделен совершенно индивидуальным характером и занимает свое место в зверином социуме. Взятые вместе, они образуют своего рода «звериный пантеон», в котором Размахайчик — «верховный божок».

¹ Иванов Г. В. Распад атома // Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 21 (далее тексты цитируются по этому изданию с указанием номера тома и страницы в тексте).

Миры зверей и зверьков иногда пересекаются, причем о значимости того и другого в авторской иерархии образов свидетельствует то обстоятельство, что реальные звери совершают вполне осмысленные и целенаправленные, хотя и не свойственные животным, действия, лишь пребывая в мире вымышленных зверьков. Так, в «Распаде атома» (1938) белая лошадь по пятницам приходит мыть и стричь верблюдов, живущих на юге страны зверьков (2; 21). В «Дневнике» 1958 г. эта же лошадь в мире людей бесцельно «бредет без упряжки» (1; 401), потеряв связь с распавшимся миром, как теряет ее умирающий автор.

Первым произведением, в котором два мира сосуществуют, стал «Распад атома» — роман об энтропии души, пытающейся сохранить себя в бессмысленном потоке жизни². Последним — созданный в последние месяцы жизни «Посмертный дневник», центральная тема которого — предсмертное состояние души и судьба ее после смерти (т. е. судьба творческого наследия автора, рассматриваемого как материальное воплощение души). В творчестве Иванова роман (который, впрочем, иногда называют поэмой в прозе) и поэтический дневник обозначают крайние точки процесса распада материального мира: в начале 1930-х процесс распада начался; к концу десятилетия достиг пика в своем

² Ср. один из начальных, «установочных», пассажей романа: «Я хочу самых простых, самых обыкновенных вещей. Я хочу порядка. Не моя вина, что порядок разрушен. Я хочу душевного покоя. Но душа, как взбаламученное помойное ведро <...> Я хочу чистого воздуха. Сладковатый тлен — дыхание мирового уродства — преследует меня, как страх»; и далее: «Я хочу самых простых, самых обыкновенных вещей. Я хочу заплакать, я хочу утешиться. Я хочу со щемящей надеждой посмотреть в небо <...> Я хочу просто перевести дыхание, глотнуть воздуха. Но никакого воздуха нет <...> Я хочу говорить о своей душе простыми, убедительными словами. Я знаю, что таких слов нет» (2; 7, 14–15, 19).

развитии, ср.: «Я думаю об эпохе, разлагающейся у меня на глазах» (2; 9); к концу 1950-х он завершен. В соответствии с этим весьма характерна трансформация отношения Иванова к искусству как к творимой реальности (для поэта — единственной истинной реальности), могущей противостоять распаду. В 1931г. в рецензии на «Флаги» Б. Поплавского он утверждает, что «дело поэта — создать кусочек вечности ценой гибели всего временного — в том числе нередко и ценой собственной жизни» (3; 534), — совершенно очевидно переключка с пушкинским «Нет, весь я не умру / Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит». В «Распаде атома» обыгрывается тема бессмысленности искусства, ненужного в современном мире³; рефреном романа становится фраза «Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?». Ни разум, ни красота не спасли мира, который разрушается на глазах; однако единственное, что оставляет надежду на возможность защититься от него, — выдуманная, созданная средствами искусства страна зверьков, жизнь в которой основана на законах разума, добра и гармонии.

Война окончательно разрушила прежний мир. И именно в послевоенные годы Иванов сознательно *творит* из личной судьбы «нечто вроде мифа саморазрушения»⁴, перешагнув обычные границы добра и зла. По воспоминаниям Н. Берберовой, «он далеко оставил за собой всех действительно живших “проклятых поэтов” и всех вымышленных литературных “пропащих людей”: от Аполлона Григорьева до Мармеладова и от Тинякова до старшего Бабичева»⁵.

³ Ср.: «Чуда уже сотворить нельзя — ложь искусства нельзя выдать за правду. Недавно еще удавалось. И вот... <...> Невозможно. Так невозможно, что не верится, что когда-то было возможным <...> Жизнь больше не понимает этого языка. Душа еще не научилась другому. Так болезненно отмирает в душе гармония» (2; 13, 14, 18).

⁴ Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 531.

⁵ Там же.

Весьма показательно, что в основе творимого автомифа Иванова — реальные обстоятельства собственной жизни (нищета, болезни, алкоголизм) в сочетании с обстоятельствами жизни людей искусства (которые творили собственный миф, а для Иванова и людей его поколения и сами были мифом) и «судьбой» вымышленных литературных персонажей, созданных творческой фантазией того или иного автора. Искусство как будто становится символом и инструментом разрушения.

Однако в эти же годы Иванов пишет свои лучшие стихи. Стихи о физической смерти как пределе бытия и о возможности возрождения и вечной жизни — в стихах. На первый взгляд, физическая смерть занимает Иванова-человека больше, чем бессмертие творений — Иванова-поэта, ср.: «Допустим, как поэт я не умру, / Зато как человек я умираю» (1; 580). Смерть, о которой он боится думать и не может не думать, становится навязчивой идеей (ср. с воспоминаниями Берберовой: «Смерти он всегда боялся до ужаса, до отчаяния»⁶). Однако противостоять ей возможно лишь посредством творчества. Стихи превращаются в элемент магического ритуала: стремясь преодолеть страх смерти, Иванов вновь и вновь обращается к этой теме, намеренно «вызывает» смерть, снижает образ и словно иронически «проигрывает» собственный конец, ср.: «Отчаянье я превратил в игру / О чем вздыхать и плакать, в самом деле? / Ну, не забавно ли, что я умру / Не позже, чем на будущей неделе?» (1; 580). Продолжая игру в преодоление смерти, Иванов вводит в текст имена умерших поэтов — своих учителей и друзей, «вызывает» их «дух» и тем самым словно возвращает их к жизни. В этот же ряд имен он вводит и свое имя, причем делает это как прямо (Иванóв — смещение ударения как игра с именем), так и косвенно.

⁶ Там же. С. 541.

Размахайчик, эксплицитно и/или имплицитно присутствующий в стихах, — это, вне всякого сомнения, душа поэта Георгия Иванова, плачущая в ночи «от жалости и страха» (1; 563), ищущая примирения с миром, стоящая перед дверью, распахнутой в вечность⁷.

Стихи «Посмертного дневника» суть и покаяние, и искупление, и подлинный поэтический катарсис. Реальность переживаемого под воздействием реальности мышления («всемогущества мыслей») трансформируется в реальность пережитого: томимый страхом и сомнениями поэт создает художественный текст, который выводит его за пределы «здесь и сейчас» («души <...> со стоном в вечность улетают» — 1; 566). «Тонкая нить» хвостика Размахайчика⁸ связывает мир земной и мир горний, выступая гарантией данного Георгию Иванову судьбой обещания: «Воскреснуть. Вернуться в Россию — стихами».

⁷ Ср.: «В вечность распахнулась дверь, / И “пора, мой друг, пора!” / Просветлиться бы теперь, / Жизни прокричать ура!» (1; 556).

⁸ Ср.: «Ночь, как Сахара, как ад, горяча. / Дымный рассвет. Полыхает свеча. / Вот начертил на блокнотном листке / Я Размайчика в черном венке, / Лапки и хвостика тонкая нить... / “В смерти моей никого не винить”» (1; 562).

Сергей Стратановский

БРОДСКИЙ И ПОЭТЫ МОЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Я принадлежу к поколению поэтов, пришедших в литературу после Бродского, к поколению родившихся в конце войны (1944–1945 гг.) и в послевоенные годы, сформировавшихся в 60-е и «вошедших в силу» в 70-е. Нас вполне можно назвать семидесятниками, в отличие от предшествующих нам шестидесятников. Годы эти были временем не только нашей творческой, но и общественной активности: составлялся коллективный стихотворный сборник «Лепта» (с надеждой, что его напечатают), потом появились самиздатские журналы «Часы», «37», «Северная почта», несколько позже, уже в 80-м году, «Обводный канал», редактируемый моим покойным другом Кириллом Бутыриным и мной. Действовал на тогдашней квартире Виктора Кривулина и Татьяны Горичевой религиозно-философский семинар, причем он был не подпольным, а открытым, что было необычным по тем временам. Были и квартирные чтения (наряду с квартирными выставками и концертами), причем читали не только ленинградские поэты, но и поэты из Москвы и других городов. В частности, у меня на квартире было чтение недавно трагически погибшего поэта Льва Рубинштейна. Все это называлось тогда «второй литературной действительностью» или «второй культурой» (слово андеграунд мы не употребляли).

Бродского мы читали и знали благодаря самиздату, то есть благодаря машинописным собраниям и машинописным

сборникам, а также самиздатским журналам. Скажу об одной, особо запомнившейся, публикации в самиздатском журнале «Северная почта» (1979–1981, вышло 8 номеров), само название которого отсылало к одноименному стихотворению Бродского 1964 года. Формально его редактором считался Кривулин, а фактически его составлял Сергей Владимирович Дедюлин, чье положение тогда было очень шатким в связи с арестом Арсения Борисовича Рогинского, составителя исторического сборника «Память», и Дедюлин предпочитал лишний раз «не светиться». Так вот — 6-й номер этого журнала был целиком посвящен 40-летию со дня рождения Бродского. Помимо его стихов там была напечатана его статья «Под прогрессом языка...», стихи, ему посвященные, и подборка документов 1966–1968 гг. под заголовком «К истории невыхода в свет сборника стихов Бродского “Зимняя почта”». Подборка включала так называемые внутренние рецензии на этот сборник Семена Ботвинника, Веры Пановой, Всеволода Рождественского, Вадима Шефнера. Это были положительные рецензии, но была и отрицательная, Ильи Аврааменко, она тоже была там обнародована. Собственно, основываясь именно на ней, издательство и отказалось печатать «Зимнюю почту». В этой рецензии Аврааменко писал, в частности, что представленная рукопись «не заслуживает внимания в целом, ибо в ней большинство таких стихов, где больше сумбура, чем смысла». Стоит упомянуть также публикацию в другом самиздатском журнале, «Обводный канал». В 13-м номере этого журнала (1988 г.) была напечатана подборка из книги «Уралия», а в переводческом приложении к «Обводному» — «Мост» (1987–1991, вышло 6 номеров) — «Речь в актовый день в Уильямс колледже» (перевод с английского).

О Бродском я услышал впервые еще будучи школьником, посещая во Дворце пионеров кружок юных поэтов, руководимый Натальей Иосифовной Грудининой, которая

впоследствии была свидетелем защиты на суде над Бродским. Что она нам говорила о нем — не помню, но ничего плохого точно не говорила. Стихи Бродского и его поэму «Шествие» я прочел уже будучи студентом филфака. Не скажу, что все это тогда произвело на меня сильное впечатление: во-первых, это были его ранние стихи, во-вторых, мы тогда открывали для себя большую русскую поэзию XX века, и на фоне, например, Мандельштама ранний Бродский «не смотрелся». Потом уже я открыл его для себя, когда прочел (в машинописи) «Остановку в пустыне» и осознал его масштаб и значение. Если кратко сформулировать мое понимание поэзии Бродского, то для меня он поэт экзистенциальный, не в смысле приверженности к философии экзистенциализма, а в смысле экзистенциальных тем — любви, смерти, «бега времени». (Об этом хорошо написал Лев Лосев в своей биографии Бродского). Образно говоря, экзистенциальная поэзия — это поэзия перед лицом Бога. «Разговор с небожителем» — это, на мой взгляд, квинтэссенция поэзии такого рода.

Следует сказать, что большинство поэтов моего поколения, при всем уважении к Бродскому, в своем творчестве прошли мимо него. Они были другими. Елена Шварц, к примеру, являла собой редкий тип поэта-визионера, не характерный для русской поэзии, но характерный, например, для английской. (Тут, прежде всего, вспоминается Уильям Блейк). Она была поэтом мифологическим, не в смысле использования уже существующих мифов, а в смысле создания собственного индивидуального мифа. По-иному развивался и Виктор Кривулин. Он, как и Бродский, чувствовал «бег времени», но оно было для него не только временем его жизни, но и временем историческим. Он ощущал себя находящимся в потоке исторического времени. Несколько упрощая, можно сказать, что музой Бродского была Урания, а музой Кривулина — Клио.

Другие поэты моего поколения (Буковская, Драгомощенко, Игнатова, Куприянов, Лихтенфельд, Миронов, Пудовкина, Филиппов, Чейгин, Шельвах, Ширали, Эрль) тоже были вне влияния Бродского. Но были и два существенных исключения: Олег Охапкин и Александр Ожиганов. О том и о другом у меня были статьи: «Поэтический мир Олега Охапкина» (Звезда. 2010. № 8) и об Ожиганове «Ящероречь» (Звезда. 2021. № 7). Охапкин был знаком с Бродским и, хотя и не входил в «ближний круг», все же был в его орбите. Литературоведы потом выяснят, насколько можно говорить о влиянии, а насколько о параллельном развитии. Отмечу лишь один момент: интерес к силлабической поэзии, прежде всего, к Кантемиру. У Бродского это выразилось в стихотворении 1966 года «Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром», но этим и ограничилось. У Охапкина интерес к силлабике был более длительным.

О сходствах и различиях между поэзией Бродского и Олега я писал в своей статье об Охапкине. Приведу фрагмент из нее:

«Темы религиозные переживались Охапкиным как экзистенциальные, а если говорить проще, как имеющие непосредственное отношение к нему самому. Таково, например, стихотворение 1972 года “Из глубины”. Название и эпиграф его взяты из знаменитого 129 псалма (“Изъ глубины воззвахъ Тебе, Господи, услышь мя!”). Как и в псалме — это страстный монолог перед лицом Бога:

Услыши бденье мое, Создатель,
Зане стою пред Тобой — писатель
Стихов, молчанью в ночи подобных
Не чая печальных речей надгробных.

Невольно напрашивается сравнение со стихотворением Бродского “Разговор с Небожителем”, написанным за два года до стихотворения Охапкина. Это тоже

монолог, но перед лицом некоего условного существа, ответа от которого лирический герой не ждет и в существовании которого сомневается:

Не стану ждать
твоих ответов, Ангел, поелику
столь плохо представляемому лику,
как твой, под стать
должно быть, лишь
молчанье — столь просторное, что эха
в нем не сподобятся ни всплески смеха
ни вопль “Услышь!”

Такой тон и такие короткости для Охупкина невозможны. Он кается и просит о поддержке. Различие позиций здесь принципиальное: у Бродского — стоическая, у Охупкина — христианская. Сказанное не значит, что Бродский вообще чужд христианству, но он и Охупкин понимают его по-разному. Розанов как-то обмолвился фразой о “христианстве Вифлеема” и “христианстве Голгофы”. Так вот для Бродского очень существенно ощущение космического ритма, ежегодного обновления мира, выражающегося в рождении Божественного младенца. Для него вифлеемские ясли важнее креста: отсюда все его стихи о Рождестве. Для Олега, напротив, важнее гефсиманская молитва, несение креста, распятие. Свой собственный жизненный путь он осмысляет как крестный:

Молодец — представитель жизни
Насобаченный в печень бить,
Даст мне право на смерть в отчизне —
Оцет смешанный с желчью пить.

Мне давно приглянулась горка,
Над которой незримый крест
Распахнулся настолько горько,
Что вольнее не сыщешь мест.
(*Я не знаю надежды кроткой*)».

Теперь об Ожиганове. В отличие от поэтов, о которых я говорил выше, он не был ленинградцем. Он родился в 1944 году в Одессе, а в детстве и юности жил в Молдавии. В Ленинград он приехал из Кишенева, в 70-е годы жил здесь, потом с семьей переехал в Куйбышев (Самару), а во второй половине 90-х переселился в Москву. При жизни (он умер в 2019 году) ему удалось издать всего 3 книги, затем две книги были изданы посмертно в издательстве «Пальмира». Я не знаю, был ли он знаком с Бродским. (Кажется, Охупкин, у которого он некоторое время жил, знакомил его с ним). В 1973 году он написал цикл «Восточные сказки», посвященный И. Б., что, по-моему, расшифровывается как «Иосифу Бродскому». С Бродским в этом цикле Ожиганова сближает ощущение маргинальности, выброшенности из жизни, что у первого особенно ярко проявилось в «Речи о пролитом молоке». Приведу строки из третьего фрагмента ожигановского цикла, в котором явно ощущается «бродская» интонация:

Я сторожем куда-нибудь устроюсь
Поношенным пальто на час укурюсь,
Проснусь и ледяной водой умоюсь
И подойду к столу.
Полузабытых книг черновиками
Лежит на деревянном теле камень,
И чем так виноват я перед вами
Закут тепла и радости лоскут?

Мышиный писк застрял в плотине горла
Кормленье с рук — проклятье Святогора
Короста не отшелушится скоро
Чешуйками, корой.
Но как дракон о чешуе забытой
Я смутно помню о семье разбитой,
Охаянной и впопыхах зарытой
В шершавый хворост и песок сырой...

В заключение хочется сказать вот что. Поэзию Бродского часто воспринимают как одинокую звезду на пустом небосклоне или как «беззаконную комету в кругу расчисленных светил». Это неверно: звезда Бродского была из созвездия, из Плеяды. Небосклон не был пуст и яркие звезды появлялись на нем и до Бродского и вместе с ним (а исторически: в его поколении, в поколении предшествующем и последующем). Неофициальная поэзия Ленинграда была мощным движением, существенной частью того движения, которое принято именовать «второй культурой».

Корнелия Угин
(Сербия)

«ОРФЕЙ» ЕЛЕНЫ ШВАРЦ
В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

1

ОРФЕЙ

На пути обратном
Стало страшно —
Сзади хрипело, свистело,
Хрюкало, кашляло.

Эвридика: По сторонам не смотри, не смей,
Край — дикий.

Орфей: Не узнаю в этом шипе голос своей
Эвридики.

Эвридика: Знай, что, пока я из тьмы не вышла, —
Хуже дракона.
Прежней я стану, когда увижу
Синь небосклона.
Прежней я стану — когда задышит
Грудь — с непривычки больно.
Кажется, близко, кажется, слышно —
Ветер и море.
Голос был задышливый, дикий.
Шелестела в воздухе борода.

Орфей: Жутко мне — вдруг не тебя, Эвридика,
К звездам выведу, а...

Он взял — обернулся, сомнением томим, —
Змеища с мольбою в глазах,
С бревно толщиной, спешила за ним,
И он отскочил, объял его страх.
Из мерзкого брюха
Тянулись родимые тонкие руки
Со шрамом родимым — к нему.
Он робко ногтей розоватых коснулся.

— Нет, сердце твое не узнало,
Меня ты не любишь, —
С улыбкою горькой змея прошептала. —
Не надо! не надо! —
И дымом растаяла в сумерках ада¹.
(1982)

2

Из группы сюжетов, характеризующих три этапа жизни Орфея (поход с аргонавтами в Колхиду за золотым руном; нисхождение в Аид с целью вывести возлюбленную Эвридику из царства теней; растерзание певца менадами), миф об Орфее и Эвридике, бесспорно, больше всего использовался древним и новым искусством, начиная с античных рельефов вплоть до кинофильмов Кокто²; кроме того, мысли

¹ Шварц Е. Орфей, в: Шварц Е. Сочинения. Т. 1. СПб., ММН. С. 153–154 (далее тексты цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте). Написанное 17 января 1982 года стихотворение «Орфей» было впервые опубликовано в сборнике «Стихи», вышедшем в 1987 году в издательстве «Беседа».

² С обработками мифа об Орфее и Эвридике встречаемся во всех видах искусства: скульптурном (рельеф из виллы Альбани *Гермес, Эвридика и Орфей* — копия с оригинала Каллимаха, изображения Орфея у Кановы, Родена и др.), изобразительном (Тинторетто, Брейгель Старший, Брейгель Младший, Рубенс, Тьеполо, Пуссен, Шагал и др.), оперном (Монтеверди, Глюк, Гайдн, трагедия Оффенбаха), балетном (Стравинский), литературном (с Гермесианакта и Фанокла, Вергилия и Овидия до Соловьева, Рильке,

о певце Орфее нередко встречаются в текстах как античных философов (Платон), так и современных (Хамваш)³.

В поэзии классические образцы восприятия мифа об Орфее и Эвридике создали римские авторы Вергилий и Овидий; первый — в «Георгиках», второй — в «Метаморфозах». Однако не будем забывать, что дорога к двум сочинениям римской литературы была проложена художественными интерпретациями данного мифа у эллинских поэтов Гермесианакта

Цветасовой, Жида), кинематографическом («Орфей» и «Орфей растерзанный» Кокто).

³ Философы обращаются к Орфею, в первую очередь, как к посвященному, жрецу, учредителю теологии, учившему греков ритуалам и мистериям (см., напр.: Платон. Протагор, в: Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1, М., 1994. С. 424, 426; Procli in I Alcibiadem commentarii, Francofurti 1821–1825, С. 9–14; Procli in Timaeum commentarii, Lipsiae 1903–1906, 39e (цит. по: Лосев А. Мифология греков и римлян. М., 1996); Иванов В. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994; Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 84–85; Лосев А. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 90 и сл.; Hamvas B. Orfeusz. “Literatura na świecie”, 1, 1989. P. 47–68). Мистики вроде Папюса, Шюре и Холла в своих работах посвящают также немало страниц Орфею и орфическим мистериям (Д-р Папюс. Оккультизм. М., 1994. С. 176–177; Schuré E. Die Großen Eingenweiheten. Leipzig, 1907. S. 200–229; Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, 1992. С. 85–88). Взгляда на Орфея как жреца не лишены также поэтические тексты. В качестве примера приведем строки Горация: «Некогда древний Орфей, жрец богов, провозвестник их воли, / Диких людей отучил от убийств и от гнусной их пищи» (Гораций. Наука поэзии, в: Гораций. Собрание сочинений. СПб., 1993. С. 352). — Однако подчеркнем здесь, что образу Орфея-жреца в литературе предшествовало упоминание об Орфее-поэте, сыне бога, ниспосланном Аполлоном аргонавтам, о котором впервые читаем у Пиндара: «И от Аполлона, Лирник, рождалец песней, / Пришел во многой хвале Орфей» (Пиндар. <Аргонавты>, в: Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 83). Тему всемогущего поэта Орфея в сублимированном виде подает грамматик Аполлодор (Аполлодор. Мифологическая библиотека. Кишинев, 1993. С. 6–7, 18, 22).

и Фанокла⁴, о чем свидетельствует и ряд текстологических параллелей⁵. Миф об Орфее и Эвридике привлекал Вергилия и Овидия как возможностью определить собственное понимание эротического и поэтического бытия, заложенного в самой мифической парадигме, так и необходимостью повторить путь протопевца Орфея⁶.

В этом ключе следует понимать и два образа Орфея, которые возникают в вергилиевских «Буколиках» и «Георгиках». Если в «Буколиках» поэт, следуя канонам идиллического мира, отождествляет прототип певца-пастуха

⁴ Гермесианакт в «Каталоге влюбленных» предлагает вниманию читателя измененный вариант мифа, с торжествующей концовкой, сыгравшей немаловажную роль в дальнейшем развитии мифа об Орфее и Эвридике в искусстве: покорив звуками кифары владык Аида, Орфей возвращает к жизни Агриопу (Эвридику). Ср.: «Некогда деву-фракиянку милый потомок Эагра / Вел Агриопу на свет, сильный кифарой своей, / Взяв из Аида <...> К этим волнам в одиночестве полном явиться с кифарой / Все же решился Орфей, всех умоливши богов <...> Там умолил песнопеньем великих владык Агриопе / Жизни дыханье опять нежное он возвратить» (*Гермесианакт*. Каталог влюбленных, в: «Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика». М., 1999. С. 289). Фанокл же в свои стихи вводит иной образ Орфея — Орфея после вторичной потери Эвридики, прославляющего любовь к мальчикам (т. е. к Борреаду Калаиду), которая в итоге привела его к гибели: «Жены-бистонки злодейски, напав отовсюду, Орфея / Предали смерти, мечи острые в тело вонзив, / В казнь, что фракийскому племени чувство любви меж мужами / Оный впервые явил, женскую страсть не воспев» (*Фанокл*. Любовные страсти, или прекрасные, в: «Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика». С. 304).

⁵ Ср., например, по-видимому, излюбленную в рамках эротической каталогической лирики александрийского периода тему Орфея и Эвридики у Гермесианакта и, соответственно, у Вергилия и Овидия; ср. также описание смерти Орфея у Фанокла, которое представляется метатекстом овидиевского описания гибели Орфея в одиннадцатой книге «Метаморфоз».

⁶ Тема путешествия — катабазиса Орфея у Вергилия и Овидия посвящена, напр., книга Е. Пилипович: *Pilipović J. Orfejev vek*. Beograd — Pančevo, 2005.

с Орфеем⁷, то в «Георгиках» мы обнаруживаем Орфея, решающего загадку двойного бытия. Заканчивая четвертую книгу «Георгик», Вергилий в миф об Аристее — пастухе и пчеловоде, олицетворении земледелия, труда, упрямства, преуспевания, жизни (иными словами, ипостаси «Георгик») — как бы по контрасту вставляет миф об Орфее и Эвридике⁸, поднимающий вопросы нисхождения (познания смерти), эзотерической силы слова, предпочтения беспредельности поэтического бытия эротической ограниченности⁹, судьбы Орфея¹⁰.

⁷ Проведенная аналогия между певцом-пастухом и Орфеем представляется логичной в ключе понимания Орфея как ипостаси «Буколик» со всеми сопутствующими ей атрибутами (покоренные песней звери и растения, досуг, любовь, разлука, страдания, смерть); Орфей — точка отсчета: «Не победить бы меня ни фракийцу Орфею», «Исмар с Родопой — и те не столько дивятся Орфею», «С лебедем спорит сова, — и Титир да станет Орфеем, / Титир — Орфеем в лесах» (*Вергилий. «Буколики», в: Вергилий. Собрание сочинений. СПб., 1994. С. 39, 46, 52).*

⁸ Судя по формам бытия, которые проповедают, Аристей и Орфей — антиподы, однако, с другой стороны, они связаны друг с другом не только генеалогически (отец у них один — Аполлон), но и виной перед Эвридикой (по вине Аристея Эвридика погибла от укуса змеи; по вине Орфея, оглянувшегося у выхода из Аида, Эвридика навсегда осталась в Элизии); к последнему следует добавить и роднящий их мотив пчел в его двойном проявлении — в аллегории безупречно устроенного государства-улья (пчеловод Аристей) и в аллегории поэтического искусства (Орфей).

⁹ Этой точки зрения придерживается Е. Герцман. Так как «никто и ничего не в состоянии оживить того, кто побывал в объятиях бога смерти Таната», Аид, чтобы остаться в глазах Орфея милосердным, «сделает так, что Орфей на этот раз потеряет Эвридику якобы по своей вине», ибо самое главное, чтобы «путешествие в подземное царство не прошло для него бесследно: он должен усвоить азы подлинной гармонии». По мнению автора, музыка Орфея после посещения им Аидова царства стала «глубже, серьезней и из-за этого еще совершенней и прекрасней» (*Герцман Е. Музыка древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 83, 85).*

¹⁰ О мотиве растерзанного Орфея у Вяч. Иванова см. в обстоятельной и исчерпывающей работе Л. Силард («Орфей растерзанный»

Мотив нисхождения Орфея занимает особое место в «Георгиках». Обещающая победу над смертью повествовательная нить о звуках «черепашковой лиры», которыми мифический певец поразил «и чертог, и Смерти обитель, Тартар», где «ветер внезапно затих» и «колесо Иксионово стало», у Вергилия обрывается в силу того, что «безумием вдруг был охвачен беспечный любовник»¹¹. Постигшее Орфея «безумие», которое спровоцировало его оглядку «на пороге света», Эвридика воспринимает как гнев жестокой судьбы: «Кто сгубил и тебя, и меня, злополучно? — молвит, / — Чей столь яростен гнев? Жестокие судьбы обратно / Вновь призывают меня, и дрема туманит мне очи. / Ныне прощай навсегда! Уношусь, окутана ночью, / Слабые руки, увы, к тебе — не твоя — простираю» (116–117).

В «Метаморфозах» Овидия образ Орфея, пытавшегося преодолеть господствующие в мире законы жизни и смерти, задан уже заглавием. Превращение как императив существования (непрерывающееся преобразование), создающего впечатление «единства и родства всего в мире, вещей и живых существ»¹², позволяет Орфею перебраться из мира живых в царство умерших, перейти в иной онтологический уровень. В подземном царстве Орфей предстает не только поэтом, но и доблестным героем, сошедшим в Аид сказать богам «правду», — что он «ради супруги пришел»,

и наследие орфизма, в: *Силард Л.* Геретизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 54–101).

¹¹ *Вергилий.* Георгики, в: *Вергилий.* Указ. соч. С. 116. — Далее с указанием лишь страницы в тексте.

¹² *Щеглов Ю.* Опыт о «Метаморфозах». СПб., 2002. С. 18. Из новейших исследований о «Метаморфозах» Овидия выделяем: *Myers S.* Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the «Metamorphoses». Ann Arbor, 1994; *Вулик Н.* Овидий. М., 1996; *Wheeler S.* A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses. Philadelphia, 1999.

ее «возвращения» просить «лишь на время»¹³. Завораживая песней живую и неживую природу, пробуждая в памяти примеры эротических похищений-превращений, в том числе Персефоны и Аида, Орфею удается заверить владык царства мертвых в своей любви к Эвридике: «Если же милость судеб в жене мне откажет, отсюда / Пусть я и сам не уйду: порадуйтесь смерти обоих» (212). Причину оглядки Орфея Овидий усмотрел в его опасении, что возлюбленная сойдет с пути: «Но, убоясь, чтоб она не отстала, и в жажде увидеть, / Полный любви, он взор обратил, и супруга — исчезла! / Руки простер он вперед, объятья взаимного ищет, / Но понапрасну — одно дуновенье хватает несчастной» (112). В отличие от вергилиевской Эвридики возлюбленная Орфея у Овидия не пеняет на судьбу («Да и на что ей пенять? Иль разве на то, что любима?»); познав вторично смерть, она произносит последнее «прости», так и не услышанное Орфеем (112)¹⁴.

На предложенные Вергилием и Овидием трактовки мифа о силе любви и поэтического искусства откликнулись многие европейские поэты. Особенно их волновал мотив «оглядки» Орфея. Иные из них, вслед за Платоном¹⁵,

¹³ Овидий. *Метаморфозы*, в: *Овидий*. Собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1994. С. 211, 212. — Далее с указанием лишь страницы в тексте.

¹⁴ О неумолимости смерти, уводящей в Элизиум всех без исключения, в том числе поэтов Орфея и Овидия, последний вспоминает в 9-й элегии третьей книги «Любовных элегий»: «Мы, певцы, говорят, священны, хранимы богами; / В нас, по суждению иных, даже божественных дух... / Не оскверняется все, что свято, непрошеной смертью, / Руки незримо из тьмы тянет она ко всему. / Много ли мать и отец помогли исмарийцу Орфею? / Много ли проку, что он пенем зверей усмирят?» (*Овидий*. *Любовные элегии*, в: *Овидий*. Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1994. С. 66).

¹⁵ Платон в «Пире» утверждает, что Орфея «спроводили из Аиды ни с чем», показали ему лишь призрак жены, но не выдали ее саму, потому что он, кифаред, «не отважился, как Алкестида, из-за любви

пытались ответить на вопрос, почему Аид не отдал Эвридику Орфею, другие же, как, например, Гейне, отождествляя себя с мифическим певцом, спускались в Аид за правдой¹⁶. В особом ряду стоит стихотворение «Орфей. Эвридика. Гермес» Рильке, написанное в 1904 году не без влияния рельефа *Гермес, Эвридика и Орфей* из виллы Альбани. В интерпретации Рильке подземное царство предстает в черно-серых тонах, где «полоской бледной» мерцает «узкая тропа», по которой идут трое¹⁷. Связь между Орфеем и Эвридикой уже прервана, но они этого пока не осознают. Орфей выступает в роли «нетерпеливого» мужа, который ощущает разлад в чувствах, он «взглядом» забегает вперед и возвращается, чтобы «умчаться снова / И ждать у поворота вдалеке»; Эвридика же «о длинный саван часто» спотыкается, «не думая о впереди шагавшем / И о дороге, восходящей к жизни», ибо «смерть, как плод» — в ней¹⁸. Непоправимое взаимонепонимание жизни и смерти достигает своего апогея в стихах: «И когда Внезапно бог ее остановил / И с горечью сказал: “Он обернулся!”, она спросила вчуже тихо: “Кто?”»¹⁹.

умереть, а умудрился пробраться в Аид живым»; поэтому, продолжает Платон, «боги и наказали его, сделав так, что он погиб от рук женщин» (*Платон*. Пир, в: *Платон*. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М., 1994. С. 88).

¹⁶ Ср. в стихотворении «Орфеистическое» угрозы убийце поэта, за которым лирический субъект готов отправиться в царство умерших, «как древле шел Орфей», лишь бы «правду» вырвать у него «пред сонмами чертей, пред сатаною», лишь бы «личину» сорвать с него; в заключительных строках «Орфеистического» Гейне подчеркивается равнозначная роль знающего и прощающего поэта: «Я знаю все, что знать хотел. / Ты мной прощен, моей виновник смерти» (*Гейне Г.* Избранные сочинения. М., 1989. С. 390).

¹⁷ *Рильке Р. М.* Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. М., 1977. С. 93.

¹⁸ Там же. С. 93, 94, 95.

¹⁹ Там же. С. 95.

В стихи русских поэтов XIX века Орфей проникает как ипостась поэзии. Так, например, начальные строки стихотворения Баратынского «Не славь, обманутый Орфей, / Мне Элизийские селения. / Элизий в памяти моей / И не кропим водой забвенья»²⁰, оставляя в стороне причину нисхождения мифического певца в Элизиум, выдвигают на первый план мотивы памяти и забвения в свете преждевременной кончины поэта Дельвига. В стихотворении «Орфей и паяц» Апухтина вводится оппозиция «возвышенного» и «низменного» начал в поэзии, причем Орфей уподобляется грустному одинокому Пьеро: «Слушать предсмертные песни Орфея друзья собрались. / Нагло бранясь и крича, вдруг показался паяц. / Тотчас же шумной толпой убежали друзья за паяцем... / Грустно на камне одну песню окончил Орфей»²¹.

Лишь Владимир Соловьев в программном стихотворении «Три подвига» 1882 года миф об Орфее рассматривает неотделимо от Эвридики, предлагая при этом совершенно иное толкование концовки мифа. Оно соответствует эсхатологическим воззрениям Соловьева, согласно которым «торжество любви наступит после катастрофического конца старого мира»²². Иными словами, настоящей победой нельзя считать торжество любви над косным материалом (миф о Пигмалионе и Галатее) или же над нравственным злом (миф о Персее и Андромеде); только преодоление смерти можно считать победой (миф об Орфее и Эвридике)²³. Поэтому Соловьев, опираясь на трактовку мифа об Орфее и Эвридике Гермесианактом, изменяет его в сторону торжества любви и поэтического слова над Аидом, сопровождая эту победу сменой ритма во второй

²⁰ Баратынский Е. Полное собрание стихотворений. Л., 1989. С. 158.

²¹ Апухтин А. Полное собрание стихотворений. Л., 1991. С. 258.

²² Минц З. Владимир Соловьев — поэт, в: Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 19.

²³ Императивом в данном отношении звучит строка: «Смерть зови на смертный бой!». Соловьев В. Указ. соч. С. 70.

части стихотворения (4-стопного ямба 4-стопным хореем), т. е. ритмом шиллеровской «Оды радости»: «Волны песни всепобедной / Потрясли Аида свод, / И владыка смерти бледной / Эвридику отдает»²⁴. Придерживаясь концепции Соловьева, символист Вячеслав Иванов вслед за ним повторяет в заключительных строках стихотворения «Орфей»: «И, с Харитой неразлучен, уклонясь от многих рук, / К нам восходит и заводит победительный пэан»²⁵. Похожее читаем у Сологуба в стихотворении «Любви неодолима сила». Веря в чудо любви, чуя близость друга, Эвридика остается нетронутой адом, «ад ее не полонит», ибо он, Орфей, «не замедлит на дороге» и «не оглянется»²⁶; победа над смертью уже известна, стремительное нисхождение «без оглядки» — залог любви, не знающей преград, возвращающей Эвридику к жизни.

Потеря Эвридики, вызванная оглядкой Орфея, стала одной из главенствующих тем у русских поэтов. К ней они

²⁴ Там же. С. 71.

²⁵ *Иванов В.* Собрание сочинений. Т. I. Брюссель, 1971. С. 577. — Отметим здесь, что Иванов в своих стихах развивает мотивы всех трех периодов жизни Орфея. Помимо уже упоминаемого стихотворения «Растерзанный Орфей», в «Дреме Орфея» (из сборника «Свет вечерний») мы обнаруживаем светоносного Орфея-певца, кифарой которого воцаряется гармония в космосе: «Я мелос медленно пою, / И звезды вечной яви тают» (*Иванов В.* Собрание сочинений. Т. III. Брюссель, 1979. С. 496). О мотиве Орфея у младших символистов Иванова, Блока и Белого см. статью З. Юрьевой (*Юрьева З.* Миф об орфее в творчестве Андрея Белого, Александра Блока и Вячеслава Иванова, в: *American Contribution to The Eighth International Congress of Slavists. Zagreb and Ljubljana, September 3–9 1978, Volume 2. Literature, Columbus, 1978.* P. 785–788).

²⁶ *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1975. С. 438. — В стихотворении 1925 года «Камни плясали под песни Орфея» образ Орфея дается лишь метафорически, чтобы скульпторшу Данько приравнять зачаровывающему природу мифическому певцу (Там же. С. 483).

иногда обращались, чтобы в вопрос о любви и творчестве внести этический момент, как, например, Блок, или же категории забвения и памяти, как, например, Брюсов. Построенное по принципу диалога стихотворение «Орфей и Эвридика» Брюсова предлагает возможный разговор возлюбленных на длинном пути к свету; разговор этот раскрывает причины непреодолимости грани двух миров, талящиеся в забвении. Иными словами, как ответ на реплику Эвридики: «Но во тьме, во тьме бесследной / Бледный лик твой затемнен...» последовала оглядка Орфея, рассчитывающего на возвращение памяти Эвридики²⁷. Блок, в свою очередь, также разрабатывает мотив «оглядки» Орфея и ее трагических последствий; его интересует герой, потерявший возлюбленную по собственной вине и осознававший эту вину. В замыкающем цикл о прекрасной даме стихотворении «Дома растут, как желанья» Блок задается вопросом: «Ты, Орфей, потерял невесту, — / Кто шепнул тебе: “Оглянись...”?»²⁸. Мотиву «оглядки» Орфея посвящено также стихотворение «Тень теней» Белого, до сих пор рассматриваемое лишь в контексте антропософского учения. На связь с древним мифом указывает ряд реминисценций, начиная с зачина-обращения «Ты — тень теней. Тебя

²⁷ Брюсов В. Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. Поэмы 1892–1909. М., 1973. С. 386.

²⁸ Блок А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1898–1906. Л., 1980. С. 248. — По справедливому замечанию М. Йовановича, и в других стихотворениях цикла о Прекрасной Даме («Я жалок в глубоком бессилии» и «Мне страшно с Тобой встречаться») намечается мотив Орфея, потерявшего Эвридику; исследователь образ Орфея усмотрел также в стихотворении «Незнакомка», отсылающем к мифу мотивами «очарованной дали», «берега» и «темной вуали» Незнакомки (см. об этом в: Йованович М. «Незнакомка» А. Блока и ее историко-литературный контекст // Сборник за славистику Матице српске. № 19, 1980. Р 43–58).

не назову. Твое лицо — холодное и злое», вплоть до побудительной интонации заключительной части стихотворения («Потерянный поэт, / Найди ее, потерянную где-то») и подытоживающих строк: «Тебя, себя я обниму, дрожа / В дрожаниях растерянного света»²⁹.

С Кузминым в этом отношении дело обстояло по-другому. Он сначала пишет две статьи об опере Глюка — «“Орфей и Эвридика” Кавалера Глюка» и «Театр неподвижного действия», а уже потом в 1920-е годы не без влияния как глюковской оперы³⁰, так и поэзии Вячеслава Иванова берется за стихи об Орфее. В стихотворении «Вот после ржавых львов и рева», развивающем тему Орфея и Эвридики, Кузмин склоняется к мысли о невозможности возврата из Авернских долин («Не надо думать о возврате / Тому, кто раз вступил сюда»); поэтому его мифический певец, чувший «трепет» Эвридики и «подземный зов темноты», не отправляется за своей возлюбленной, а наоборот, вручает ее елисейским полям: «Ведет причудливо и туго / К блаженным рощам благодать»³¹. Поскольку Кузмина прежде всего интересовал Орфей-певец, то он в цикле «Северный веер» не преминул указать на сходство лирического

²⁹ *Белый А.* Стихотворения. М., 1988. С. 479, 480.

³⁰ В «Орфее и Эвридике» Глюка Кузмин усмотрел «богослужебный характер», в силу чего действие оказалось «сладостно-печально, погребально и неподвижно» (*Кузмин М.* «Орфей и Эвридика» Кавалера Глюка, в: *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Томск, 1996. С. 48, 47). В статье «Театр неподвижного действия» он подчеркивает, что «погребальная, загробная, полусонная атмосфера застигает и туманит все движения, блаженная дремота теней распространяется на нежные звуки и чувствуешь себя наполовину живым, наполовину мертвым, скорбно и благородно» (там же. С. 51) что, думается, в значительной степени повлияло на атмосферу его стихотворения «Вот после ржавых львов и рева...», условно озаглавленного «Блаженные рощи».

³¹ *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 1996. С. 507.

субъекта с Орфеем, вечно пребывающим на меже двух миров: «Будто и теперь, как встарь, / Заблудился Орфей Между зимой и летом»³².

Судьба песни Орфея в подземном мире и ее звучание после посещения Аида интересуют Ходасевича, дважды обращающегося к этой теме — в 1910 и в 1912 годах. В стихотворении «Возвращение Орфея» древний певец в своем воззвании к Отцу, по-видимому, навеянном средневековыми представлениями Христа в роли укрощающего лирой камни и зверей Орфея, сетует на участь того, «кто несет Коцитов дар стенаний / На берега земных веселых рек», кому возврата нет к былому — «пленять зверей да камни чаровать», кто может «с последней силой» петь лишь о том, «что жизнь пережита вполне» и «что Эвридики нет»³³. Образ Орфея в стихотворении «Века, прошедшие над миром» претерпел существенные изменения: любой поэт может оказаться Орфеем, так же как и любая тень может оказаться Эвридикой. Ходасевич утверждает, что «на Орфеев путь» ступают все поэты, ибо «из-за стигийских камышей» века «голосом теней» вzywают к их лирам, и они отзываются своими напевами: «В беззвездном сумраке Эреба, / Вокруг певца сплотясь тесней, / Родное вспоминает небо / Хор воздыхающих теней»³⁴.

³² Там же. С. 555. — К тому же, миф о растерзанном Орфее, согласно которому голова певца плыла по реке Гебр до острова Лесбос, где пророчествовала и творила чудеса, лег в основу стихотворения «Муза», по-видимому, посвященного Сапфо; в его заключительной части читаем о деве, которая все «ждет, что голова Орфея Златистою розою всплывет» (Там же. С. 468).

³³ Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 77, 76.

³⁴ Там же. С. 78. — В том же стихотворении Ходасевич, подчеркивая возвышенный характер поэзии, которой претит пошлость жизни, указывает на возможное отсутствие взаимопонимания певцов и предков, если в напевы облечены повседневные терзания:

В раннем стихотворении Мандельштама «Отчего душа так певуча» (1911) обнаруживаем также образ Орфея-певца, манящего «в морские края», уводящего лирического героя в «чащу»³⁵; этот образ опосредованно прорисовывается в его стихотворении 1920 года «Возьми на радость из моих ладоней», толкующем чудо любви и поэзии непрерывными встречами с владыками подземного царства Аидом и Персефоной³⁶.

«Цеховец» Адамович в стихотворение «Так беспощаден вечный договор!», посвященное Ахматовой, вводит мотив «невоспетой» Эвридики, обыгрывая не без иронии принципы акмеистской поэтики, провозглашавшей дикость первобытной природы: «И птицы, и леса остались дики, / И облака, — весь незапевший хор / О гибели, о славе Эвридики»³⁷. Если в этом стихотворении Орфей, хранивший верность Эвридике перед вакханками, оказался «покинутый, и раненый, и пленный», с «душою неблаженной»³⁸, то в стихотворении «Когда, в предсмертной нежности слабей» мифический певец появляется в роли растерзанного северного Орфея, голова которого плывет по Неве, и которого волнуют уже иные вопросы, далекие от итогов древнего сюжета: «Там, за рекой, пройдя свою дорогу / И робко

«И мертвым предкам непостижна / Потомков суетная речь» (Там же. С. 79).

³⁵ Мандельштам О. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. Стихи и проза 1906–1921. М., 1993. С. 68.

³⁶ Поэт предлагает возлюбленной «немного солнца и немного меда Как нам велели пчелы Персефоны», ибо он готов отправиться на лодке Харона в подземный мир: «Не отвязать неприкрепленной лодки, / Не услышать в меха обутой тени, / Не превозмочь в дремучей жизни страха» (Там же. С. 147).

³⁷ Адамович Г. Стихотворения. Томск, 1995. С. 7.

³⁸ Там же. С. 7, 8.

стоя у ворот, / Там, на суде, — что я отвечу Богу, / Когда настанет мой черед?»³⁹.

До сих пор в русской поэтической традиции, за исключением стихотворения Брюсова, мы встречались с установкой поэтов на «голос» Орфея. Цветаева своим стихотворением «Эвридика — Орфею», датированным 23 марта 1923 года, вводит «голос» Эвридики, вернее, за ней сохраняет первенство в мифе, отстаивая женский принцип. Поэтому стихотворение написано в форме ответа-монолога Эвридики, наподобие овидиевских «Героид». Цветаевская героиня отказывается идти за Орфеем, ибо ей нужен «покой Беспмятности» и она может сказать лишь одно: «Ты это забудь и оставь!», «Ведь не растревожишь же! Не повлекуся!»⁴⁰. Ее отказ предрешен, с одной стороны, гибелью эротического женского начала («с бессмертья змеиным укусом / Кончается женская страсть»), с другой же — пониманием превышения «полномочий» Орфея, нисходящего в Аид⁴¹. В обратной перспективе, в подземном пространстве, в котором Эвридика находит свое прибежище, не она, а Орфей является призраком («в призрачном доме / Сем — призрак ты, сущий, а явь — / Я, мертвая...»), в силу чего «не надо Орфею сходить к Эвридике»⁴².

Несколько неожиданно всплывает образ Орфея у поэтов-обэриутов, как, например, у Введенского, упоминающего имя Орфея наряду с именем Тициана⁴³, или же у Заболоцкого, который в свою поэму «Деревья» вводит

³⁹ Там же. С. 27.

⁴⁰ Цветаева М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 2. Стихотворения. Переводы. М., 1994. С. 183.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ См.: «Он стал валяться на кровати / Воображать что он на вате / Что всюду ходят грезы феи / И Тицианы и Орфеи» (Введенский А. Полное собрание произведений в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 78).

пасторального Орфея-певца⁴⁴. В отличие от них, обошедших вниманием мифический сюжет об Орфее и Эвридике, Вагинов интересуется образом Эвридики, сравнивая с ним в одноименном стихотворении 1926 года само искусство, пробирающееся из адской тьмы наружу — в ночную тьму: «И обожгло: ужели Эвридикой / Искусство стало, чтоб являться нам, / Рассеянному поколению Орфеев, / Живущему лишь по ночам»⁴⁵.

С другой стороны, в четверостишии Бориса Божнева Орфей выступает в роли ямщика, управляющего колесницей луны, то есть подземным миром («Перебирая вожжи, словно струны, / Чаруя лошадей, / В волшебной тишине, в сиянии лунном / Поет ямщик — Орфей...») ⁴⁶; в стихотворении же Поплавского «Орфей» мифический певец предстает в золотистых и снежных тонах, ассоциирующихся одновременно и с золотом Колхиды, и с холодом подземного мира, которого «на границе снега» манит фея зимой неземной и неподвижным стеклянным временем: «Усталый, приди ко мне, / К снежной руке прикоснись. / Покачнутся весы золотые, / Ты забудешь прошедшую жизнь, / Ты, как лед, про-

⁴⁴ Ср. в третьей части «Деревьев», озаглавленной «Ночь в лесу»: «Можно здесь видеть возникшего снова Орфея, / В дудку поющего. Чистой лиственной грудью / Здесь окружают певца деревянные звери» (Заболоцкий Н. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2002. С. 179).

⁴⁵ Вагинов К. Собрание стихотворений. München, 1982. С. 157. — Обращаем также внимание на стихотворение «Бегу в ночи над Финскою дорогой», в котором поэт предпочитает языческое изображение Орфея его христианскому варианту («Пусть Вифлеем стучит и вое: “Жизни новой!” / Я волнами языческими полн»), усматривая в нем, растерзанном, свой далекий прообраз: «Плывет Орфей — прообраз мой далекий / Среди долин, что тают на заре» (Там же. С. 81).

⁴⁶ Божнев Б. Борьба за несуществование. СПб., 1999. С. 182.

светлеешь на солнце / Зимы неземной»⁴⁷. Миф об Орфее и Эвридике в ином, современном измерении рассматривает поэт Андрей Егунов (Николев). Свое стихотворение он пишет под воздействием оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (ср. зачин с французским написанием имени Эвридики «Эридисе, Эридисе!»)⁴⁸; отождествляя себя с Орфеем, его лирический субъект с автоиронией обращается к Эвридике: «Я фальшивлю, не сердися: / Слух остался в преисподней», заодно задаваясь вопросом относительно настоящей жизни, предлагающей, как всегда, лишь «заелисейские поля», «простор без измерений»: «Неужель это не будет, / Чтобы мир, не вовсе дикий, вспомнил об Эвридике?»⁴⁹.

Как и сама Елены Шварц, ее современники Бродский и Аронзон так же вовсе не безразличны к античному мифу. Характерная для поэтики Бродского в целом установка на мужское начало (Одиссей, Эней) не могла не отразиться

⁴⁷ Поплавский Б. Под флагом звездным. СПб., 1993. С. 78.

⁴⁸ Зачин стихотворения Егунова «Эридисе, Эридисе!», данный в форме крика-обращения, возможно, навеян также вергилиевскими строками «Но Эвридику еще уста охладевшие звали, / Звали несчастную — ах! — / Эвридику, с душой расставаясь, / И берега далеко по реке: “Эвридика!” — гласили» (117).

⁴⁹ Егунов А. Эридисе, Эридисе! «Континент», № 64, 1990. С. 328. — В сборнике «Елисейские радости» Егунова (Николева) это стихотворение напечатано в ином варианте, вернее, вторая часть стихотворения, начинающаяся со строки «Это не воздух, но настой», представляет собой отдельное, самостоятельное стихотворение 1952 года, не имеющее никакого отношения к стихотворению «Эридисе, Эридисе!» 1936 года написания (ср.: Егунов А. (Николев А.). Елисейские радости. Собрание произведений. Wien, 1993. С. 296–297). Вторая часть анализируемого стихотворения опубликована в сборнике стихов Егунова как отдельное стихотворение на странице 281, однако необходимо отметить существующие различия в сборнике «Елисейские радости» и в журнальной публикации.

на его отношение к мифу об Орфее и Эвридике. Поэта в раннем стихотворении 1964 года «Орфей и Артемида» интересует лишь Орфей — «песнопевец, / Не сошедший с ума, не умолкший» в зимнюю пору, т. е. после похищения Эвридики Аидом⁵⁰. Новый Орфей Бродского — сам лирический субъект, напоминающий скорее Персефону, чем Орфея («В скобки берет зима Жизнь»); в борьбе с временем («обрывая большой календарь») и с формой существования («сокращая словарь»), новый Орфей становится новым очарователем зверей, пополняющим «свой бестиарий»⁵¹. Волнующая Аронзон в «Сонете в Игарку» мысль об Орфее касалась его пантеистического представления о мироздании, в котором природа — это «подстрочник с языков неба» и «Орфей не сочинитель, не Орфей», а лишь «переводчик»; в его понимании «Орфей тот, Эвридике льстя, / Не Эвридику пел, но Еву!»⁵², как будто он жаждал стать новым Адамом.

3

Обратимся к «Орфею» Елены Шварц. Своим поэтическим текстом она включается в художественную традицию толкования мифической попытки преодолеть смерть силой любви и искусства, уходящую корнями в античную литературу. Выбор протагониста Орфея в Тартаре на пути восхождения к свету определил круг ее интересов относительно сюжета об Орфее и Эвридике, а именно — «сердце» и «страх», «вера» и «сомнение», «ведание» и «видение». Иными словами, Шварц интересует не Орфей поющий, а Орфей любящий. Ее волнует не образ поэта, покорившего

⁵⁰ Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Минск, 1992. С. 88.

⁵¹ Там же.

⁵² Аронзон Л. Стихотворения. Л., 1990. С. 22.

песней владыку подземного мира, а образ оглянувшегося на Эвридику Орфея. Этому подчиняются все элементы структуры стихотворения Шварц, начиная с ритмических перебоев хорей и дактиля, дольника на дактилической и хореической основах и амфибрахия⁵³, вплоть до разного рода повторов, а также интертекстуальных и мифопоэтических обыгрываний.

Уже начальной строчкой «на пути обратном» задана тема стихотворения — фрагмент мифа, относящийся к восхождению возлюбленных к свету. Открывающее стихотворение белое четверостишие сразу вводит ключевой для него мотив — мотив страха Орфея, а также указывает на причину этого страха, описанную асиндетонически расположенными глаголами в третьем лице среднего рода («хрипело», «свистело», «хрюкало», «кашляло»), причем звуки эти герою слышны за спиной («сзади»). Стало быть, существо,

⁵³ Метрическая схема стихотворения выглядит так: строки 1–2 написаны хореем, 3–4 — дактилем, 5–16 — дольником на дактилической основе (причем 8 строчка воспроизводит анапест, благодаря имени Эвридики), 17–18 — дольником на хореической основе, 19 — дактилем, 20 — дольником на дактилической основе, 21–33 — амфибрахией (с тем, что в 24 строчке обнаруживается лейма на третьей стопе). Чередование размеров соответствует разрабатывающемуся Шварц в рамках отдельных частей тематике. Условно говоря, стихотворение делится на 3 части: 4 + 16 + 13, причем 1-я часть, написанная силлабо-тоническими 3-ст. и 2-ст. хореем и 3-ст. и 2-ст. дактилем (переход хорей в торжественный дактиль), представляет собой как бы введение в тему Орфея и Эвридики в подземном царстве, тогда как 3-ю часть, написанную 4-ст., 3-ст. и 2-ст. амфибрахией, можно определить как авторское повествование о случившемся. Разлад в чувствах и мыслях между Орфеем и Эвридикой, которому отведена центральная, диалогическая часть стихотворения «Орфей», поддерживается «шатающимся» дольником. Отметим здесь также то, что четные строки зачастую вдвое короче нечетных, т. е. четырехстопные и двухстопные (даже пятистопные и одностопные) размеры последовательно чередуются.

которое издает наводящие страх звуки, и есть Эвридика⁵⁴. Это подтверждается даже семантизированной, повторяющейся рифмой «дикий — Эвридики» («дикий — Эвридика»).

Диалог Орфея, полного страха и сомнения, и Эвридики, полной веры и надежды, раскрыл всю пропасть, лежащую между ними. В Орфея вселилось подозрение («не узнаю», «вдруг не тебя»), которое в итоге привело к тому, что он «обернулся, сомнением томим». Обе произносимые им реплики суть сомнение, отсутствие веры: он не узнает в шипении голос Эвридики и боится не ее вывести к звездам. К тому же, Орфея на протяжении всего повествования преследует страх, который синонимично варьируется в разных словосочетаниях («стало *страшно*», «*жутко* мне», «*отскочил*, объял его *страх*», «он робко ногтей розовых коснулся»). В отличие от Орфея, Эвридика — олицетворение веры, любви и священных знаний. Она напутствует его («по сторонам не смотри, не смей»); она знает, что здесь — «край дикий», «тьма», т. е. ад, что там — «синь небосклона», «ветер и море», т. е. воздух; ей известна тайна преображения-превращения: «Прежней я стану, когда увижу / Синь небосклона. / Прежней я стану — когда задышит / Грудь — с непривычки больно»⁵⁵. Образ Эвридики в стихотворении Шварц дается в антиклимактической градации: «хуже

⁵⁴ Звукоподражательные глаголы создают ассонансы (обратном стало страшно *сзади*; хрипело, свистело), отдаленно обыгрывающие звукопись реки Стикс аллитерации (стало страшно — *сзади* хрипело, свистело), паронимические цепочки (стало страшно; *сзади* хрипело, свистело, хрюкало).

⁵⁵ Речь Эвридики изобилует повторами. Так, например, кроме синтаксической анафоры «прежней я стану, когда увижу» — «прежней я стану — когда задышит», обнаруживаем также аллитерационные (*не смотри, не смей*), лексические («*Нет*, сердце твое *не* узнало, / Меня ты *не* любишь <...> *Не* надо! *не* надо!») и синтаксические повторы («Не надо! не надо!»), параллелизмы (кажется — кажется).

дракона» — «змеища» — «змея»; образ этот сопровождается звукоподражательными шипящими⁵⁶.

Этим Шварц как будто отвечает на овидиевские «Метаморфозы»: предлагая для умершей Эвридики не просто роль тени, ступающей «едва замедленным ранюю шагом» (212)⁵⁷, как это у Овидия, а роль тени-дракона (змеищи, змеи), в которую превращает ее укусы змеи. Поэтесса требует двойного превращения Эвридики — из мертвых в живых и из змеи в нимфу. Поскольку этого не последовало, она становится на позиции Эвридики (ее авторский голос сливается с голосом Эвридики в заключительной реплике стихотворения, что, в свою очередь, подчеркивается графически — использованием тире), обвиняя Орфея в «нелюбви»: «— Нет, сердце твое не узнало, / Меня ты не любишь». Предложенной концовкой Шварц, очевидно, оспаривает толкование мифа Овидием (и его последователями), который в оглядке Орфея находил подтверждение его любви к возлюбленной, и поэтому в самой Эвридике не обнаруживал никакой обиды на Орфея: «Смерть вторично познав, не пеняла она на супруга. / Да и на что ей пенять? Иль разве на то, что любима?» (212).

Таким образом, Шварц продолжает линию Цветаевой, которая защищает женское начало в мифе, превозносящее любовь выше всего, в том числе и поэзии. В данном ключе вполне логичным представляется отказ Эвридики у Шварц: «Не надо! не надо!», перекликающийся со словами цветаевской героини, обращенными к Орфею: «Не надо

⁵⁶ Ср.: «не вышла, Хуже дракона», «Змеища <...> С бревно толщиною, спешила за ним», «змея прошептала».

⁵⁷ О «неровном» шаге Эвридики говорит также Рильке в заключительной части своего стихотворения, однако у него причиной такого шага Эвридики становится не рана, а «саван»: «О длинный саван часто спотыкаясь, / шла — терпеливо, кротко и неровно...» (Рильке Р. М. Указ. соч. С. 96).

Орфею сходить к Эвридике»⁵⁸. Приведший к отказу разлад между протагонистами мифа подчеркивается в стихах Шварц и тем, что ее Эвридика стремится к свету, к сини небосклона, тогда как Орфей, согласно своему имени, восходящему к слову Орφνοιος — «темный»⁵⁹, собирается вывести ее в ночь, «к звездам», по-видимому, уже охваченный раздумьями о творчестве (о лире и ее «озвездлении») ⁶⁰. Почувя ветер и море, Эвридика уже по-другому стала дышать («Голос был задышливый, дикий») ⁶¹; это было начало

⁵⁸ Цветаева М. Указ. соч. С. 183. — Отметим здесь, что Цветаева в своем стихотворении предлагает частично преобразенный лик Эвридики («ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть / Устами!» — Там же), который разрабатывает Шварц в «Орфее», с той, однако, разницей, что в процессе обратной модуляции у Эвридики Шварц заново появляются протянутые к Орфею руки («Тянулись родимые тонкие руки»), чем поэтесса, по сути, сближает образ своей героини с вергилиевским изображением Эвридики: «Слабые руки, увы, к тебе — не твоя — простираю» (117).

⁵⁹ См. об этом хотя бы в: Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. С. 87.

⁶⁰ В трактате Эратосфена «Катастерисмы (Озвездления или Превращения в звезды)» созвездие Лиры объясняется как помещенный на небо «инструмент Аполлона, сделанный Гермесом, служивший Аполлону и подаренный им Орфею», который ею «зачаровывал все существующее, и в том числе Аид» (Цит. по: Лосев А. Мифология греков и римлян. С. 609). — О мрачной стороне Орфея, знающего темные глубины бытия, говорит и Руфин в «Опровержениях»: «Так, Орфей есть тот, кто утверждает, что вначале был Хаос, вечный, неизмеримый, нерожденный, из которого произошло все. Он сказал, что этот вот самый Хаос не есть ни тьма, ни свет, ни влажное, ни сухое, ни теплое, ни холодное, но — все в одновременной смеси и что он всегда был единым, бесформенным» (Там же. С. 716–717).

⁶¹ Ср. также паронимические и рефренные повторы: (когда) задышит — (был) задышливый, дикий (край) — дикий (голос), родимые — родимым, так или иначе связанные с преобразованием героини.

ее превращения, которого не почувало сердце Орфея. О ее совершающейся метаморфозе свидетельствует также антропоморфизированный образ змеи («с мольбою в глазах», «Тянулись родимые тонкие руки / Со шрамом родимым», «с улыбкою горькой», «прошептала»), о доходившем до нее свете дня — изображение «ногтей розоватых». Взамен мелькнувшего света и почувствованного в груди воздуха, Эвридики, Оглядка Орфея лишила Эвридику едва увиденного света и глотка свежего воздуха, она «дымом растаяла в сумерках ада», наподобие вергилиевской Эвридики, которая «как дым, растворенный / В воздухе тонком», унеслась в глубь ада (117). Думая, что узнает возлюбленную, увидев ее, Орфей ее не узнал, ибо любящий узнает не глазом, а сердцем; об этом и переключка Орфея и Эвридики: «Не узнаю в этом шипе голос своей Эвридики»; «Нет, сердце твое не узнало, / Меня ты не любишь».

Страху, сомненью и зрению Орфея Елена Шварц противопоставила сердце, веру и прозрение Эвридики. Восхождение к звездам — любви. Для нее миф об Орфее и Эвридике оказался не мифом о взаимосвязанности творчества, любви и смерти, а мифом о любви и ее отсутствии. Этим она вписывается в круг поэтов, разворачивающих итоговую мысль «Божественной комедии» относительно животворящей силы любви, ее первичности: «Любовь, что движет солнце и светила». Стихотворение «Орфей» Елены Шварц не что иное, как реализация метафоры об аде — отсутствии любви, что в свою очередь во главу сюжета ставит не Орфея, а Эвридику.

Наталья Ковалева

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ



С Леной Шварц мы дружили еще с университета. Познакомились очень смешно — когда нас, студентов, отправили в колхоз. А потом образовалась и компания, в которой мы существовали много лет. И, странное дело, поначалу, я не хотела слушать ее стихов — боялась погубить нашу дружбу. А вдруг мне не понравятся стихи. Но как-то, когда мы были вдвоем в ее квартире, она все же начала читать свои стихи. И все — я пропала. Это была магия — необъяс-

нимая, не похожая на то, что я любила раньше. И тогда же я сфотографировала ее на балконе. Потом эту фотографию попросили в Википедию...

«Еловые ветки, сосновые... все говорят по-чешски...».

Когда я перечитываю ее стихи — я вспоминаю эту фотографию и одно из самых любимых ее стихотворений — «Потерянный рай».

Собственно говоря, так я сейчас и вспоминаю это время — Потерянный Рай.

Как эта улица зовется — ты на дощечке прочитай,
А для меня ее название — мой рай, потерянный мой рай.

Как этот город весь зовется — ты у прохожего узнай,
А для меня его название — мой рай, потерянный мой рай.
И потому что он потерян — его сады цветут еще,
И сердце бьется, сердце рвется счастливым пойманным лещом.
Там крысы черные сновали в кустах над светлою рекой —
Они допущены, им можно, ничто не портит рай земной.
Ты излучал сиянье даже, заботливо мне говоря,
Что если пиво пьешь, то надо стакана подсолить края.
Какое это было время — пойду взгляну в календари,
Ты как халат, тебя одели, Бог над тобою и внутри.
Ты ломок, тонок, ты крошишься фарфоровою чашкой — в ней
Просвечивает Бог, наверно. Мне это все видней, видней.
Он скорлупу твою земную проклеывает на глазах,
Ты ходишь сторбившись, еще бы — кто на твоих сидит плечах?
Ах, я взяла бы эту ношу, но я не внесена в реестр.
Пойдем же на проспект, посмотрим — как под дождем идет оркестр.
Как ливень теплый льется в зевы гремящих труб.
Играя вниз,
С «Славянской» падает с обрыва
мой Парадиз.
(1982)

И мне хочется вспомнить еще одну историю — о мистификации. Это произошло позже, но ведь и дружили мы всю жизнь, собрались своей прежней компанией — Витя Кривулин, Елена Игнатова, Сергей Стратановский, Виктор Ширали. Всех тогда почти не печатали, все любили читать стихи друг другу, всех по-детски интересовал вопрос — кто же из них лучший поэт? Страсти разгорались... И вдруг пришла Лена Шварц и сказала:

— Полно спорить, кто лучший. Я сейчас прочитала стихи Арно Царта — вот кто абсолютно неожиданный и непредсказуемый поэт. Хоть и эстонец, а пишет по-русски. Послушайте.

И она прочла, действительно, странное и необычное стихотворение. Кто-то сказал «ерунда», кто-то с уважением

заметил, что в этом что-то есть, а кто-то сказал, что такого быть не может, потому что иначе о нем все уже бы слышали.

— Не верите? — спросила Лена. — Так я приведу его к вам в следующий раз.

Когда мы все собрались снова, то с нетерпением ждали эстонца.

И он пришел — высокий, светловолосый, говорящий с акцентом. Начал читать по бумажке свое стихотворение, споткнулся на каком-то слове, попросил дочитать Лену. Перед нами был необъяснимый факт. Стихи — хорошие. Да. Этого не отнимешь. Но откуда же он взялся на нашу голову? А он быстро откланялся и ушел. Страсти бурлили. Что-то настораживало. Но что?

Через неделю Лена позвонила к нам с Витей и спросила с торжеством:

— Ну, как?

— Отлично, — ответил Витя. — Я его, конечно, недооценил в прошлый раз. Но он заходил ко мне на этой неделе, почитал свои новые стихи — гораздо лучше прежних. Он даже оставил мне экземпляр. Вот, послушай... — и прочел длинное стихотворение Арно Царта о надписях тушью, иероглифах, письмах другу.

— Пригласи его на следующее собрание, пусть почитает и новые стихи тоже.

— Нет, — сухо ответила Лена, — он вчера уехал.

На следующем собрании поэт Сережа Стратановский сказал, что этот эстонец успел побывать и у него и тоже оставил свои новые стихи. Ничуть не хуже прежних.

Тут уже все дружно рассмеялись. И стало ясно, что Арно Царт — фигура мифологическая. Идея этой мистификации пришла в голову Лене, которая и написала первые стихи Арно Царта, а когда его потребовали привести, уговорила своего приятеля-актера надеть светлый парик и изобразить эстонца. Первым, кто разгадал эту историю, был Витя,

который постарался переиграть Лену своими стихами, а потом Сережа Стратановский и другие поддержали вполне этот миф своими стихами, и вымышленный Арно Царт неожиданно стал продуктом коллективного творчества. Игрой в Арно Царта увлеклись все — какая радость выступить под маской! Поговаривали даже о том, чтобы издать сборник стихов Арно Царта.

Но Лена Шварц стояла на страже. И в каждом сборнике ее стихов, куда включались и стихи Арно Царта, всегда писала: «Необходимо заметить, что этому эстонскому поэту принадлежат только напечатанные здесь стихи. Все остальные, пользующиеся его именем, — самозванцы или, возможно, незаконные дети, но в таком случае они обязаны подписываться А. Ц.-фис или А. Ц.-младший»...

И очень жаль, что нет сборника стихов Арно Царта-старшего, его сына, его брата, короче, всей компании, которая с таким воодушевлением подхватила мистификацию, придуманную Леной Шварц...

Потерянный рай...

Григорий Беневир

ВОЗВРАЩАЯСЬ К «ВОПРОСУ К ТЮТЧЕВУ» ВИКТОРА КРИВУЛИНА

О ключевом и переломном для Кривулина стихотворении «Вопрос к Тютчеву» (1970) написано немало и самим поэтом, и его исследователями. Тем не менее, в своем выступлении¹ я решусь добавить нечто к уже сказанному. Это не систематический разбор текста, но ряд мыслей и наблюдений по его поводу и о поэзии Кривулина в целом.

Вопрос к Тютчеву

Я Тютчева спрошу, в какое море гонит
обломки льда советский календарь,
и если время — Божья тварь,
то почему слезы хрустальной не проронит?
И почему от страха и стыда
темнеет большеглазая вода,
тускнеют очи на иконе?
Пред миром неживым в растерянности, в смуте,
в духовном омуте, как рыба безголос,
ты — взгляд ослепшего от слёз,
с тяжёлым блеском, тяжелее ртути...
Я Тютчева спрошу, но мысленно, тайком —
каким сказать небесным языком
об умирающей минуте?

¹ Выступление на вечере памяти В. Кривулина, А. Миронова, Е. Шварц 16 марта 2018 года в Центре Андрея Белого, Санкт-Петербург.

Мы время отпоём, и высохшее тельце
накроем бережно нежнейшей пеленой...
Родства к истории родной
не отрекайся, милый, не надейся,
что бред веков и тусклый плен минёт
тебя минует, — веришь ли, вернут
добро исконному владельцу.

И полчища теней из прожитого все
заполнят улицы и комнаты битком...
И — Чем дышать? — у Тютчева спрошу я,
и сожалеть о ком?
(ноябрь 1970)

1. МЕСТО И СТАТУС СТИХОТВОРЕНИЯ

Прежде всего, я хотел бы обратить внимание на то, что в глазах самого Кривулина статус стихотворения «Вопрос к Тютчеву» со временем явно повышался. Если в самиздатском сборнике «Воскресные облака» 1972 года² оно не имело еще своего названия и было последним в разделе «Флейта времени», то в последующем машинописном сборнике 1979 года³ (приложение к журналу «Часы», приуроченное к вручению Кривулину в 1978 году Премии Андрея Белого), на основе которого составлено парижское издание 1988 года, это стихотворение уже под своим названием открывает отдельный раздел, который так и называется: «Вопрос к Тютчеву». Повышению статуса этого стихотворения в глазах поэта соответствует и то значение, которое придал

² Сохранился у В. Н. Симоновской, которой я выражаю огромную признательность за возможность ознакомиться с этим сборником, как и за сам факт его сохранения.

³ Ему же следует и сборник «Воскресные облака». СПб., 2017 г. Ниже ссылки на это издание приводятся в тексте курсивом: *Кривулин* с указанием страницы.

ему один из главных, наряду с самим Кривулиным, лидеров и теоретиков неофициальной ленинградской / петербургской культуры, Борис Иванов, положивший его в основу своих размышлений 1977 и 1978 годов о путях и будущем неофициальной культуры, как и о смысле и особенностях поэзии самого Кривулина⁴.

Не исключено, что статьи Иванова повлияли на повышение статуса стихотворения в глазах самого Кривулина, но этот вопрос нужно исследовать особо. Итак, раздел книги «Воскресные облака» (1979) «Вопрос к Тютчеву» получил название по одноименному программному стихотворению Кривулина. Что же касается других стихов, вошедших в сборнике 1979 года в раздел «Вопрос к Тютчеву», то все эти стихи входили в сборнике 1972 года в раздел «Элегии». Постановка «Вопроса к Тютчеву» во главу других стихов этого раздела не означает, конечно, что Кривулин перестал считать входившие в него стихи элегиями, просто этот формальный жанровый принцип перестал для него быть главным. В свою очередь, стихотворение «Вопрос к Тютчеву» не только возросло в значении в глазах поэта (очевидно, он не хотел, чтобы его прочитывали лишь как стих о времени и истории), но стихи, входившие в раздел «Элегии», должны были теперь читаться в контексте «Вопроса к Тютчеву», стоящего впереди них. Само же это программное стихотворение оказывалось в контексте следующих за ним элегий.

Все это подразумевает определенную рамку интерпретации, которую сам поэт, очевидно, хотел задать для прочтения своих стихов и, прежде всего, стихотворения,

⁴ См. статьи Б. Иванова в самиздатском журнале «Часы» (№ 6 (1977), 8 (1977), 12 (1978)). Иванов, пишет («Часы» (№ 6)), что это стихотворение открывает композицию «Музыкальные инструменты в песке и снеге», но в первоначальном, самиздатском издании «Воскресных облаков» (1972 года) оно входит именно в книгу «Воскресные облака», как входит в нее и в издании 2017 г.

интересующего нас. В связи с «Вопросом к Тютчеву» в общей композиции «Воскресных облаков» возникает и другой вопрос. Почему Кривулин не включил эту вещь в первый раздел книги, «Облако воскресения», — ведь стихотворение «Вопрос к Тютчеву» написано раньше, чем большинство стихов, вошедших в этот раздел? Ответ, очевидно, в том, что ведущим мотивом первого раздела этой книги является (сильно упрощая) мотив тоски от череды советских буден и выходных, переходящей в метафизическую тоску по истинному воскресению. В «Вопросе к Тютчеву» этот мотив есть (тема советского календаря: «...в какое море гонит / обломки льда советский календарь»), но куда более существенен в стихах этого раздела мотив культурно-исторической и просто человеческой памяти — утраты великой культуры, ее носителей, живой связи времен, живых голосов, наконец, просто человеческой разлуки. Элегии, входящие в этот раздел, как будто являются ответом на вопрос, которым завершается его первое стихотворение: «И — Чем дышать? — у Тютчева спрощу я, / и сожалеть о ком?».

Не раз отмечалось, что в это время и, в частности, в этом стихотворении Кривулин осознал себя в качестве вместилища и хранителя бывших прежде живых голосов. Обретенный им голос исполнен тоски по ушедшим и включает, вбирает их в «себя» посредством той же тоски по всем и оплакивания всех⁵. При этом его «я» упраздняется как

⁵ Ср. тютчевское: «Душа моя, Элизиум теней...» и строчки Кривулина: «И полчища теней из прожитого все...». Ср. также слова из письма поэта к своей возлюбленной, Марии Ивашинцевой (1978 года): «Я пишу как бы о себе, но почти все мои стихи — о других людях, и когда я пишу, я становлюсь тем, о ком я думаю. Это счастье и это спасение не столько для меня, сколько для других. Я ненавижу смерть. У моей жизни действительно есть как бы единственная сверхзадача — не дать умереть тем, кого я люблю» (<http://almanax.russculture.ru/archives/3329>).

индивидуальное и обретается как соборное: «я только память их, могильный камень, сад», — как он говорит в одной из элегий 1971 года (*Кривулин*, с. 26). На выраженный в этих стихах этос творчества Кривулина чаще всего обращают внимание его исследователи, он и сам достаточно подробно и охотно говорил о нем⁶. Это хорошо известно, как и то, что стихотворение «Вопрос к Тютчеву» поэт, а вслед за ним и его исследователи, связывали со смертью Л. Аронсона⁷. Менее известно то, что это стихотворение первоначально было включено Кривулиным в раздел «Флейта времени», то есть воспринималось в другом контексте — поэтической медитации о времени и истории, и лишь позднее «возглавило» другой раздел, включающий прежде всего элегии (его главный мотив — культурная и человеческая память, темы разлуки и единения).

2. ОТНОШЕНИЕ КО ВРЕМЕНИ И ИСТОРИИ

В 1969 году И. Бродский написал «Конец прекрасной эпохи», поводом чему было подавление Пражской весны и полный крах в его глазах проекта «гуманизации» русской цивилизации в духе европейских ценностей. В этом стихотворении поэт отталкивается от всего того в русской истории, что он рассматривает как заложившее в нее тот самый этос, который привел к нынешнему положению вещей. В отличие от Бродского, Кривулин в «Вопросе к Тютчеву» (1970), входившем некогда в «исторический» раздел первой книги стихов, «Флейта времени»,

⁶ См., напр., *Кривулин В.* Поэзия как разговор самого языка // Сайт «Русская поэзия 1960-х годов» (<http://www.ruthenia.ru/60s/leningrad/krivulin/interview.htm>).

⁷ *Иванов Б.* Виктор Кривулин — поэт российского ренессанса // Петербургская поэзия в лицах / Сост. Б. Иванов. М., 2011. С. 303–304.

принимает иную стратегию и форму отношения к «родной истории»: «Родства к истории родной / не отрекайся, милый, не надейся, / что бред веков и тусклый плен минут / тебя минует — веришь ли, вернут / добро исконному владельцу» (Кривулин, с. 25).

Название раздела и стихотворения «Флейта времени», очевидно, восходит к Мандельштаму: «Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать» («Век»). Связь времен, восстановление традиции русской культуры, разорванной советским периодом — одна из важнейших задач, поставленных перед собой Кривулиным, о чем уже писал Борис Иванов⁸.

В целом же на отношении Кривулина к истории, как он сам признает в интервью Полухиной⁹, могло сказаться влияние книги Бердяева «Смысл истории» (поэт прочел ее именно в 1970 году¹⁰), в которой, в частности, читаем: «Человек есть в высочайшей степени историческое существо. Человек находится в историческом, и историческое находится в человеке. Между человеком и “историческим” существует такое глубокое, такое таинственное в своей первооснове сращение, такая конкретная взаимность, что разрыв их невозможен. Нельзя выделить человека из истории, нельзя взять его абстрактно, и нельзя выделить

⁸ См. Иванов 2011: 295. Нужно, впрочем, подчеркнуть, что отношение Кривулина к традиции, на первых порах ностальгическое и ученическое, вскоре стало отношением живого диалога, часто переходящего в спор (См. Беневич Г. Об одной «журналистской» пост-элегии В. Кривулина // Textonly. 2017. № 46 (<http://textonly.ru/case/?issue=46&article=39029>). Прим. 25).

⁹ Полухина В. Маска, которая срослась с лицом. Интервью с Виктором Кривулиным 11 января 1990, Лондон (<https://public.wikireading.ru/102501>).

¹⁰ Первое издание книги вышло в 1923, а второе — в 1969 году.

историю из человека, нельзя историю рассматривать вне человека и нечеловечески»¹¹.

Вместе с тем, я думаю, что эти слова Бердяева могли стать для Кривулина своего рода вызовом, оказаться «у времени в плену» он явно тоже не хотел. И если Бродский объявил «конец» прекрасной эпохи и заявил о своей полной чуждости и новой «эпохе свершений» в СССР, и всему в русской истории, что к ней привело, то Кривулин, полагая, что так просто от истории не отречешься и из нее не выйдешь, в «Вопросе к Тютчеву» скорее выражает сострадание времени и понимает задачу новой поэзии в том, чтобы время, то есть историческое время, «отпеть» и тем самым стать по-настоящему свободным в отношении него: «Мы время отпоем, и высохшее тельце / накроем бережно нежнейшей пеленой...» (*Кривулин*, с. 25).

Эти строчки обычно сопоставляют с известным описанием Кривулиным откровения, посетившего его 24 июля 1970 года: «Я читал Боратынского и дочитался до того, что перестал слышать, где его голос, а где мой. Я потерял свой голос и ощутил невероятную, не улавливаемую словом свободу, причем вовсе не трагическую, не вымученную свободу экзистенциалистов, а легкую, воздушную свободу, словно спала какая-то тяжесть с души. Вдруг не стало времени. Умерло время, в котором я, казалось, был обречен жить до смерти, утешаясь стоической истиной, что “времена не выбирают, в них живут и умирают”. Вот оно только что лежало передо мной на письменном столе, нормальное, точное, сносно устроенное, а осталась кучка пепла»¹². Обычно

¹¹ *Бердяев Н.* Смысл истории. М.: Мысль, 1996. С. 14.

¹² *Кривулин В.* «Охота на мамонта», СПб., 1998. С. 7. (к слову, тему пепла, который один только и остался от времени, из этого отрывка можно сравнить с мандельштамовским «И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла»).

в этой цитате обнаруживают полемику с Александром Кушнером, чьи строчки Кривулин здесь цитирует. Однако, на мой взгляд, этот прозаический отрывок содержит и скрытую полемику с Бродским, с его экзистенциальным героическим вызовом в отношении времени и эпохи. Кривулин отказывается и от того, и от другого.

3. ПРОЩАНИЕ С ВРЕМЕНЕМ

Возвращаясь к Кушнеру, я бы хотел всмотреться в различие в отношении к своему времени и времени как таковому у Кушнера и Кривулина в соответствующих стихах. Конечно, никакой полемики именно в стихах не было, «Времена не выбирают» было написано в 1978 году, и вовсе не в полемике с Кривулиным, речь именно о различных духовных топосах в отношении ко времени. У Кушнера здесь не только момент стоического принятия своего века как своего рока, но и понимание того, что это принятие есть форма прощания: «...обниму / Век мой, рок мой на прощанье» («Времена не выбирают»). Казалось бы, у Кривулина сходный образ прощания: «Мы время отпоем...» (1970), но у Кушнера прощание подразумевает смерть человека («в них живут и *умирают*»), а у Кривулина речь идет об отпевании самого времени. Это совсем другая перспектива; чтобы отпеть свое время, нужно, живя в нем, стать вненаходимым по отношению к нему, а значит и ко времени в целом. Это невозможно без трансценденции времени, на что указывает религиозная перспектива, заданная темой «отпевания». Отпевают то, что умерло. Но умереть может лишь то, что смертно. И в самом деле, Кривулин сначала осознает смертность времени — «каким сказать небесным языком / об умирающей минуте?». Время — «Божья тварь», но в качестве твари оно смертно, каждая проходящая минута-мгновение «умирает». И язык, о котором об этом можно говорить — должен быть

небесным, то есть трансцендирующим земное измерение, в котором время и история больше человека.

Здесь же можно вспомнить и Мандельштама. В стихотворении «1 января 1924 г.» умирает век, речь о XIX веке, но и сын этого века, целующий его в «измученное темя», тоже обречен на гибель («губы оловом зальют»). Мандельштам не говорит еще о смертности времени как такового, но лишь о смертности породившего его века и своей смертности.

О мандельштамовских подтекстах «Вопроса к Тютчеву» недавно писал Илья Кукулин¹³. Я не могу здесь разбирать его статью, скажу лишь об одном важном подспорье в понимании стихотворения, которое Кукулин упустил. Это вторая часть эссе Кривулина «Полдня длиной в одиннадцать строк» («Часы», № 9, 1977¹⁴), где, среди прочего, поэт вспоминает бытовые и метафизические «обстоятельства» написания стихотворения. И. Кукулин, к сожалению, не учел этот важный текст, содержащий и размышления о времени и вечности, и отсылающий не только лишь к частично обозначенному исследователем тютчевскому, но и важному державинскому подтексту¹⁵. Примечательно, что эссе Кривулина появилось в один год со статьями Б. Иванова в «Часах», в центре которых то же самое стихотворение.

Я приведу два отрывка из этого эссе. В первом — поэт явным образом задает державинский контекст для своего размышления о времени и вечности, а во втором не оставляет сомнений в том, что речь именно о контексте стихотворения «Вопрос к Тютчеву». В первом речь идет

¹³ Ср. Кукулин И. Двойное «я» в диалоге с историей // «Воздух». 2016. № 3–4 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-3-4/kukulin-mandelshtam/view_print/).

¹⁴ Перепечатано в: *Полилог: теория и практика современной литературы [электронный научный журнал]*. 2011. № 4. С. 68–81 (http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_4_2011.pdf).

¹⁵ Полилог, 2011. № 4. С. 75–78.

о том, что поэт видел каждый день, когда ездил на работу: «Я видел Неву в одном и том же месте и в одно и то же время около двух тысяч раз. Ее изменял только лед, сама же река никогда не бывала спокойной, но при этом всегда казалась неизменной. Она никогда не лежала “гладко”, но и самое сильное волнение только усиливало впечатление неподвижности, она была не просто неподвижна — иным утром она представлялась мне основой и осью всего неизменяемого в мире. И я думал о том, что слово “река”, взятое словарно и отвлеченно, может вызвать в моей памяти только одну устойчивую ассоциацию — течение, движение, поток и т. д.: “Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей...”»¹⁶.

А вот второй отрывок: «Изо дня в день я смотрел на одно и то же место посредине реки — ровно посредине между Петропавловской крепостью и Зимним дворцом — и место это не менялось. Я понял, что для того, чтобы увидеть “жерло вечности”, вовсе не обязательно умирать. Человеческая жизнь обнимает, включает в себя вечность, которая, конечно, не соотносима с историей человечества, но совершенно соотносится с моей, краткой, бесконечно малой жизнью. А исторический человек и бесконечно меньше и бесконечно больше — одновременно — вечности. И я спросил себя: что же такое река, которая всегда стоит на одном и том же месте и которую всегда я вижу в одно и то же время? Я спросил себя об этом впервые семь лет назад»¹⁷.

Семь лет назад, о которых здесь сказано, это как раз 1970 год. Понятно, что здесь прямой отсыл к «Вопросу к Тютчеву». Ясно, что Кривулин передает свой опыт медитации на одном и том же участке Невы, опыт, который был для него опытом заглядывания в омут вечности или недвижно-подвижного образа этой вечности, каковым ему

¹⁶ Там же. С. 74–75.

¹⁷ Там же. С. 74.

представился участок на Неве. «Вопрос к Тютчеву» появился в результате этого всматривания поэта в жерло вечности, напомним, по пути на советскую работу.

Позиция «мы» («мы отпоем»), сама эта новая общность («мы») обретается у Кривулина как позиция, трансцендентная времени, на которую в стихотворении и становится лирический герой поэта, открывая ту же возможность и читателю. А слово «отпоем» указывает и на религиозную, и на поэтическую перспективу. Можно сказать, что самым поэтическим делом Кривулина и создаваемого им «мы», его «песней» отныне становится отпевание времени как такового, но также времени исторического, самой истории, в том числе и истории культуры, прощание с ними. Для этого нужно было найти особый, «небесный», трансцендирующий временное и историческое язык.

Здесь же нужно заметить, что отпевание как религиозный обряд, таинство, имеет целью не просто прощание «с покойником», но является молитвой о его спасении — и его души, которая отделилась от тела, и, в конечном счете, его самого как целого. Итак, в «Вопросе к Тютчеву» формулируется задача не просто проститься со временем (как позднее у Кушнера), и не просто стать в свободное отношение к своему времени и месту (это был бы экзистенциальный героический разрыв с историей своей страны); речь о другом — о таком прощании со временем, которое было бы его спасением. Таким образом, сама поэзия как «отпевание времени» понимается как форма его спасения.

4. СПАСЕНИЕ ВРЕМЕНИ VS БЫТИЕ ВРЕМЕНЕМ

В заключение этих беглых заметок я бы хотел вспомнить еще одно стихотворение, написанное чуть раньше, чем «Вопрос к Тютчеву», в 1969 году, — это стихотворение Виктора Ширали, тогда достаточно близкого для Кривулина

поэта (разошлись их пути позднее)¹⁸. Это одно из лучших стихотворений Ширази, на мой взгляд, и думаю, Кривулин его знал, хотя я вовсе не настаиваю на каком-то прямом или даже косвенном влиянии. Намного интереснее подумать о разнице в оптике при взгляде на сходные образы и темы. Итак, вот это стихотворение:

Стихи о времени

Стареем не со временем, а от,
Оно сквозь нас пронзительно течет.
Мы ж движемся ему наперерез,
Пока нас не проточит,
Не разъест.
Стареем не со временем, а для
Него — улыбка, стих и взгляд.
Как камень в воду, брошенный тобой
В меня, как в реку, ставшую судьбой.
Так вечно быть.
И не иметь предтеч.
Не истекать,
а неизбывно течь.
Копить в себе и души и века.
Как времени
Как имени река¹⁹.

Я не стану здесь разбирать этот по-своему замечательный стих²⁰. Державинский подтекст стихотворения Ширази очевиден. При этом действие, которое совершает поэт в отношении реки времен, иное, чем у Кривулина. Нет

¹⁸ О характере взаимоотношений Ширази и Кривулина см. в: *Беневич Г.* Виктор Ширази в контексте петербургской поэзии 1960–1970-х годов // НЛО, 2016, 2. № 138. С. 273–293.

¹⁹ Цит. по: *Ширази В.* Поэзии глухое торжество. СПб., 2004. С. 119.

²⁰ Подробнее я говорю о нем в статье: *Беневич Г.* Имя и Речь // «Труды Высшей Религиозно-философской Школы». СПб. № 2, 1993. С. 75–81.

в стихотворении Ширали мотива трансцендирования времени, прощания с ним и отпевания его. Ровно напротив — в нем происходит полное слияние лирического героя с рекой времени, со временем, превращение его в самом акте поэтической речи в эту, вбирающую всё — «и души, и века», реку времени — весьма нетривиальный ответ Державину. Это еще одна перспектива на тему времени, отличная от той, что мы находим у Кривулина, Мандельштама или Кушнера (все эти поэты, т. е. их лирические герои, с временем прощаются — каждый по-своему, а лирический герой Ширали им некоторым образом становится!). Этот же мотив отождествления существа поэта с рекой находим и в одном из поздних стихов Ширали:

Не хоронить
Не подхоранивать
А в воду опустить
И сравнивать
С волною невскою
Бегущею
Что сущее во мне?
Вот сущее...
(2010)²¹

Написавший вместе с Кривулиным в 1967 г. «Манифест конкретной поэзии»²², Ширали так и остался, я полагаю, всю жизнь стоять на позициях этого манифеста, как он его понимал, а именно, поэзии как словесной формы бытия здесь и сейчас. В отношении ко времени это означало отождествление с ним, вплоть до полного слияния — через поэтическую речь, становящуюся формой чистого времени. В отличие от этого для Кривулина, начиная с 1970 года, главным, очевидно, стало трансцендирование времени,

²¹ Цит. по: Ширали В. Старость — это не Рим. СПб, 2017. С. 10.

²² См.: Беневич Г. Виктор Ширали в контексте петербургской поэзии 1960–1970-х годов. С. 273–293.

прежде всего, *исторического* времени, прощание с ним и отпевание его. Поэтому Кривулин — поэт одновременно и метафизический, и апокалиптический, поэт конца времени и конца истории, особенно русской истории, что во всей силе проявилось уже в «Воскресных облаках», но, в несколько ином ракурсе, присутствует и в других, в том числе и самых поздних его стихах. Нужно помнить, однако, что сам акт этого трансцендирования — это отпевание, которое, как было сказано выше, подразумевает спасение времени. В этой перспективе по-новому звучат и другие строчки поэта: «года отпущенные нам / не для старенья — во спасенье» (Кривулин, с. 196)²³.

И здесь я хотел бы задаться вопросом: если поэзия у Кривулина — это «отпевание времени», сам акт этого отпевания, то не следует ли «высохшее тельце» времени, о котором говорится в «Вопросе к Тютчеву», понимать как символ «текста» — любимое Кривулиным слово, которое он предпочитал употреблять в отношении своих стихов вместо привычного и затертого «стихотворение»? И если тело отпеваемого времени — это текст, то что тогда такое его душа, не речевая ли, звуко-смысловая сторона этого текста? Но если это так, то отпевание исторического — внешнего по отношению к поэту — времени состоит в том, что оно, «умирая» в качестве такового, переставая быть для него чем-то внешним, бóльшим, чем он сам, становится соразмерным его стихотворению, в некотором роде самим стихотворением, в различном единстве его речевой и текстовой составляющей. В этой перспективе превращение лирического героя стихотворения Ширали в чистое время поэтической речи не так уж далеко от того, что происходит в стихотворении Кривулина, хотя оптика у каждого поэта своя.

²³ Ср. Беневиц Г. Восстановление человека // НЛО, 2017. № 147. С. 289–293. (<http://magazines.russ.ru/nlo/2017/5/vosstanovlenie-cheloveka.html>).

Ксения Толубовиц

ВО ТЬМЕ ОСЕНИ

(О первой книге Олега Охупкина 1969 г.)

Поэзия Олега Охупкина создавалась в то время, когда времени было много. Философ Михаил Рыклин как-то сказал, что главным своим продуктом поздний СССР имел «время». Это был странный конец «большого рывка», конец великой мобилизации, конец эпохи, когда твоё время тебе не принадлежало, а полностью накручивалось на механические часы производственного циферблата. Начался застой, откат в скорости, откат в мобилизации. Старый военный лагерь остался, но жизнь, его наполнявшая, правила и регулировки ушли. По аналогии с Хейзингой или в честь Бродского это время можно было бы уподобить «Осени» — поздней осени Средневековья, или осени той скоростной и кровавой цивилизации, которая прожила свой короткий век внутри двадцатого века.

И что остается после «большой мобилизации»? Как ни странно — сам человек, носитель большого начала. Носитель себя. Носитель всего времени, отпущенного ему жизнью с рождения, времени, которое он не может инвестировать ни во что. Это время в рамках поздне-советского строя уже не может быть востребовано государством. Но оно не может и быть приспособлено под бесконечную систему отводных каналов рынка. Кстати — в поздних стихах Олега Охупкина эта ненависть именно к рыночному состоянию мира мне кажется очевидной. Не туда все должно

было «рухнуть», не туда должна была двинуться та огромная масса, темная масса «времени», единственным носителем которой оказался сам человек.

А куда? Что такое эта темная масса? Где она замирает? — Она стоит неподвижно над самим человеком, она — его тьма.

На пороге возникновения этого времени — а именно в конце последнего советского рывка, в 1967 году — у Олега Охупкина появляется стихотворение «Ночное дыхание».

Я не случайно датирую, прежде чем начать разбор. Шестидесятые — это, как сказала Алена Громова в нашем общем разговоре, время не железа, а время алюминия, легкого металла, который, приходя на смену промышленной тяжести, становится знаком новой надежды. Как будто бы по эту сторону реальности еще возможно поэтическое высказывание, еще возможны общие планы на жизнь и общее время, которое отдано друг другу и празднику. Под этим знаком проходят шестидесятые по всему миру и в СССР. Поэзия Евтушенко, Ахмадулиной, Вознесенского еще представляет собою как бы чертеж для внешнего мира, того, каким образом этот мир может быть населен многими людьми. Это поэзия при свете дня. И День — ее важная стихия, там многое видно из предметов и обихода людского. Видно все, на что падает свет. И даже алюминий — это металл, предназначенный совпадать с дневным освещением. С формами дня. Это «общее» время жизни. И вдруг — ночь. И тьма. И полная перемена участи.

Приходящее на смену «метафизическое», «мистическое» поколение ничего не оставит по эту сторону реальности. Может быть только то, что врывается из внешнего пространства внутрь, как определенная и довольно жалобная акустика. Все время жизни — твое. И разделить его не с кем. Кроме как с самим собой. Причем слух будет обостренным и болезненным как у тех, кого внешний мир может только

раздражать, или вызывать абсолютно непреходящие приступы тоски или жалости, или утраты. Реакции на него чрезмерны, как у тех, кто болен, или кто, например, не может заснуть. Бессонница — начало первого «расстройства» того устройства личности, которое казалось столь незыблемым еще недавно в шестидесятые.

Что не спится тебе? Все лопочешь, бормочешь устало.
Не садись у окна! Заглядишься в осеннюю мглу.
И стихов не шепчи, чтобы тело дрожать перестало!
Отвернись от луны! Завернись в одеяло в углу!

Осторожней дыши! Чутко слушай дыханье деревьев!
И вникай в растворенье невидимых туч!
И себя самого полуночной природе доверив,
Мировой тишиною в молчаньи не мучь!

Не дыши, точно йог, выдыхая в пространство тревогу!
Сердце в руки возьми! Пусть оно отдохнет!
И выравнивай пульс! Ты забудешь себя понемногу.
Слушать собственный ритм... Иногда это — медленный гнет.
Не ворочайся, жди! Боль тебя понемногу отпустит,
И уже поплывешь над собой в тишину.
Но не бойся во сне безпричинно нахлынувшей грусти.
Это память души у дыханья в плену.

Это память любви — твой далекий оставленный берег —
Память всех берегов, от которых тебя унесло.
Это грусть горизонтов неузнанных волн и Америк.
Это память рожденья. Считай, что тебе повезло.

«Ночное дыхание» — это странный разговор с самим собой, где ты сам и являешься определенным местом, пространством, внутренним проломом тьмы, которым еще только надо овладеть. Научиться «дышать правильно». Посылать правильно свое дыхание. Изначально сцена, на которую выходит герой, такова, что ничего нет. Все объято «ночью». И есть только он сам.

«Сам» — по-английски имеет более автономное существование. Это то «Self», которое трудно переводимо

на русский язык в своем отличии от «I». Разговор «Я» и «Сам» — с «Самим собой» — имеет в виду две ипостаси нашей внутренней жизни. «Я», как тот, кто внутри, кто не имеет формы, и «Сам», как тот, кто является моей же первичной собственностью, как тот, кем я владею прежде всего. Тот самый «Сам СОБОЙ», на котором стою. И вот оно-то и загадочно. «Собой» — это то, в плену чего мы явно находимся. В этом отношении стихотворение явно показывает, что многие ощущения и чувства — одиночество, бессонница, боль — принадлежат этому «собой», тому, что мучится в нас на гранях внешнего мира. Что хотело бы и не могло бы с ним слиться.

Внутренняя структура всегда загадочна — она подобна дыханию, мы втягиваем воздух внутрь извне, владеем им, и посылаем его вовне из себя. О чем стихотворение Охупкина недвусмысленно намекает: «Не дыши, точно йог, выдыхая в пространство тревогу!». То есть дыхание человека наполняет пространство, или даже задает его параметр. Пространство вместе с дыханием неожиданно формируется вокруг нас. Дыхание — как ветер — это то, что обходит моря и горы. В конце концов, наше дыхание дотягивается до горизонта. До неузнанных Америк. И вспять — до «рождения». Но это становится возможным, только если мы «поплывем над собой», если каким-то образом минуем структуру «самого себя», ту самую, что властвует нами днем. Ночью эта структура оказывается не у дел — ибо перед нею какой-то невозможный объект, слишком большой и необъятный, слишком «беспредметный» для овладения или понимания. Какой именно? Сама жизнь и смерть. Сам «весь мир», водруженный на одно маленькое «я». И как с этим быть?

«Дышать» — говорит поэт.

Стоит заметить — стихотворение движется по линии отказа. По линии отказа, огибания, перехлестывания через себя. Не надо смотреть ни на луну, ни в окно,

ни прислушиваться к бормотанию собственных слов. Когда убираем слова — убираем шум дыхания. «Осторожней дыши!», на месте себя встает дыхание «деревьев», не разрешено никакого драматизма и страдания, не надо шумными порывами дыхания выдыхать в пространство «тревогу». Отказавшись от этого, движемся внутрь. Берем «сердце в руки». И оно должно отдохнуть. И на этой точке мы забываем «себя» — того, что мучится своим одиночеством, оторванностью от всех и от мира. Происходит просто переход внутрь к спокойствию «ритма».

В конце концов, действительно — перворитм пространства, погруженного в человека, — это дыхание. Вдох-выдох. Сильная и слабая доля. Зазор между ними — пауза, моментальное место, в котором тяжело утвердиться. Но оказываясь там, в центре дыхания, ты оказываешься в центре мира, в центре основного события, которое этот мир порождает, ибо дыхание протягивается, «насколько человек жив», «на всю его меру», то есть вообще-то — до горизонта. Может быть, «на конце дыханья» — это гораздо даже точнее, чем «куда ни кинешь взгляд» или «линия видимого горизонта». Взгляд — это дневная сущность. И, затухая на линии горизонта, он не дает такого острого ощущения жизни и смерти, как конец дыхания, той остроты последнего вопроса, которая возникает у художника «слова», на «последнем ли дыхании оно сделано». В этом смысле, между прочим, не случайно здесь будет упомянут Жан-Люк Годар, который снимает фильм «На последнем дыхании» в 1960 году.

Ибо что есть там, где дыхание заканчивается, что там? Хороший вопрос.

И поэт отвечает. Там, где заканчивается «дыханье», начинается «память», и из «плена дыхания» выпадает «память души». Не сама душа еще. А только ее память. Не странно ли? Что это?

Происходит какой-то смысловой переворот. Потому что в том месте, куда ты «добежал в дыхании» как в последнее место, на самом деле, тебя встречает некий бо́льший объем, чем ты думал. Оказывается, ты сам — это только край чего-то, что несло тебя издали, и, двигаясь вперед, ты на деле шел все время вспять по собственному времени к началу, и у самого конца «своего» дыхания ты встречаешься как бы с огромным запасом, резервуаром дыхательной структуры, которая дышит сквозь тебя, и это дыхание никогда не прекратится. Стоит отметить, что, дойдя до края самих себя, мы не попадаем еще в финальный ответ. Пока мы попали еще не в любовь, а «в память любви», не в рай, а «в память о рае» (Л. Аронзон), не в рождение — а в «память рожденья». То есть в некое огромное прошлое, которое существует за гранью нашего дыхания, и оно приходит в модусе «грусти», сменяя «боль». Грусть — это тоска по всему, что как дыхание доходит издали. Что утрачено, от чего нас «отнесло» и к чему, по путеводной нити памяти, нам еще предстоит прийти — Любовь, Рай, Рождение. И в этой точке поэт оставляет нас.

Но на чем он оставляет нас? На некой благой вести. «Считай, что тебе повезло». Откуда эта речевая, разговорная конструкция, идущая в таком резком противовесе с прежними книжными? И это «везение», поставленное на таком сильном месте, вообще выглядит как «корабль», который подходит к самому берегу и позволяет взойти на борт. Потому что когда память восстановится, мы способны плыть дальше, за грань, к некоему Дню, который настанет. А речевая конструкция неожиданно занижает, но и сближает — потому что вдруг начинает слышаться голос «других», тех, кто в этой тьме идет туда же, идет рядом с тобой. Поколения после 1968 года начинают разговаривать не на свету, а из тьмы. Тебе отвечают «изнутри», а никак не извне.

В этом ходе размышления хочется вспомнить одно стихотворение Ольги Седаковой «Легенда Шестая», и его небольшой отрывок:

Так чья-нибудь душа живая
не вытерпит прямого дня,
и, горе горем прикрывая
и слово словом заслоня,
тьму путевую соберет
вокруг себя — и в ней пройдет.
И в ней огонь его горит.
И свет, как притча, говорит.

Иными словами, свет становится внутренним, источник освещения — не солнце и день, а только свеча, и слова человека — не описание реальности, где главное — соответствие видимым вещам мира, положениям тел и дел, а «притча». Иносказание, чей смысл все равно в глубине, и чем он «больше», тем сложнее его услышать: о чем же все это, весь этот мир, на самом деле. Как некий подводный колокол.

Затонувший град. И ответ другого человека — это ответ из тьмы. Ответ, который ударит в тебя точнее многого. Интересно, что стихотворение Охупкина и написано от лица другого человека, — оно обращено к «тебе», как если бы кто-то шел рядом и комментировал то, что происходит с тобой. Он знает, что с тобой происходит, если ты согласишься вот эту структуру «самого себя» обнаружить, признать в себе. С тобой кто-то невидимый идет рядом, и может быть, только там и встречаются люди, только там и близок человек человеку. В ночи, в бессоннице. Вот там, в «дорожной тьме» — где каждый идет, обернутый в свою тьму, в свою бессонницу, в свое дыхание, ведь это «иное путешествие», иное «странствие по пространству», куда мы отправлены реально, а не видимо.

И в этом смысле поэзия, стихотворение — это как бы первый разлом, начало пути, помогание следованию,

выравниванию внимания и дыхания читателя. Настройка его на какой-то тип слушания, когда ему станут слышны все, также идущие в зазоре между вздохом и выдохом.

И в этом отношении мне почему-то вспоминается баллада «Вересковый мед» Роберта Стивенсона. Она повествует о приходе шотландцев на землю пиктов, о смене бронзового века на век железный и о главной утрате — утрате секрета меда, который делал людей близкими, который связывал их узами сильнее, чем узы страха и узы жестокой реальности с ее необходимостями. «Святую тайну» не выдают новым героям железного века. Пикты рисуются в балладе маленькими, почти детьми по сравнению с огромными шотландцами. Пикты все были поэтами, в отличие от воинов-шотландцев. И связь их между собою была другая, чем военное братство и иерархия. И мне все время в детстве казалось, что тем, как они умерли за свой мед, уже этот мед все и рассказал сам о себе. Олега Охупкина почему-то преследовал образ «Бронзового века», века до железа, как если бы им двигало желание вернуться в какое-то более мягкое и человеческое измерение, момент, когда люди жили вместе. И над ними не властны были ни сталь, ни золото. Об этом его поэма «Бронзовый век», который Охупкин выделял и отделял от Золотого и Серебряного века русской поэзии. О какой-то иной власти и общности людей, имена которых он перечисляет в самом начале своей поэмы. Имена поэтов, что были и жили как люди, и людей, что жили как поэты. Или... имена пиктов. Или тех, кто стал тем, кем должны были бы быть все.

«Поэт есть тот, кто хочет то, что все хотят хотеть», — как писала в своей формуле Ольга Седакова, указывая на особую связь этого поколения с людьми, со всем человечеством. Поэты не над, не отдельно, в самом сердце людей.

Причем после страшного двадцатого века эти поэты смогли даже больше, чем все предыдущие — они сумели

воскресить то, что было убито. Такой власти не было у поэтов ни Серебряного, ни Золотого века.

Открывается книга тех,
Кто из мертвых восставил стих.
(Олег Охупкин)

У этого поколения открылся какой-то невероятно широкий, объемный замысел, который еще не понят, но который на деле — важнейшее и новое откровение. Этот опыт, пока вряд ли осмысленный, остается тем тайным даром, который оставило нам время, чтобы мы могли вновь возвратиться к нему. Или впервые прочесть, — потому что читатель опаздывает, а поэт обгоняет. И вполне вероятно то время «поэзии», время «Бронзового века», который как бы прошел, только сейчас и может открыться читателю, даруя нам тот избыток силы идти, которого нет у нас самих, избыток памяти того, что у нас нет сил вспомнить. Двигаться друг к другу вспять, а потом все дальше и вместе — вперед. Чтобы еще сильнее и прямее ощущать ТОГО совершенно невидимого, но осязаемого на самом пределе слепоты, на самом конце дыхания, Кто ходит «босиком среди нас», Того, Кто делает нас нами. Возле Которого мы только и рождаемся, и начинаем дышать. Господина нашего дыхания, Хозяина наших душ. Речь идет о «втором рождении» после первого, которое всегда связано с каким-то глубоким опытом, что человек обретает между вдохом и выдохом. И тут вспоминается Давидов псалом: «Всякое дыхание да славит Господа», — огромная и неразгаданная формула, до которой, как считает Охупкин, далеко даже йогам. Ибо если у нас такое дыхание, то в мир из нас выходит не тревога, а то, что Охупкин и обещает в «Бронзовом веке» — из нас выходит слава этого мира. Его настоящая слава. То, почему и ради чего мы сможем заново открыть в себе способность его любить. И вот тогда откроются глаза. И мы увидим новый день. И родные лица друг друга.

Владимир Мореш

БУНТ И ПРИМИРЕНИЕ ОЛЕГА ОХАПКИНА

Вонми, о Небо, и реку
Земля, да слышит уст глаголы:
Как дождь я словом потеку,
И снидут как роса к цветку
Мои вещания на долы.

В. Тредиаковский

И наконец настала тишина.

О. Охупкин

С Олегом Охупкиным меня познакомил мой друг В. П. Они вошли и В. шепнул мне: «Это — поэт. Попроси его что-нибудь почитать». Когда мы сели за стол, я попросил. Олег начал читать, и читал довольно долго. Я был потрясен. Олег был потрясен тем, как я потрясен, и сказал В.: «Когда так слушают стихи, возвращается то, что на них потратил». Я был поражен не только стихами, но тем, что так вообще возможно говорить: свободно, сильно, уверенно и точно. Я сказал Олегу: «От ваших стихов такое впечатление, будто вообще не было советской власти». Он засмеялся: «Да только так и надо писать». Это было летом 75-го года. Семидесятые годы были удивительным временем: было душно, но можно было отойти в параллельные миры. Сейчас не так: было душно, а стало грязно.

Олег Охупкин — поэт высокий, в значении французского слова *sublime*. Хочется сказать — классический,

но он современный, он живет вблизи ада, на краю бездны.
Какая уж тут гармония!

В лабиринте

Отчаянье не чаёт, но чадит,
Равно как пламя свечи в лабиринте,
Где звук шагов ни мрака не щадит,
Ни освещенной беззащитной нити.

Так трепетен светильник твой, Тезей,
Что разумом его назвать опасно:
Того гляди, погаснет и тесней
Сойдетсся мрак... Надеяться? — Ужасно.

Отчаянье... Оно зовется так.
И это — путь от чаянья к нему же.
И если жить — надеяться, то как
Зовется жуть, которая снаружи?

Но Олег — поэт и примирения. Он верит, что за всеми тяготами и невзгодами жизни стоит Божественный Промысел, которому он хочет смиренно следовать. Это примирение видно во многих его стихах. Но рядом всегда бунт. В Библии есть одна удивительная книга, Книга Иова. Иов бунтует против Бога и требует справедливости. Охапкин пишет свою поэму, «Испытание Иова»:

Когда я дожил до глухого часа,
И в сердце жизнь моя открылась мне,
И, точно пес, завывший в тишине,
Не находя ни Господа, ни Спаса
В душе моей: воскликнул я в сердцах:
Не Иову сей дух я уподоблю!..
Вот предан я смущению дьяблю
И гаснет свет вечерний, отмерцав.

Но бунтовать опасно:
Возьми же сей Глагол и победы Им
Ничтожество твое, ничтоже — дрожь.
Но берегись! Уж многим повредили
Слова, от коих смертью да умрешь!
Наследует мое лишь победитель.
И буду ему Богом, он же Мне
Да будет сыном. Иоанн — свидетель.
Так говорит Господь и Вседержитель,
Носящийся как голубь в вышине.

Трое друзей Иова уговаривают его смириться перед Божественной волей. Но Иов отвергает их увещания. Бог же оправдал Иова (и, конечно, Олега!) и осудил его друзей за то, что они не так хорошо говорили о нем, как друг его Иов.

И отвечал согбенный человек:
«Почто еще я Господу перечу!
Но нет предела горю человеку
Перед лицом Твоим, святым вовек» —
И был душе страдальческий ответ:
«Аз есмь Предел. Ликуй! Да узришь Свет!»
(1973)

Для Охапкина жизнь всегда в опасности. И, кроме бунта религиозного, у него есть бунт социальный, как в его «Уходящем народе». Очень связано со знаменитыми Некрасовскими строками: «Кто живет без печали и гнева, / Тот не любит отчизны своей».

Стихотворение Олега написано в 92-м году. «Христопродавец меж иуд» всюду ломился в церковь, ожидая от нее вразумления и объяснений, но так ничего и не получил. Как народ мог предать Россию, когда он и есть Россия? Что увидел Охапкин, чего не видели другие? Мне могут возразить, что это не лучшие его стихи, что их написал больной

человек, что они полны противоречий, что золотой, серебряный и бронзовый век не обанкротились, и что могила, вырытая в конце бронзового века, приготовлена не для нас, его прямых наследников (см. стих. «Три эпохи», 1975 г.) Может быть, и так. Но почему же тогда через 30 лет его слова сбываются с ошеломляющей точностью? «Не только сами себя, / И целый мир вас ненавидит», — написал Олег.

Лежи до судной в нем трупы.
Ты заслужил могилу эту —
Тобой разверстые гробы.
Конец и твоему секрету.

Весь мир здесь трупы опознал
Замученных тобой страдальцев.
Их смерть пред Господом честна.
Твои же все в кровище пальцы.

В 92-м году не было всеобщей ненависти к России. И, несмотря на растущую бедность, для многих это была пора надежд. Но кончилось это так, как это видел Охапкин. И это еще не кончилось. Каин, где брат твой Авель? Какими же словами можно все это описать?

Один замечательный поэт 60 лет назад пел нам песню, полную надежды: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть по одиночке». Кому сейчас придет в голову спеть это! Это было бы жалкое зрелище.

В этом стихотворении Охапкин вспоминает Колыму, которую хотят забыть, и он помнит о Шаламове. Нас как будто бы не было, говорит Шаламов, но мы были. Реальность Колымы такова, что продолжает разъедать нашу душу и тело и по сей день, даже если мы это не осознаем. Охапкин увидел эту еще живую Колыму. Он взбешен тем, что обнажилось и подтвердило его ощущение опасности

и «жути», которая всегда была рядом. Но если Охапкину и снятся могилы, то слышит он и другое:

То ли Муза ко мне заходила,
То ли ангел какой прилетел,
Но сегодня меня разбудила
Арфа, лира ли, воля, виола,
Или просто звучанье глагола,
Что во мне сам собою запел.

И волнение осилить не в силах,
И с мелодией не совладать,
Я попробовал в рифмах несмелых
И в словах полунищих и голых,
Оттого-то едва ли веселых,
Волю тихому голосу дать.

Вот откуда происходит все. Из тишины, молчанья, без-
молвья:

Кто мне скажет, что такое тишина?
Это музыка мелодий лишена.
Точно выцветшие нотные значки,
Расползаются по стенам паучки
И натягивают струны на карниз
Там, где муха, незадачливый горнист,
Протрубив свое последнее «прости»,
Не успеет даже дух перевести.

И наконец шедевр Охапкина «Осень»:

И наконец настала тишина.
С утра в природе искренняя осень.
Она вошла, как в воду входят лоси,
И воздух терпче старого вина,
И яблоко белеет на подносе.

Охапкин — иногда буйный, но чаще тихий и кроткий.
Вот его отношение к жизни:

Доживая до лучших времен,
Жизнь, какой ни на есть, но своею
Назову, хоть назвать не умею
Подходящих для грусти имен.

.....

Жизнь дается сама по себе
И едва ль поддается размену.
Если б мы доверяли судьбе,
То и грусти узнали бы цену.

Доживая до истины сей,
Я уж тем бы подарен, что дожил.
Жизни ход сам себя обнадежил.
Знать, и сам я в порядке вещей.

Конечно, Олег в порядке вещей: он — поэт.

Неоконченные заметки. Январь, 2023

Вячеслав Овсянников

ВСАДНИК. О ВИКТОРЕ СОСНОРЕ

Я всадник. Я воин. Я в поле один.

Виктор Соснора

ЖИЗНЬ

Виктор Александрович Соснора родился 28 апреля 1936 года в Алушке. Отец, артист цирка, акробат-эквилибрист, работал под куполом. В начале войны, в 41-м — командир истребительного батальона лыжников-смертников на ленинградском фронте. В дальнейшем командовал авангардным корпусом в армии Рокоссовского. Дед Виктора Сосноры со стороны отца — тоже военачальник, полковник царской армии. Существует (по семейным преданиям, со слов самого Сосноры) родственная связь с Барклаем де Толли. Мать — дочь главного раввина Витебска. В нем сошлись, как утверждает сам поэт, ветви древних кровей: полководцев и книжников. В своем стихотворении, посвященном происхождению себя поэта, он перечисляет девять своих кровей. Согласно его утверждению (либо созданному им мифу), он родился с двумя головами, одна над другой. Потребовалась операция — одну голову отрезали. В то время такие операции редко бывали успешными. Он выжил, пролежав две недели между жизнью и смертью. Так, с первых же дней появления на свет, по выражению Сосноры, начался его бой за существование.

В четыре года — костный туберкулез ног, ползал на четвереньках в гипсе по больничному коридору. По заключению врачей — положение безнадежное. Вылечил настоями трав знахарь под Лугой, найденный его дедом по отцу. К тому времени дед Сосноры, бывший царский полковник, сделался сапожником и зарабатывал себе на существование сапожным делом в городе Луге. В шесть лет Виктор Соснора едва не умер от голода в блокадном Ленинграде. Весил он столько, что мать, по метафорическому выражению Сосноры, могла держать его на своей ладони. Был вывезен на Кубань к бабке. Для этой цели бабкой был послан в Ленинград дядя по отцу, Петр Соснора. В семь лет Виктор Соснора — связной в партизанском отряде на Кубани, которым командовал этот его дядя Петр Соснора, младший брат отца, Александра. Петр Соснора был склонен к искусству, к поэзии, писал стихи. Перед войной работал в ленинградском цирке акробатом в одном номере вместе со старшим братом. Партизанский отряд попал в засаду, большая часть отряда была захвачена в плен и расстреляна эсэсовцами. Виктор Соснора был ранен в голову. Спасен немецким врачом, который завернул его в плащ, унес с места боя, оперировал и выходил. Врач, со слов Сосноры, оказался внуком Кнута Гамсуна. Затем жизнь в Махачкале, куда бабка и две его тетки уехали, спасаясь от репрессий. Там он в голодные месяцы кормил всю семью, добывая пищу в горах: приносил в мешке ягоды, коренья, дикий лук, ужей. По ночам отправлялись с одной из теток в рискованные походы за рыбой к морю. Проползали под колючей проволокой, охраняемой часовым с вышки. Добирались до рыбачьих хибар на берегу. Рыбаки за деньги давали часть улова. Ползли обратно с грузом, ожидая в любой миг быть обнаруженными лучом прожектора и вслед за ним удара автоматной очереди.

Затем, в 44-м, отец забирает его в свой корпус, там он — сын Войска Польского, участвует в боях, снайпер. В девять

лет рослый не по возрасту, как четырнадцатилетний. Ходил в атаку на танки наравне с другими детьми-солдатами, их много было в армии, — дети незаметней, ловки, храбры, не знают страха смерти. Такая детская атака показана у него в его книге стихов «Двери закрываются». После войны — жизнь в Архангельске, школа, где он воевал со всем классом, защищая от зверских издевательств бедного больного ребенка, подверженного припадкам падучей. Затем отец, назначенный заместителем командующего военным округом, из Архангельска переведен на другое место службы — во Львов. Жизнь во Львове. Занятия спортом, плавание, прыжки на лыжах с трамплина, фехтование. Поездки в Тибет, занятия борьбой кун фу (опять же со слов Виктора Сосноры). Срочная служба в армии, в артиллерийских войсках, вычислитель, звание ефрейтора. Проявил себя на стрельбищах как превосходный стрелок, отличался феноменальной точностью. Командирован на Новую Землю, испытание водородной бомбы, он в бункере, самом близком к эпицентру взрыва. После чего лечился в военном госпитале, фурункулез, фурункулы с кулак, спать не мог, висел на ремнях, с помутненным сознанием. Выздоровел. Намеревался поступить в военную академию, продолжить линию предков-военных. Намерение не осуществил. Переехал жить в Ленинград. Работал грузчиком, слесарем, электромонтажником, монометристом на заводе.

Стихи стал писать с 16 лет. Знал наизусть множество стихов не только русских, но и украинских, польских поэтов — на языке оригинала. Читать начал очень рано. Первые прочитанные книги — легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола и древнерусские летописи. Чтение летописей определило всю судьбу. Мощь и сверканье древнерусского языка вошли в его кровь. Уезжая из Львова, он сжег два огромных сундука своих рукописей: стихи, драмы, повести и даже роман. Сжег мосты. В 1959 году — толчок,

вспыхнула память летописей. За месяц, в Ленинграде, пишутся стихи о Древней Руси и переложение «Слова о полку Игореве». Наваждение не отпускало все свободные от завода часы, пока книга не была закончена. Книга, полная звонких ритмов, музыки, красок. Книга небывалая, дерзкой силы, свободного голоса. Первый гром после давно отгремевшего, умолкшего футуризма в тиши и глади нашей литературы. Мы услышали забытое: звон языка и эстетику стиха, высшую, носителями которой были гениальные поэты начала двадцатого века: Хлебников, Маяковский, Пастернак, Цветаева. Книга имела успех в кругу пишущих и понимающих, ее стали переписывать, размноженные экземпляры рукописей пошли по рукам, рождая новые и новые, одна попала в Москву к Асееву. С помощью Асеева издана первая книга, стихи о Киевской Руси: «Январский ливень».

Учится на философском факультете ленинградского университета. Не окончил. С 1963 года — член Союза советских писателей. В 1965 году издана вторая книга стихов: «Триптих». В 1969-м третья: «Всадники». Поездки в Париж. Знакомство с Лилей Брик. Знакомство с Арагоном. 1963 год — духовно переломный — пишется книга стихов «Двенадцать сов». Это уже полное открытие себя, своей внутренней темы, это уже он сам во весь рост и голос. Центральные темы его поэзии с этого времени — космогонические, апокалиптические. Рубикон перейден. С этого рубежа — книги стихов нарастающего накала и напряженности. Творческое самосжигание. В 1982 году — клиническая смерть в Тарту, ряд тяжелейших операций, глухота. Не сдается, спортивными упражнениями и интуитивно выработанной им особой быстрой ходьбой по тринадцать километров каждый день возвращает себе физическое здоровье. Возвращается к творчеству. Начинает писать прозу: «Летучий Голландец», «День Зверя», «Дом дней», «Книга пустот». Каждая из этих книг — новая

ступень, открытие нового метода письма. Виктор Соснора и оригинальный график, рисовальщик, его рисунки высоко оценены в профессиональной художественной среде. Последние годы жил в полной изоляции на окраине Санкт-Петербурга. После многолетнего перерыва вернулись стихи, написаны книги: «Куда пошел? И где окно?», «Флейты и прозаизмы», «Двери закрываются». Стихи новой формы в области его поэтики; тончайшей, виртуознейшей музыкальности и рифмовки.

ОН — ЕСТЬ, САМ, И ТОЛЬКО

Он — звонкая сила поэта. Ищущий боя гений. Певчий ястреб. Или: машина для письма, заведенная с детства. Мощнейшая энергетическая машина, которая, начав работать, раскручивается до чудовищных оборотов, заглатывает и перемалывает все и вся и выдает им поглощенное в своих формах, в усиленном и трансформированном виде. Он преобразует все, что попадает в сферу его притяжения, и выдает свою формулу мира. Он ни от кого не зависит, он сам по себе, он — сама энергия. Он — дар миру. Он миру — подарен. Он — переизбыток силы, которая требует самоотдачи и саморазрушения. Тезис «искусство для искусства» для него означает: «бой для боя». Он может жить только на высшем накале, по максимуму, в перенапряжении, он не может жить спокойно, ему нет успокоения, колоссальная активность не дает ему ни минуты отдыха. Силы жизни его переполняют, душат. Все вокруг кажется ему мертвым, весь мир для него — кладбище, ему скучно, люди мелки, дела их ничтожны и мертвы. Ему в мире невыносимо, не к чему себя приложить, он томится и ищет смерти. Он идет во весь рост, ничего не боясь, говорит во весь голос, открыто, прямо называет вещи своими именами. Дерзание, риск — его закон. Он свободен

от всего, идет по лезвию, он всегда на грани между жизнью и смертью, ему дано только сгорать, такова потребность его энергетического организма, его цель — скорейшее самосожжение. Он жить не хочет, жизнь ему не нужна. Он смертник, камикадзе.

Так он пишет. Писать он может только так. Или все так, или вообще не пишет. Только на накале, на полной отдаче внутренней силы. У него большая внутренняя сила, он большой поэт. С каждой новой книгой он хочет проявить эту силу по-новому, и все ему мало. Он вкладывает в слова и ритм тысячу ватт — и у него каждая строка звенит и пылает! Его книга — кусок жизненной энергии, гул огня.

Так писать — это битва. Это битва с самим собой на смерть. Вся жизнь у него — эта беспощадная война с самим собой, жесточайшая, до последней капли крови, до последнего вдоха. Он враг себе, сам себе злейший враг. У него ненависть к мирной жизни. В мире с самим собой он не может жить ни минуты. Во всем им написанном психика войны, бой в каждой строчке, каждой фразе. Через все его книги — лейтмотив конца. Это реально обосновано его жизнью. «За казнь мою завтра, не смерть — а казнь, — спасибо тебе, сова». Он экстремист в своем искусстве, крайний экстремист.

Его принцип — нападение, агрессия. Во всех его книгах — психическая атака. Он пишет в контру всем, против всех. «В одиночку — с огульной ордой». Он нонконформист во всем. Такой он есть, такова его природа. «Мой ангел — воитель». «Меч аз». Он разделяет мир: на себя и все остальные. Цветаева разделяла на: поэты и все остальные. У него — радикальней, бескомпромиссней. Ибо — где ж второй, кто бы встал плечом к плечу, с мечом, рядом, брат по крови? Его книги пронизывает дух отрицания — отрицание того, как устроен этот мир. «В этой жизни (о неживая, каземат, коридоры кары!), в этой жизни жить — не желаю, разбиваю свою кифару!». Он всегда против тех, кто

наверху, у кого власть и богатство, он всегда с теми, кого притесняют, с униженными и оскорбленными. У нас еще не было писателя с такой абсолютной непримиримостью во всем. Его искусство жестко, проблемы ставятся и решаются самым беспощадным и безжалостным способом. Он весь сталь. «Сердце души моей в мире — светлая сталь. Я — сабленосец». «Меч мой чист». Он ничей, чужой. Он ниоткуда и в никуда. «Я лишь ничей и никакой. Я невидимка, а не сфинкс». «Я сам собой рожден и сам умру». Не «кто для всех, а некто никому». «Не соплеменник им я, не собрат» «Мне просто в мире места — нет». «И если это человеки вокруг, я отрекаюсь, я — не человек». Он очень резко ощущает свое одиночество, а книги свои пишет все яростней. Это ярость отчаянья. «В жизни, которой я жил, — не было жизни!». «Мать не вини. Отца не вини. Сам все затеял — зачем сам себя родил?». «Он лиру лишнюю держал».

Он — молния, зигзаг, излом. На фоне нашей современной литературы он выглядит чем-то чудовищным, резко неправильным. Рядом с его книгами блекнут книги ныне пишущих, кажутся пресны. Прочитав хотя бы одну его электрическую страницу, невозможно читать чьи-либо тексты нашей «текущей литературы». У нас есть высоко культурные поэты и писатели, их много! Он — злостный нарушитель дорожных правил культуры. Он «антикультурен», он преступник, он воплощенное преступление — против всего, что было до него, отрицание всей культуры, всей литературы. Он пишет вразрез всему. «Культура» — враг искусству, враг его книг. Он — гонщик. Многие могут научиться водить автомобиль и ездить на нем по всем правилам, культурно, ездить великолепно, с безопасной скоростью, спокойно, ничем не рискуя. Многие умеют водить. Но гонщиков — единицы. Они несутся, как безумцы, вне каких-либо правил. Знание машины и умение владеть ею у них в крови, им не нужно, стало интуицией, они об этом

и не вспоминают, машина и их тело, их воля — одно целое. Они не замечают ни машины, ни себя. Она — их организм. Они же — только скорость, гонка. Машина — всего лишь средство. Они поворачивают, как хотят, они гонят, куда им угодно. Они — вихри, у них одно — мчаться, опережая все и вся, к финишу.

Древние греки говорили: «Одни равны богам, другие не равны». Равных богам называли: «сыны неба». Гений — тайна, жизненный дух, крылатый двойник человека. Он абсолютно свободен от всего, он порхает вокруг. Он — крылья, летучий. Хранитель человека, демон. Божество — даймон. Это он — обладатель древней памяти. Он — интуитивная память древних знаний, которые сохраняются в генах. Это знание высшее, космическое. Это знание — у поэтов. Ими владеют ритмы космического порядка. По определению Хлебникова: «Поэт — это психокосмический приемник». Провидец, предсказатель. Поэта ведет некая ритмическая сила, вселяясь в него и делаясь ритмом его сердца. В словах его стихов дышит ритм грозы, ритм электрических разрядов, вестников неведомого мира молний, неведомого неба. Поэт — медиум, посредник между людьми и богами, в нем бьется и трепещет пророческий нерв. Таково древнее представление о поэте у всех народов. Таковы творцы ведических гимнов, индийские риши, кельтские филиды, скандинавские скальды, греческие аэды, и славянский вещий Баян.

Кто он, Виктор Соснора? Так странно звучат его стихи среди стихов других ныне пишущих поэтов. Странное, странное он явление в современной русской поэзии. Что-то в самом духе его стихов слышится совершенно чуждое духу современности. Не возвращение ли оно давно утраченного? Не перевоплотилась ли в нем душа тех древних поэтов, создателей древних космогонических поэм? Может быть, это сам вещий Боян пришел к нам в новом своем облике? Стихи Виктора Сосноры на тему Древней Руси,

книга «Всадники» и последующие — «Двенадцать сов», «Верховный час», «Летучий Голландец», «День Зверя», «Башня» — словно бы подтверждают это мистическое предположение. Во всех этих книгах — тот самый «мир молний» и «божья дрожь художника», по его же выражению.

Говорят о вере, о религиозности писателя. Да, он религиозен, у него есть свой бог. Он верит в своего бога, как в себя. Это древняя вера. Эта вера сильна, движет его глаголом. Норманны верили в Вотана — это воинственный бог. Считалось высшей честью и счастьем умереть с мечом в бою, и позор — умереть без меча. А древние русичи верили в свою воинскую честь и в покровительство своего бога битв Перуна. Верили, что Перун вознаградит храбрых воинов, павших с честью на поле сражения. У поэта, у писателя поле сражения — он сам, его сердце и его слово. На этом поле — или его позор, или его честь.

Я — ЯЗЫК

Вы — объясните обо мне.
Последнем Всаднике глагола.
Я зван в язык, но не в народ.
Я собственной не встал на горло.

Виктор Соснора

Он — поэт, живущий в языке и языком. Он весь в языке. И это тоже — древнее отношение к слову. Египтяне называли иероглифы «словами бога». У ариев слово, произнесенное поэтом, обожествлялось. Поэт получал вдохновение от богини речи Вач, и в Ригведе есть отдельный гимн, посвященный Божественной речи, олицетворению этой богини. В древней Греции поэзию называли «языком богов». Виктор Соснора не случайно придает языку значение, подобное значению священных духовных песнопений,

сопровождаявших магические ритуалы языческих жрецов. При этом поэтический язык у него отличается резко выраженной индивидуальностью, ни на кого не похожей; в его языке громадная энергия, в рифме, в ритме. Он и язык — одно. Язык — это и есть он. В целенаправленном действии его стихов, мы, можно сказать, видим наглядно возрождение чисто магической функции слова.

Источник его поэтического языка, прежде всего, — древнерусские летописи. Как поэт и писатель он идет непосредственно от них, от их языка. Так получилось, что первые книги, которые он начал читать в детстве, это были древнерусские летописи и другие тексты на древнерусском, в том числе «Слово о полку Игореве». Именно этот язык, по признанию самого Виктора Сосноры, стал его языком. Он видел все его сверканье и видел все убожество языка современного. К 23 годам он осознал для себя ясно: на современном языке он не мог ни мыслить, ни читать, ни писать. Отсюда и его поэтика, и метод мышления, и все. Потом он открыл футуристов и увидел, что и они оттуда же, от тех же корней. Потом открыл Гоголя, Державина: те же истоки, те же корни. Эти тексты он и читал, это и было его единственным чтением. Вот его поэтическая родословная. Это его личный путь. Он сам непосредственно обратился к живому источнику языка, к его силе и чистоте, когда язык еще мощен. Все великие поэты возвращались к древности и создавали современные поэмы на основе древнего духа и древнего языка. Он живет только этим языком, потому что он с ним родился. Ему может стать безразлично все, весь мир, не безразлично только одно — язык. Это его кровь, его внутреннее, его дух. Весь его язык, по напряжению, по составу, по корням — из древности. Это могучий язык, резко отличающийся от того убого газетного, на котором теперь говорят, мыслят и живут. Неудивительно, что от его книг шарахаются, как от огня, что он непонятен читателям газет, что

его книги не печатают и замалчивают, а если и печатают, то ничтожными тиражами. Замалчивают не по политическим причинам, не по социальным, а по причинам эстетическим, языковым.

Виктор Соснора — поэт, художник, отличающийся беспримерной степенью внутренней свободы. Его духовный путь, определивший его поэтику: крайний индивидуализм, освобождение от всех догм. Другие с возрастом становятся консервативны, он, наоборот, освобождается все больше и больше от всех догм. В своих книгах он подлинно, можно сказать, природно и как-то первозданно свободен, с первой книги до последней. Эта свобода духа для Виктора Сосноры чрезвычайно характерна и, видимо, является его врожденным свойством. Еще одно определяющее качество его поэтики: его поэзия многомерна, движется во многих направлениях, по многим линиям. Он абсолютист, диктатор, в том особом художественном смысле, что в строках своих стихов, фразах своей прозы он диктует некое неоспоримое и неопровержимое «свое», свою поэтическую правоту. Это «свое», эту правоту он утверждает с неослабевающей волей из книги в книгу. При этом для Виктора Сосноры характерны резкие смены стиля и метода. У него каждая книга — другая, каждая — открытие. Он не может себя повторять органически. Если он написал книгу — все, она для него единственна. Так же писать, как она написана — запрет. Следующая — новое открытие, нечто абсолютно не похожее ни на одну из предыдущих. Он постоянно меняется от книги к книге, у него, казалось бы, все изменяется: и психика, и форма, и восприятие, и стиль, и методы работы. Как будто его книги написаны разными авторами и на них можно поставить разные имена. И тем не менее, парадоксально в своей основе он остается самим собой. Эта основа — его дух. Почерк его духа сразу узнаваем, его ни с кем не спутаешь.

Уже сказано, что было бы не совсем верно выводить творческое происхождение Виктора Сосноры от футуризма. По духу и способу восприятия он, скорее, от мифов и космогонических поэм древности в их изначальном виде. Футуризм он в себя вобрал после, как и многое другое. Может быть, он как раз контрфутурист: в отличие от футуристов, Виктор Соснора отрицает будущее. Надежд и упований на будущее у него нет никаких. Будущее — пустота, смерть, ничего там нет, кроме смерти, и личной, и всеобщей. По его собственному признанию, он еще в юности установил для себя на всю жизнь: взяв перо, оставь надежду. Ничего не будет, и ничего нет, кроме того, что ты думаешь и делаешь сейчас. Живи этим мигом. На будущее уповать нечего. Его «мечтать» это: «меч и тать». Никакой надежды у человека нет. Поэтому живи сегодня так, как будто это твой последний день. То есть — живи с той полнотой, с тем напряжением, на какое ты только способен, на высшем накале. И ни на какое завтра не надейся. «Надежды нет, и не молись». Все делай сегодня. Такой принцип делает человека чрезвычайно сильным. Безднадежность — жестокий принцип. Первоначальное название последней книги стихов Виктора Сосноры, которое он потом снял, было: «Кодекс: безднадежность». Но безднадежность не означает слабость, а, наоборот, постоянную готовность к бою.

Мой бой — до дыбы, до одежд
смертельно-белых,
напролом,
без оглушительных надежд,
с единой — на перо.

Я ТОЛЬКО РИСОВАЛЬЩИК СЛОВ

Все книги Виктора Сосноры — о себе, о своем. Это он сам. И этот «он сам» в его текстах ощущается сразу и непосредственно на энергетическом уровне. Прикоснувшись

к его слову, нельзя тут же не почувствовать громадную энергетику его личности, некое могучее излучение. В частности, это выражается в чрезвычайном динамизме его стиля. Он — принципиальный враг какой-либо описательности. Описание не может не ослабить действие, не снизить силу слова. А в произведениях Виктора Сосноры целенаправленно утверждается только действие. Причем действие чисто образное, через метафору, через символ. Динамика, действие у него в самой фразе, строке, в ритме, звуке, интонации. Насыщенность и напряженность его образности иногда достигают взрывчатой силы, то есть той крайней степени художественных возможностей слова, когда оно начинает действовать гипнотически, наподобие древних заговоров и заклинаний. Та же динамика — его особый, необычный взгляд на вещи.

Этот глаз поэта-художника — редкий дар. И опять же мы тут встречаемся с примером крайнего художнического экстремизма. Этот дар особого, необыкновенного зрения для Виктора Сосноры, как поэта такого склада, сделался им самим, им всем, его сущностью, которая его всего поглотила. Этот глаз — он сам. Этим глазом он живет и рисует слова. Он видит не так, как все, и делает не так, как все. У него врожденная способность смотреть и видеть. Для него видеть — это все. Смотреть как художник — только это и есть для него действительно смотреть. Он не может выдумывать из головы, он ходит и смотрит. Его принцип: мгновенное наблюдение и мгновенное, тут же, преобразование увиденного в образе. Его герои: стул, лампа, коврик. Он так смотрит, что вещи у него живые, сдвигаются со штампованного представления. Он находит в вещи ее уникальную особенность, и тогда вещь предстает живая. Он видит божественную пластику пивяки в пруду и непостижимо артистическое движение стрекозы в воздухе, несравнимые ни с каким, и самым гениальным, человеческим рисунком. Он ходит, видит,

и записывает увиденное в дневник. Его дневники — это заготовки, черновики его будущих книг.

У него мало метафор, у него образы. Образы многослойны, метафора однозначна. (Как утверждает сам Виктор Соснора). В итоге такой крайне экстремистской художественной позиции, все, что не искусство, вся жизнь человеческих благ и забот, все житейское, все бытийственное начисто отстраняется. Остается только видящий глаз художника. Он видит свои миры, которые никто кроме него не видит. Его глаз и человечен и нечеловечен, на границе двух миров, и, казалось бы, уже за гранью видимых форм и образов. «Не забывай — хрусталик — божий дар мой», — говорит себе Виктор Соснора, как свой главный завет. Но этот дар особого видения, недоступный для обычного человеческого зрения, имеет, как известно, свою трагическую сторону. Судьбы непонятых миром одиноких духовидцев и их «неведомых шедевров» — скорбный лейтмотив в истории искусства. Не без горечи обращается Виктор Соснора к своей книге, прощаясь с ней: «Ты же в людях нелюдь. Не обречь тебя им и не обрести».

Повторюсь: Виктор Соснора ничего специально не выдумывает, его метод работы: художественное преобразование реальности, перефантазирование по-своему или, другими словами: перевоплощение фактов. Он мистифицирует, у него факты жизни перевоплощаются — и ритмом, и иронией, и фантазией. Реальное событие преобразуется до неузнаваемости, сохраняется только внешнее правдоподобие, а факт преобразуется до противоположного смысла. У него все взято из реальности, из жизни, и в этом смысле все правда, но он так ее, эту «правду», декорирует, что она превращается в фантазию.

Конкретная реальность, как таковая, в непреображенном виде Виктору Сосноре, по-видимому, начисто несвойственна. Он всегда ее преобразует, не специально, а скорее

бессознательно и ненамеренно, просто-напросто он иначе и не может, такова его природа, его художнически-преобразующее зрение. В этом смысле он последовательный антиреалист во всем, к чему бы ни прикоснулся своим словом, своим откликом, но антиреалист, работающий на реальности: берет у нее все интересное, живое, странное, диковинное, необычное, и весь этот яркий материал использует, как декорации, для своего, строит из этого свои невероятные миры. Он художнически интерпретирует реальность, у него как бы орнаменты артистизма и импровизации на основе самой что ни на есть подлинной, кровной, во многом биографической, личной реальности. Он — принципиальный мистификатор, мастер изощреннейшей мифологизации.

Все книги Виктора Сосноры (по его признанию) написаны интуитивно, по бессознательной потребности. Пишет ни для кого, пишет, потому что пишется. Планировать и рассчитывать не умеет, не в его природе. Он из той породы художников, которые могут мыслить исключительно алогично, импульсивно, неожиданными связями образов. Начиная писать, никогда не знает, что он будет писать, к чему это приведет и что получится. Ничего преднамеренно не ищет, а находит только в самой работе, интуитивно то, что возникает в творческом кипенье-горенье. Этот импровизационный метод, своего рода психография, исходит из чисто природного свойства, из самого естества Виктора Сосноры, поэтому в его случае так убедителен и натурален. В процессе такого письма возникает свободные, нелогические связи. Убирается все, что от ума. Акцент не на смысловом содержании, а на звуке, ритме и т. д. Семантика затмевается, чтобы выступили чисто художественные качества. На первом плане — звук, образ. Любое утверждение тут же самопроверяется, следуя своей внутренней стойкой потребности — уйти от прямолинейного, плоского смысла. Слово бы врожденная грация и оригинальность

художественно одаренной природы не может не иронизировать, иногда в крайне саркастической форме, над привычкой ума к догматизму, превращая его силлогизмы в издевательскую мистификацию и парадокс.

Этот метод не имеет ничего общего с «автоматическим письмом», где нет никакой организации, а — принципиальный хаос. В психографизме такого типа, как у Виктора Сосноры, напротив, есть абсолютная художественная организация, но она неявна, нерациональна, многомерна, неуследима, найдена и образована чисто интуитивно, на уровне подсознательном. Это скрытые процессы психики. Такое письмо сродни музыке, где организация абсолютна, как математическая формула, и также абсолютно необъяснима. Эту организацию рождают глубинные всплески активности психических атомов, безошибочные импульсы художественных нервов, сам организм артиста-поэта такого склада. Следствием такого метода естественно является коллаж, как основной прием при создании произведений, прежде всего прозаического вида. Потому что такие произведения Виктора Сосноры только условно можно назвать прозой. Это скорее поэмы в форме прозы и выглядящие как проза чисто внешне. Коллаж у него — не столько прием, сколько главный творческий принцип обработки материала, доведения написанного импровизационно до уровня художественного обобщения и цельности, до уровня искусства.

Именно так созданы его книги: «День Зверя», «Башня», «Дом дней», «Книга пустот». Это живопись, цветомузыка слова; графика живого, движущегося мира; феерия световых гравюр. «Серп луны и жаворонок в перекрестье летит... Кисточки тушью полнятся... А миллион соловьев — как один разбойник свистит, куст горит, покрыл гул самолетов, энергия!», «Книга пустот» принципиально бессюжетна, сюжет — это сама фраза. Каждая фраза — микро-сюжет, и фраза за фразой, слой на слой, так и движется, складывается

эта книга. «У хутора треугольнички, охряные, я и живу. В белом молоке ложка. Тыквы на полу греются у печки, блекло-оранжевая, зеленая-зеленая, с проседью, бледно-зеленая. У молока привкус водицы. Стоят свечи. Свечи горят как чай. Может, интрига фразы, действие, сюжет — мешают, помеха, как малиновое варенье к брусничному, как молнии кремовой тыквы (обтекающей)...». Фразы ветвятся, сцепляясь одна за другую, узор за узором, рога оленя. В каждой фразе — или свежая образная находка, или фраза как-то тонко-тонко, артистично изогнута, превращаясь в чародейство и чудотворство.

Виктор Соснора — поэт того же уровня и значения, что и высшие русские поэты начала века: Хлебников, Маяковский, Цветаева, Пастернак. Это видно по стиховой плоти и силе стиха. В 45 лет он оглох. Глухота утончила его внутренний музыкальный слух. В последних его стихах звуковые связи тончайшие и приемы связей неявные, скрытые. Эти стихи поют, как сама суть стиха — музыка, без чего нет стиха. В его книге «Флейты и прозаизмы» звучит церковный хор, реквием. «Сюита конца»: таково было первоначальное название книги. Он реформировал русскую рифму, сделав ее сложно-ассонансной и аллитерационной. В его стихах полным-полно птиц, пения и разнообразного звона. Ни у кого из русских поэтов нет столько птиц, как в его книгах, и в стихах, и в прозе. Со страниц его книг взлетают птичьи стаи, свистят крылья, оркестр полета. Все свои книги, как признается Виктор Соснора, он написал там, где есть птицы.

Последние три книги его стихов — это прощание. «Солдаты уходят» — это о себе, это он сам уходит. Уходят цыгане, уходят женщины, т. е. все интуитивное, артистическое, талантливое уходит из этого мира. Уходят герои и героини, подвиг и грация. «Двери закрываются» — опять о себе, это его двери закрываются, осталась щелочка, вот-вот и ее

не будет, и двери закроются плотно, наглухо. «Выходец из холодных дверей, невидимка, уходит туда же». «Книги уходят, быстробегущий, я скоро!». Он уходит — Гермес, бог бега, крылатоногий. Этот образ бегущего — через все его стихи, все книги. «Не рожденный, а вычерченный на небесах», «Все, что любил я у жизни, — книги и ноги», «Ах, лунный всадник за мной скакал!», «Сам я всадник», «И лошадь издохла, и меч в чемодане, и сохнут уста». Всадник доскакал до своей звезды.

Магия искусства — вот, может быть, и вся философия искусства. «Я только чарам верю», — как писала Марина Цветаева. Книги подлинной высокой поэзии обладают властной орфической силой, воздействие их — мистическое. Но испытывают это воздействие только души избранные, их горстка, поэт их не слышит. В стихотворении «Исповедь Дедала» у Виктора Сосноры сказано: «Художник — только искорка из бездны». Художник — из космоса. Ничей и никакой. Чужой везде. Ему по-пушкински — нет ни отзыва, ни эха. Это стихотворение — одна из самых страшных и жестких формулировок искусства в русской поэзии:

Искусством правят пращурь и бесы,
Художник — только искорка из бездны,
Огни судьбы — агонии огни.
Остановись над пропастью печали,
не оглянись, тебя предупреждали!
О прорицатель, о не оглянись.

Не оглянись, художник, Эвридика
блеснет летучей мышью-невидимкой,
и снова — тьма. Ни славы, ни суда,
ни имени. И все твои творенья
испепелит опять столпотворенье,
Творец — самоубийца навсегда.

Ирина Плеханова

ВАЛЕНТИН РАСПУТИН — ПОЭТ

ИСХОДНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Тема предполагает разные подходы. Первый и очевидный — анализ стихов прозаика и поэтизмов в художественном языке Распутина. Более плодотворен другой аспект — рассмотреть тему в свете психологии творчества, т. е. раскрыть поэтическое *самосознание* прозаика. Поэтическое не равно стихотворству, хотя эпиграммы и дружеские послания Распутина выразительны и должны быть предметом анализа. Красноречивый пример — юбилейное поздравление поэту и прозаику К. Н. Балкову: «Разделив шестьдесят на две доли, / Нам останется ровно по тридцать. / Поле, поле, широкое поле! / Отчего молодецки не свистнуть?!»¹.

Наша цель — выяснить *степень обусловленности художественного сознания Распутина его поэтической природой*. Писатель следовал высокой традиции, в которой классический образец *поэтического сознания* — это *субъектность, возведенная в степень антропологической миссии*. Она раскрывается в системе творческих установок: *мистериальное переживание слова, чуткость к состоя-*

¹ Балков К. Н. Валентин Распутин: штрихи к портрету // Творческая личность Валентина Распутина: живопись — чувство — мысль — воображение — откровение: сб. науч. тр. (Под ред. И. И. Плехановой). Иркутск: Изд-во ИГУ, 2015. С. 84.

нию мира, устремленность к безусловному идеалу, глубина рефлексии, профетизм, мелодическая просодия, авторский идиолект, т. е. индивидуальный образ мышления, коррелят смысла и языка выражения. Задача статьи — раскрыть эти особенности в их телеологическом и суггестивном содержании.

Собственно поэтическое самосознание Распутина заявляет о себе в прозе с автобиографическим героем — и в конце 90-х она доминирует. Однако принципиально важно, что так развивается общая модель творчества, в которой *рефлексирующий герой всегда решает сверхзадачу*. Основные произведения Распутина можно разделить на пять типов. В первом герои главных повестей *самоопределяются в роковом противоречии*: Кузьма — сочувствия и отчуждения, Анна — жизни и смерти, Настена — верности и предательства, Дарья — памяти и беспамятства. Второй тип — *сюжеты мироустроительные*: рефлексирующий герой действует, восстанавливая себя и должный образ мира («В ту же землю», «Сеня едет», «Поминный день», «Изба», «Дочь Ивана, мать Ивана»). Третий тип — рассказы, в которых *рефлексия реализуется как научение должному* («Уроки французского», «Новая профессия», «Женский разговор»). Четвертый — рассказы, в которых *рефлексия открывает неведомое в себе и в мире* («Что передать вороне?», «Наташа», «Век живи — век люби» и др.). В этом случае можно прямо говорить о лирическом сознании Валентина Распутина. Пятый тип — публицистика, которая сродни лирике, и рассуждения о должном изливаются в *проповеди* (книга «Сибирь, Сибирь...» — о русском опыте сосуществования цивилизации и природы, статьи о политике и культуре — о бедах и спасении).

В лирической прозе автобиографический герой исповедуется в духовных переживаниях, открывая свои творческие «устои» (распутинское слово). Начало этой линии —

«Вниз и вверх по течению» (1972), «очерк одной поездки», в котором писатель (по имени Виктор) самоопределяется после успеха «Последнего срока». Название раскрывается как метафора памяти-творчества: описание путешествия вниз по Ангаре на родину предстало восхождением к собственному «я», осознанием роли реки в формировании мироощущения, на что Распутин прямо укажет позже («Откуда есть-пошли мои книги», 1997). Там же реализуется принцип творчества, высказанный в позднем рассказе «В непогоду» (2003), — это не узнаваемая достоверность фактов, а «воображение, дополняющее воспоминание»: «У нашего брата лучшие картины получаются не с натуры, а с помощью воспоминаний и представлений, которые еще живее, сочнее и четче становятся в *предположениях, недоступных глазу* (курсив мой. — И. П.)»². «Недоступные глазу» фантазии — это проекция чаяний самого автора.

Соответственно, нельзя воспринимать как достоверный факт все лирические картины. Например, вскрытие Ангары представлено грозным подарком реки на день рождения, но дата смещена с 15 марта на 1 мая — так автор соединяет личный, общий и природный праздники. Диалог-резонанс природы и ребенка — заявка на *антропологический статус лирического «я»*. В том же «очерке» едва ли не впервые прозвучала *самоирония* — благообразно-строгий старец (инкарнация старухи Анны) предостерегает молодого автора от наивных попыток заглянуть в запретные тайны смерти. Так начинается чрезвычайно важная тема творческого смирения — собственное решение проблемы, заданной Достоевским: «широк человек, я бы сузил». Художник,

² *Распутин В. Г.* В поисках берега: повести, рассказы, статьи. М.: Русский миръ: Московские учебники, 2008. С. 375. Далее ссылки даются по этому изданию, стр. указывается в ().

психолог и моралист в сознании Распутина воспринимают ее как проблему неопределенности³, как личную несамостоятельность и как коренную причину национальных бедствий (всемирная отзывчивость до самозабвения⁴). Так автобиографический «очерк» содержит в себе зерна будущей прозы.

ФАКТОРЫ ПОЭТИЧЕСКОГО САМОСОЗНАНИЯ

Проследим содержание творческих установок Распутина как поэта, равно присутствующие в автобиографической и эпической прозе.

1. *Мистическое восприятие слова как логоса* — действительное, мироустроительное, искупительное — мифологические основы первопоэзии. Соответственно, распоряжающийся этим словом должен войти в духовный резонанс с магической силой. В автобиографическом рассказе «На родине» (1999) по призыву повествователя «Даждь!» хлынул дождь — долгожданный и спасительный. Таким же распорядителем-резонатором Распутин чувствует себя даже при чтении чужого текста — рассказа Н. Лескова «На краю света». Автобиографический повествователь связывает с этим усиление снежного буйства: «Я читал, досадуя на себя, как это меня угораздило сегодня влезть именно в это чтение и потревожить духов гигантской северной кухни, где замешиваются и выпекаются самые каленые морозы

³ Плеханова И. И. Испытание неопределенностью (автор и герой в ситуации вызова) // Александр Вампилов и Валентин Распутин: творческий потенциал «иркутской истории»: материалы Международ. науч. конф. (Отв. ред. И. И. Плеханова). Иркутск: Издательство ИГУ, 2017. С. 188–207.

⁴ Плеханова И. И. Антиномии Валентина Распутина // (Электронный ресурс) URL: http://www.za-nauku.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=11222&Itemid=35 (Код доступа — 28.11.2017)

и самые необузданные пурги» (с. 381). В эпических текстах имя героя определяет его судьбу, так в «Прощании с Матёрой» Никиту Зотова «за простоватость, разгильдяйство и никчемность перекрестили в Петруху» (с. 130), а он, непутевый, спалив свою избу, явил собственную хтоническую сущность фольклорного Петрушки.

2. *Сверхчуткость к миру и слову переходит в сверхответственность* — и автор берет на себя вину за духовное разложение человечества, как прежде молилась за всех Дарья: «Прости нас, Господи, что слабы мы, непамятливый и разорены душой» (с. 202). В рассказе «В непогоду» от «смертного озноба» отчаяния спасает смиренная «мелодия стиха» Н. Рубцова: «Пусть деревья голые стоят, / Не кляни ты шумные метели! / Разве в этом кто-то виноват, / Что с деревьев листья улетели?» (с. 388). Наивный пятистопный хорей с чередованием мужской и женской рифмы справляется и с умиротворением природы, и с ролью покаянной молитвы — «И мудро отступил в сторонку Апокалипсис» (с. 389).

3. *Устремленность к безусловному идеалу* у Распутина изначально, а в 90-е годы осознана как едва ли не религиозное призвание литературы, как истовое служение художника должному. Таково *credo* — и оно высказано высоким слогом пафосной риторики. Так в 2000 году в ответной речи при получении премии Солженицына Распутин отстаивает образ просветленной литературы: «В мрачные времена безбожия литература в помощь гонимой Церкви теплила в народе свет упования небесного и не позволяла душам зарастить скверной. Из книг звонили колокола и звучали обрядовые колокольцы, в них не умолкало эпическое движение жизни, с непременностью художественных азов звучали заповеди Христовы и такой красоты растекались закаты над родной землей, что плакала и ликовала читательская душа: Он есмь...» (с. 473). Так в сознании писателя литературные

тексты по своему содержанию и строю сближаются с духовными стихами. Примечательно, что пафос не чужд игре слов: речь, в которой сообщество праведников от литературы сравнивается с обитателями льдины в океане пошлости, названа «Новый ковчег» — с очевидной отсылкой к Ноеву ковчегу и с вызовом фразеологии 90-х («новые русские», «новая искренность» и пр.). Каламбур входит в поэтический арсенал как средство полемики и оттачивания смысла, например: «патриархальность — это не кладбище, а кладовая» (с. 472). В повестях художник прибегает к нарочитой народной этимологии: «...По распоряжению санэпидстанции. <...> — Какой ишо сам-аспид-стансыи?» (с. 107). Так же легко слетает с уст Дарьи озорная поговорка: «До смертинки три пердинки» (с. 176). Идеальный герой наделен живым, остроумным языковым чутьем и вкусом к игре со словом.

4. Остранение слова — один из аспектов *напряженной рефлексии*, которая определяет содержание и динамику сюжета любого текста. Ее отличает сплав крайней пристрастности с интеллектуальной честностью, фиксирующей сомнения в своей правоте, — таково условие точности миропонимания и самоопределения для героев, повествователя и для самого Распутина. Старуха Дарья корила себя: «Людей сужу, а кто дал мне такое право? Выходит, отсторонилась я от них, пора убирать» (с. 202). Сам писатель переживает конфликт веры и знания: «Или в самом деле нет в мире ничего вечного, нет ни в нравственности, ни в духовности, ни в художественности? Я никогда не соглашусь с этим, но что-то, что сильнее и умнее меня, говорит, что такое возможно» (с. 474). Впрочем, убежденность берет свое — сомнение разрешается, рефлексия оборачивается пророчеством: происходит не эволюция, но «духовная мутация, вслед за которой может наступить и физическая» (с. 474). Суровое *пророчество-изобличение* — право и призвание избранника высших сил, и это еще один показатель

принадлежности к классической традиции. Таким пассажем завершается описание «нового ковчега», устремленного к горе Арарат: в нем «собрано в этот раз для спасения уже не тварное, а засеянное Творцом незримыми плодами. <...> Где-то этот берег должен быть, иначе чего ради нам поручены эти столь бесценные сокровища» (с. 474). Так вместе с пониманием собственной отчужденности от общей жизни заявлена вера в избранность — *пророческое самосознание*.

5. Можно возразить, что это не лирика, а публицистика — высокое красноречие. Однако и в прозе — та же выпяченная лексика, то же духовное отчуждение от оскорбительной реальности, тот же *резонансно-профетический образ творчества*. Собственное признание Распутина о мистическом источнике слова зафиксировано в мемуарах собеседников: «Однажды я его спросила, неужели старухи из его деревни говорят так, как в его произведениях. Писатель ответил категорично: “Нет, они так не говорят”. Но я так и предполагала, что, даже если они такие мудрые, то вряд ли им такой язык дан. Да и диалектика в разговорах — как в сократических диалогах Платона. “Значит, это Ваши слова? Я так и подозревала: откуда же они к Вам приходили?”. Распутин даже изменился в лице: “Я и сам это не всегда понимаю... Наверное, это в звучании ветра, воды, ветвей деревьев... Я вижу лица этих женщин, и к этим лицам как бы сами нисходят слова. И в такие минуты, когда я слышу эти слова, я испытываю такое же удовольствие, как от прикосновения ветра и воды. Наташа, это природа”»⁵. Можно сослаться на устное свидетельство профессора Дж. Майкльсона, переводчика, исследователя, давнего друга Распутина, о его признании: слова как будто сами

⁵ Дулова Н. В. Общение с В. Г. Распутиным // Александр Вампилов и Валентин Распутин: творческий потенциал «иркутской истории»... С. 88.

приходили извне, «с неба», и он перестал писать, когда это кончилось (очевидна аналогия с А. Блоком). В письменных воспоминаниях Дж. Майкльсон сближает переживание творческого процесса у Распутина с восторгом вдохновения, переданным в «Осени»: «Судя по тому, что Распутин мне говорил и что можно интуитивно чувствовать, читая его прозу, творческие порывы у него походили на пушкинские. Они только вели у одного к стихам, а у другого к прозе»⁶. Добавим — к прозе поэтической.

Профетическое содержание текстов Распутина обусловлено не только прямыми пророчествами («Пожар» в 1985 году предсказал распад страны и разложение общества⁷). Пророческие откровения переживают герои, вступающие в диалог со смертью (Анна), с предками (Дарья), с судьбой (Настена), программируя посмертное существование (Агафья), открывая во сне свое будущее «я» и невозможное в себе, как подросток Саня из рассказа «Век живи — век люби» (1981). Этот герой — лирический двойник автора, ему переданы переживания ночи, созвучные переживаниям другого alter ego — издателя из позднего рассказа «Под небом ночным» (2002).

6. *Мелодическая просодия у Распутина* — индикатор подлинности художественного слова, в том числе пророческого. В сугубо лирическом рассказе «Видение» (1997) описан опыт приближения к границе жизни художника-визионера, и там звучат те же «обрядовые колокольцы», как

⁶ Майкльсон Дж. Валентин Распутин: пророк и его драма // Творческая личность Валентина Распутина: живопись — чувство — мысль — воображение — откровение... С. 34.

⁷ Литовская М. А. Прогностический потенциал прозы Валентина Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: Международный науч. конф., посвященная 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина: материалы. (Отв. ред. И. И. Плеханова). Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 30–39.

и в «Последнем сроке», даже коллекция в шкафу, которую автор называет «моими игрушками» (с. 393), включается в мистерию творчества: «Когда я доволен собой (а это случается редко), я подхожу и люблюсь ими до тех пор, пока не услышу нежное переливчатое многоголосье, повторяющее и добавляющее мои фразы» (с. 393).

Музыкальность тайного зова задает камертон теме, переживаниям и определению чувств: «Стал я по ночам слышать звон. <...>. Только отойдет, отзвучит одна волна, одноголосо, пронизывающе вызванивается другая. <...> ...я весь обращаюсь в слух, в один затаившийся комок, ищущий отгадки, и обо всем остальном забываю» (с. 390). Разворачивается подчеркнуто сентименталистский «дискурс»: звук «струны» — «томный, чистый, завывающий», «красота и нега» переживаются с «умиленными слезами», пространство просвечено такой «всесветной чуткой печалью», что «в сладкой муке заходитесь сердце», резонанс перетекает в творчество — и вся картина «непроизвольно составила под пером самописца в моем сознании» (с. 392). Текст «Видения» доказательно прочитан Н. Н. Подрезовой как «стихотворение в прозе»⁸.

7. Музыкальное звучание и космическая распахнутость мира — приметы «узнаваемого идиостиля»⁹ писателя, когда язык являет образ мышления о мире. *Идиолект* — другой термин, принятый для описания поэтических художественных систем, где язык — самобытный герой текста, когда уже грамматическая форма слова — индикатор мироощущения.

⁸ Подрезова Н. Н. Стихотворение в прозе В. Г. Распутина (жанровая специфика «Видения») // Творчество Валентина Распутина: ответы и вопросы: монография (Т. Е. Автухович и др.; под ред. И. И. Плехановой). Иркутск: Изд-во ИГУ, 2014. С. 244–255.

⁹ Митрофанова А. А. Слово в языке и эстетике Валентина Распутина // Творческая личность Валентина Распутина: живопись — чувство — мысль — воображение — откровение... С. 252.

Поэтическое проявляется на всех уровнях и призвано выполнить миссию животворную.

Распутин прежде всего живописец, его задача — сотворить не «текст», а зримую словесную реальность. Фантазия ощутима и передана номинативным словом, ибо для автора первостепенна точность смысла¹⁰, глагольными формами длительности, в ряду тропов преобладают изобразительные метафоры и эмоциональные эпитеты, ибо они выражают трепет чувствований. Пример — картина природы, упоенной «вышедшим из берегов полотеплием», но покой тревожен — и об этом сказано одним предложением: «И по этому общему оцепенению, по сладкой и тревожной истоме, охватившей мир, по опустошенному солнцу с четко отпечатанным ободом круга, по многим другим приметам можно, наверное, было догадаться, что все это неспроста и что всякое волшебство, перешедшее через свой край, таит в себе предостережение» (с. 372–373). И действительно, ночью обрушивается беснующийся ужас: «Отодвинув штору, я выглянул: в грязных лохмотьях и лоснящихся пятнах темноты возилось и завывало — как предшествование чего-то окончательно жуткого» (с. 381).

Показательно обилие причастий долгой, шелестящей формы, тяготение к многосложным словам — с их плавностью, ощущением внутренней длительности, ритмичности, текучести созвучий. Слово Распутина обладает особой, внутренней, *самобытной темпоральностью*: «полотеплие», «оцепенение», «предостережение». Метафора «опустошенное солнце» — в ряду этого звучащего потока. Метафоры для Распутина не самоценны — они передают состояние мира, зато сверхзначима эвфония, в эффекте «вызывания» слов — цель и надежда на суггестивный

¹⁰ *Распутин В. Г.* Что в слове, что за словом? Очерки, интервью, рецензии. Иркутск, 1987. С. 151–159.

эффект прозы. Так, сталкиваясь с недоверием к характерам в рассказе «Женский разговор» (1995), писатель горько сетовал: «А ведь никто и не заметил, какая там звукопись...»¹¹. Звучная и ритмизованная лексика гармонизируют лад фразы.

Пример резонансной звукописи — переживание-продолжение стихов Рубцова: «Под эти слова, повторяя их раз за разом, под эту утешающую, само собой звучащую мелодию, под эту “колыбельную”, зыбая смятенную душу, навевая на нее в поклонах мягкие, в златолистом пуху, пеленающие круги, я в конце концов забылся» (с. 388). Очевидна «колыбельная» интонация: грамматический рефрен (троекратное «под эти/эту»), рифма («зыбая — забылся»), ассонансы («утешающую»), шепот шипящих, плавное сонорное «л». Внутреннее движение души — «мягкие круги» «в златолистом пуху», т. е. синестезия ритма, света, осязания, невесомости. Метафора «златолистый пух» передает льющуюся благодать мягкого сияния — как в церкви...

Живописание чуда или бедствия — не просто редкое в нынешней прозе желание запечатлеть и продлить мгновение. Это вызов эстетике прагматизма, скудного чувствования, а потому агрессивно-самоуверенного. Распутин видел в рационально выстроенной прозе особую форму насилия — перестройку сознания читателя по модели как будто энергичной, но внутренне бессодержательной, безвольной: «Появились новые формы разговора с человеком, динамичные, лаконичные, без художественных “соплей”, не требующие ни таланта, ни любви, ни даже уважения к человеку, затягивающие в свое сопло с могучей электрической силой» (с. 473). Антитеза паронимов нарочита, но показательна: «художественные “сопли”» против «электрического сопла». Очевидно, что поэтичность

¹¹ Дулова Н. В. Общение с В. Г. Распутиным... С. 87.

речи была для художника средством *положительной суггестии* — способом воспитания чувств и ощущения протекающего внутри слова и в себе времени, когда человек не бессилён, не захвачен внешним процессом (как Кузьма на ветру или в поезде), а переживает благодатное со-общение с миром.

ТИПОЛОГИЯ И САМОБЫТНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Распутин — преемник русской поэтической классики, от начала XIX до конца XX века, он ориентируется на одическую, сентименталистскую, почвенную, духовно-религиозную традицию. Ранняя публицистика¹² и переписка с друзьями свидетельствуют о пристальном внимании к новейшей поэзии и содержат неожиданные на сегодняшний день признания. Так, в письме 1975 года Е. Гущину Распутин сочувственно цитирует строки из книги Е. Евтушенко «Отцовский слух» (1975): «В продуманности строки — / тончайшая тяжеловесность. / Ей это приносит известность, / и ценят ее знатоки. // В нечаянности строки / есть слишком завидная легкость. / И можешь кусать себе локти, / но именно это стихи». Более того, прозаик замечает: «что-то в этом роде я и хочу сказать, этому и завидую у других»¹³.

Поиск родственного и типологического ряда указывает на разные параллели, например, космическое тютчевское

¹² Ходий В. В. Ранний Распутин // Творческая личность Валентина Распутина: живопись — чувство — мысль — воображение — откровение... С. 155.

¹³ Шастина Т. П. «...Литература совесть, а без совести нельзя» (письма Валентина Распутина алтайскому прозаику Евгению Гущину) // Творческая личность Валентина Распутина: живопись — чувство — мысль — воображение — откровение... С. 106.

«Видение» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчания...») или стихи позднего Б. Пастернака о религиозно-экстатическом восприятии природы, о духовной соразмерности поэта и мира: «Природа, мир, тайник вселенной, / Я службу долгую твою, / Объятый дрожью сокровенной, / В слезах от счастья отстою» («Когда разгуляется»). Поэтическое переживание мира позволяет связать, казалось бы, неразрешимые антиномии — например, христианство и язычество, в чем Распутин был последовательным дуалистом. Эта проблема глубоко его волновала, и он настойчиво, хотя и не категорично, защищал самобытную миссию животворной силы: «*Быть может* (курсив мой. — И. П.), между человеком и Богом стоит природа. И пока не соединишься с нею, не двинешься дальше. Она не пустит. А без ее приготовительного участия и препровождения душа не придет под сень, которой она домогается»¹⁴. Природа, по Распутину, обладает сознанием-чувствищем («Что передать вороне?», 1981) и формирует духовно-чувственное самосознание героя.

Литургический настрой поздней распутинской прозы, особо — очерков и лирических рассказов рубежа 1990–2000-х годов («На Афоне», «Байкал предо мною» и др.) — очевиден. Созерцая священное озеро во время заката, писатель захвачен картиной все-общей одухотворенности: «стая облаков <...> в минуту запылала таким пурпурным восторгом <...>, что и лед под этим фантастическим новым светилом заалел» (с. 373), — и у самого повествователя «с души не сходил восторг (курсив мой. — И. П.)» (с. 373). Но примечательно, что трепет душевный не отменяет

¹⁴ *Распутин В. Г.* Сибирь, Сибирь... Иркутск: Издатель Сапронов, 2006. С. 290.

авторской самоиронии и суровой самооценки — именно на таком контрапункте построен рассказ «В непогоду». В нем грустно-комически представлены собственные попытки обжиться в бедствии или выбраться из своего «ковчега» для общения с цивилизацией. Стоило попытаться «эти сношения раздвинуть», как ураган буквально осадил неразумного: «Утонув задницей в снегу и оказавшись в каком-то очень удобном положении, я не торопился подниматься, как всякий поверженный, получивший хороший урок» (с. 376–377). Такой диапазон — от священного трепета до жесткой самоиронии — не только подтверждает биографическую достоверность лиризма повествователя, но и акцентирует недидактические установки творческого «я». Насмешка над собой — «поверженным» за естественный конформизм — тоже входит в спектр духовного опыта личности, остро переживающей свое антропологическое призвание. Герой рассказа должен был отрешиться от сугубо человеческого и оставаться один на один, лицом к лицу с предвестием Апокалипсиса, чтобы исполнить миссию спасения, что он, в конце концов, все-таки сделал.

Можно утверждать, что поэтическое начало в самосознании Распутина прежде всего связано с функцией возрождения, преображения, мироустроения — в себе и вовне. Показательно, что лирические рассказы 1981 года появились после серьезной болезни, описанной в «Наташе», — тогда совершился поворот в творчестве в сторону явной метафизики. В 90-е автобиографическая мистериальная проза отвлекала от тяжелых страданий, выводила из состояния обреченности, когда Распутин видел себя и близких мучениками за веру¹⁵. Назначение поэтической воли —

¹⁵ Примечательно, что стихи спасли Б. Слуцкого от головных болей после тяжелой контузии.

очистить авторское сознание от гнева и муки бессилия, обрести полную свободу самораскрытия, прямо заявить о своем мессианстве.

Следовательно, поэтическое воображение можно считать базовой характеристикой творческого сознания Распутина. Все герои-протагонисты — старухи, дети, ровесники мужики — проекции поэтического мироощущения и говорят-мыслят по наитию, нисходящему на автора. Но автор — не только медиум, личный резонанс с откровением обеспечен мощным духовным усилием. Так андрогинность поздних героинь (Пашуты, Агафы) зримо представляет симбиоз их женской роли в тексте и мужской авторской воли — их суровость тоже симптом самовыражения писателя. Автопсихологизм повествователя выстроен по модели лирического героя: *исповедальность задана и ограничена тематически и художественно* — в надежде на эмоциональное, духовное заражение-заряжение читательского сознания.

Авторское сознание — сознание чувствующее. Интересна эволюция объективного, но поэтического по своей сути психологизма (по пушкинской модели изображения страстных натур: Петра, Пугачева и др.) — в его способности представить иной, чуждый внутренний мир. Зрелый мастер убедительно пишет сильные характеры Люси или Андрея Гуськова, однако, начиная с «Прощания с Матерью», поэтическое чувствование в сознании героя, мифо-фольклорное или личностное, знаменует собой подлинную человечность, а отсутствие самобытных и тонких чувств — знак необратимого искажения, вырождения антропологической природы, и такие персонажи уже просто не имеют права на полноценное художественное изображение. Важно, что психологическая контрастность героев усугубляется

с усилением поэтической доминанты и лирического самораскрытия автора в прозе.

Прежде поэтическая творческая свобода могла преодолеть дидактическую установку монологического сознания, создав самобытный образ: так судьба без вины виноватой Настены перевернула категоричность завета «живи, да помни», открыв *трагедию памяти-преданности – ее несовместимость с жизнью*, а название «Живи и помни» обращено уже к читателю. Проявление открытой авторской пристрастности сделало трагической фигурой самого писателя, беззаветно преданного, подобно Антигоне, давним (вечным) заветам и потому обреченного на остракизм. В творчестве это привело к *парадоксу избытвания трагизма*, когда протагонист-праведник действует наперекор общему бессилию и замкнут в своем самодостаточном одиночестве. Так Тамара Ивановна, стреляя в насильника, исполняет должное, она абсолютно права и спокойна — хотя как героиня лишена глубинного трагизма, вплоть до момента возвращения из тюрьмы, на пепелище семьи, которую защищала, но эта тема за пределами текста.

Парадокс поэтической доминанты распутинской прозы в том, что *идеальное сознание поэта замкнуто в преданности чистоте и любви к прекрасному, но жаждет действия и объективно эволюционирует в сторону модернизма* — к мистическим художественным решениям социальной проблематики. Автор сам возносит на небо обреченную Матёру или усилиями героев зачинает на Покров новый погост — во имя единения народа и воскрешения воли к жизни через восстановление культа предков и Богородицы («В ту же землю», 1994). Распутинские художественные проекты исправления действительности требуют не только возведения храмов на родине («Дочь Ивана,

мать Ивана», 2003), но и создания языка русского православного Эроса — в противовес животной сексуальности. В «Женском разговоре» (1995) старая Наталья открывает сверхсовременной Виктории таинство брака как «Божьей сласти, по благословению», когда «все так приготовлено, чтобы перелиться друг в дружку, *засладить, заквасить собой* на всю жизнь (курсив мой. — И. П.)»¹⁶. Метафора гармонии брака как сакральной чувственности — одаривания, со-творения и вкушания пьяняще-сладостного питья — это открытие поэта.

Нет смысла доказывать, что настоящая проза — высокая поэзия, что Распутин первый в ряду «деревенщиков» потому, что он — поэт-демиург по призванию, тогда как В. Астафьев — рассказчик-живописец, С. Залыгин — мыслитель-натурфилософ, В. Белов — лирик и балагур. Важно, что доминанта поэтического мышления задает эволюцию распутинской прозы, а консерватизм эстетики — не следствие «недообразованности», он обусловлен природой художнического дара. Творчеством, верой, поведением Распутин доказывал: поэтическое означает человеческое по призванию — как *соприродность возвышенному, гармоничному, сакральному*. Императивная этика писателя не только обеспечена, но и задана эстетикой прекрасного, как в раннем модернизме, в классической поэзии и фольклоре. Распутин-прозаик родом из русской лирики, поэтому песня у него — голос чистой души («Поминный день», 1996, пение на сенокосе в «Матёре»), нечастое описание пения компенсировано внутренней мелодичностью самого повествования.

¹⁶ Распутин В. Г. В ту же землю. Повесть, рассказы. М.: Вагриус, 2001. С. 287.

Установка поэтического сознания на следование *вечному идеалу* и его достижение имеет свою обратную сторону — жесткую самодисциплину, и можно утверждать, что Распутин не раскрыл весь свой духовный потенциал, что определило особую, тайную драматургию его творческого развития.

Практическое следствие из сказанного — включение Распутина в ряд авторов-поэтов, объединенных темой памяти и особой художественной рефлексией времени (А. Ахматова, Ф. Искандер, В. Набоков, М. Пруст и др.), что позволит вывести его творчество из пристрастной изоляции и откроет перспективы новых типологических сопоставлений.

Матьяна Андреева

ОТ СЛОВЕСНОСТИ К СТИХУ,
или ЗРЕЛОСТЬ СЕРДЦА

Однажды познакомившись с поэзией Михаила Сопина, я постоянно возвращаюсь к его творчеству, поскольку оно не укладывается ни в какие стандарты и чуждо какой бы то ни было подражательности — его дар уникален. Этот дар развивался на фоне трагических жизненных обстоятельств, в советском детстве, юности и молодости. На его долю выпали самые тяжкие испытания середины XX века. С одиннадцати лет он участвовал в военных действиях Советской армии против немецких фашистов, с нашими войсками дошел от родной деревни на юге СССР почти до Берлина. В 1949 году был арестован за хранение оружия, которого в то время оставалось много везде. Отсидев срок, был призван в армию. А далее в числе миллионов таких же, как он, лихих и неуправляемых послевоенных молодых людей, по Указу Президиума Верховного Совета СССР от 04.06.47, был снова арестован, осужден за разбой и в 1955 году отправлен на семнадцать лет в северные исправительные лагеря на каторжные работы. Государство воспользовалось этим указом, чтобы решить проблему создания армии бесплатной рабочей силы, необходимой для восстановления разрушенной войной страны.

Он не умер от голода в лагерях, хотя не раз умирал, не спился и не стал наркоманом, хотя, как говорил, «пробовал все», лишь потому, что всегда хотел учиться и писать.

В лагере окончил среднюю школу и начал серьезно заниматься стихами. Они спасли его и повели по пути духовного и физического возрождения. А страдать ему пришлось долго, много и мучительно. Семнадцать лет лагерей, лучших, молодых лет жизни! За это время поэт перенес такие душевные и физические травмы, что забыть их, избавиться от их последствий не смог за всю последующую жизнь. Он мог перерабатывать страдания лишь в творчестве, душой, и то не до конца — часто посреди свободной жизни лагерное прошлое накатывало на него с особой силой и возвращало в прежний мрак. Поэтому в каждом стихотворении, самом светлом, на заднем плане всегда присутствует зловещая тень лагерей, темнота, страх и тоска. Лишь в творчестве, усилив воли, стихом поэт переключал внимание на другое прошлое, более далекое и счастливое, — детство. В настоящем он пребывал лишь отчасти. Отсюда его неприкаянность и «одиночество»¹ (неологизм самого поэта, отмеченный Татьяной Ковальковой в альманахе «Русский Мирь. Пространство и время русской культуры», статья «Сострадание, “благоутробие” поэзии Михаила Сопина». СПб.: «Русская культура», 2016. С. 281–289).

Творчество стихийно, и Михаил Николаевич отражал в стихах не то, что было принято считать величавым или прекрасным, а то, к чему вели его мысль и чувство. Его всегда влекло желание разобраться в происходящем, понять суть собственной жизни, жизни своей страны, ощутить сопричастность ее судьбе и природной стихии. М. Сопин выбрал поэзию, чтобы жить, мыслить и избавиться от страданий, выговориться: ведь поэзия свободна, как свободна природа и человеческое сердце.

¹ Неологизм самого поэта, отмеченный Татьяной Ковальковой в статье «Сострадание, “благоутробие” поэзии Михаила Сопина» // Альманах «Русский Мирь. Пространство и время русской культуры». СПб.: «Русская культура», 2016. С. 281–289.

Я выбрала для анализа его лирику, точнее, несколько лирических стихов о любви и о Родине. В толковом словаре Вл. Даля лирика определяется как стихи, в которых господствует не действие, а чувство. Именно чувство делает обычную словесность поэзией. Когда-то мне запомнились слова одного из моих учителей, ученого, литературоведа с мировым именем Ефима Григорьевича Эткинда о том, что в лирических стихах поэт рассказывает о себе, своей любви и своем горе, а также о причастности к природе. Сказанное наиболее точно отображают лирику поэта М. Сопина. Чтобы лучше понять его, необходимо читательское сотворчество: то есть читатель как бы встает на место поэта и говорит его словами, его ритмами в собственной жизни. Так поэт приобщает его к своему опыту, но этим опытом читатель может прожить лишь при наличии собственного. Мне как опытному читателю и современнику поэта его стихи близки и понятны, для меня его творчество — не просто рифмованные строчки, звучные и прекрасные, не просто словесность, а поэзия.

СТИХИ О ЛЮБВИ

Два желтеньких кораблика

Доверчивая, чуткая, любимая,
С глазами —
Цвета не увядших ив!
Подумать страшно —
Мог бы, мог бы мимо я
Пройти,
Твоей души, не оценив.
Судьба моя,
Причальная излучина,
По милости властительных невежд,
Так много
в моей жизни взбаламучено

Так много в ней
Загублено надежд.
Тепло мое,
Святого света капелька,
Дороги наши сожжены не все!
Плывут два наших
Желтеньких кораблика,
Качаясь
В предзакатной полосе.

Это стихотворение посвящено жене, Татьяне Сопиной, которая с первой минуты их знакомства была рядом с поэтом, дарила ему поддержку, любовь и преданность. Она спасала его от уныния и вдохновляла, была его вторым «я», сохраняла его стихи и публиковала книги после ухода поэта из жизни. Во многом благодаря Татьяне Петровне в 2000-х годах через интернет не только Вологда, Россия, но и другие страны познакомились с творчеством Михаила Сопина. Лишь тогда он впервые в своей многострадальной жизни по-настоящему обрел своего читателя.

В стихотворении «Два желтеньких кораблика» прочитывается сопоставление двух человеческих миров, которые можно определить как мир лирического героя (и одновременно автора) и мир героини, как «свет» и «тьма», где вся словесная палитра эти миры разделяет. О жене поэт говорит словами высшего восхищения и благодарности — «доверчивая, чуткая, любимая», называет ее своей судьбой, «причальной излучиной», словами, которые подчеркивают, что лишь рядом с ней он нашел приют и успокоение; видит в ее глазах цвет «не увядших ив» — чистоту и зелень весны. А сколько нежности передают предназначенные ей слова — «тепло мое, святого света капелька», усиленные звуковым рядом мягких согласных Т, П, М, Л, и аллитерации, повтора звука С в сочетании слов — «святого света»!

Совсем другой словесный ряд используется для описания лирического героя, себя: «страшно», «мимо», «не оценив», «взбаламучено», «загублено». Эти слова несут в себе трагические коннотации. Чувство страха героя подчеркивается и усиливается лексическим повтором: «мог бы, мог бы я». На поверхности содержания стихотворения лежат определяющие состояние героя фразы: «По милости властительных невежд, так много в моей жизни взбаламучено, так много в ней загублено надежд», — они прямо указывают на причастников (он никого не винит) трагедии героя и их губительное воздействие на его судьбу.

Конец стихотворения объединяет героя и героиню, вселяя в них общую надежду — «Дороги наши сожжены не все» и «Плывут два наших желтеньких кораблика», — несмотря на то, что происходит это на склоне жизни — «Качаясь в предзакатной полосе». Кроме мысли о запоздалом счастье, здесь прочитывается пространственно-временное расширение от малого к большому — «кораблики» находятся в неопределенном месте, там, где небеса сливаются с безбрежной водной гладью, где осуществляется выход из прошлого в настоящее и далее в вечность: кораблики «плывут», без указания места прибытия...

Пришла осенняя прохлада

Пришла осенняя прохлада
Дорожкой белой под уклон
В мою единственную радость —
Так запоздавшее тепло.
Зачем-зачем легли туманы?
Зачем несбывшиеся сны?
Калина — горькая, как память,
Дожди, как слезы солонь.
Зачем осиновые листья
Качнул багровый ураган?
Зачем ты, иней серебристый,

Упал на дальние луга?
Перекликаясь с облаками,
Шумят снегов перепела!
Калина — горькая, как память,
Метелью белой зацвела.

В начале этого стихотворения словесный ряд полон семантических признаков излета дней — «дожди», «туманы», «осенняя», «прохлада», «дорожка белая» с намеком на седины, «единственная радость», «запоздавшее тепло». Все это создает впечатление щемящего чувства сожаления об ушедшей молодости, о том, что могло бы быть раньше, но сбылось лишь сейчас.

А дальше идет пятикратно повторенное слово «зачем», — стилистический прием — повтор, который многократно усиливает заложенное в стихотворении чувство утраты: «зачем-зачем легли туманы», «зачем несбывшиеся сны», «зачем осинового листья...», «зачем ты, иней...».

Поэт находит яркие сравнения — «калина горькая, как память», «дожди, как слезы солонны». Калину часто называют в стихах красной, а здесь автору важна не внешняя сторона образа, а внутренняя — что может быть горше тяжелой памяти? Казалось бы, сравнение дождя со слезами затерто, но здесь автору удастся избежать пошлости — у него дождь соленый. И то, что калина горькая, а дождь соленый, очень важно — поздняя любовь и счастье в поэзии М. Сопина имеют горько-соленый вкус сожаления.

«Зачем осинового листья качнул багровый ураган?». Осинового листья — тоже признак осени, их цвет осенний, багровый, отсюда и «багровый ураган» — ураган цвета и буря страсти. «Зачем ты, иней серебристый, упал на дальние луга?» — признак старости, седина. Автор задается вопросом — зачем любовь и счастье пришли к нему так поздно? Но, предчувствуя скорый уход, не ищет ответа.

В конце стихотворения автор снова, как в начале, обращается к природе — «Перекликаюсь с облаками, шумят снегов перепела». Серебристый иней, белые облака, шумящие, как перепела снега (обычно перепела прячутся в снегу от зверей и охотников), и даже «калина — горькая как память», зацветшая белой метелью, подчеркивают тему возраста и предчувствия ухода.

Не заблудился я

Не заблудился я,
Но все же поаукай.
Я не замерз,
Но не гаси огня.
Я не ослеп,
Но протяни мне руку.
Я не ослаб,
Но пожалей меня.

Это пронзительное стихотворение звучит обманчиво спокойно и тем сильнее воздействует на читателя. В нем поэт предстает как исстрадавшийся в неволе человек, беззащитный посреди «новой», непривычной для него жизни. Он пережил страшные испытания, но выражает их иносказательно, оберегая любимую от страха и боли, и также иносказательно просит ее о помощи. Поэт говорит, что «не заблудился» — не потерял человеческий облик, «не замерз» — душа его не заледенела и не погибла, «не ослеп» — видит, что происходит вокруг, «не ослаб» от страданий — еще силен и способен на нормальную жизнь. Однако сама просьба, многократно повторенная и обращенная к любимой женщине, говорит об обратном. Он просит ее: «поаукай» — то есть поищи меня, «не гаси огня» — согрей мою душу, «протяни мне руку» — помоги разобраться в жизни и, наконец, открыто, на разрыв души призывает — «пожалей меня». В подтексте этой мольбы читается, что он не раз

блуждал между добром и злом, замерзал душою, не видел выхода из сложившегося положения, смертельно слабел, и лишь в любимой видит свое спасение. По сути, он говорит: я люблю тебя — пожалей и ответь на мою любовь.

Так куролесит, так вьюжит

Так куролесит,
Так вьюжит —
Столбушки снежные,
Колодцы!
Теперь бы только жить, да жить,
Да времени не остается.
Моей усталой жизни челн
Уносит к краю водопада.
Не говори мне ни о чем,
Не утешай, прошу, не надо.
Почти что сверстаны дела.
Лета разлуку прокричали.
Я не хочу, чтоб ты была
Последней пристанью печали.
Живи.
Тепло души храни,
И знай, что, уходя в дорогу,
Я пережил святые дни
Благодаря
Тебе
И Богу.

Для любовной лирики поэта вообще характерны вводящие в тему стихотворения описания природы, в этом случае зимней. В начале стиха автор с помощью сочетаний слов — «куролесит» вьюга, «столбушки снежные» и «колодцы» в снегу, создает настроение смятения, недобрых предчувствий, предрекающих холод близкой разлуки. Это настроение развивается с помощью строк — «теперь бы только жить, да жить, да времени не остается»,

«усталой жизни челн уносит к краю водопада» — к краю жизни, «почти что сверстаны дела» — закончены, словно написанная книга, «лета разлуку прокричали» (молчаливые лета у поэта кричат!).

Стихотворение «Так куролесит, так выюжит» — исповедальное и прощальное. В нем есть все, что Михаил Николаевич не успел или не решался сказать любимой раньше. Он оберегает ее от горя и тоски («не утешай, прошу, не надо»), хочет, чтобы она не считала себя «последней пристанью печали», а жила, хранила память об их любви и знала, что только благодаря ей и Богу он был счастлив. Ему трудно говорить о своем уходе: в начале и в конце стихотворения он разрывает строчки, расставляет акценты, останавливаясь на каждом слове, чтобы быть уверенным, что передал свои чувства любимой.

СТИХИ О РОДИНЕ

Родина

Родные плачущие вербы!
Глухое дальнее село!
Я б не любил тебя, наверно,
Так обреченно,
Так светло,
Когда б над каждым черным знаком,
Не убивался сердцем я,
Когда бы сам с тобой не плакал,
Отчизна светлая моя!

Стихотворение «Родина» относится к жанру гражданской лирики, в нем выражается большая, светлая любовь поэта к малой родине, хранимой и воскресающей в памяти в виде образов природы и села, где до войны жили его родные. Он оставил эти места давно, еще в юности, а поскольку жизнь в лагерях была чудовищной и убивала в людях все

человеческое — доброе и светлое осталось лишь в памяти, в прошлом, в том промежутке времени, когда мать и бабушка были живы и любили его. Поэт помнит деревню, в которой рос фрагментарно, и эта память выражается ключевыми словами — «родные плачущие вербы» (плакучие ивы), «глухое, дальнее село», поле знаков.

Содержание стихотворения задается глагольной парадигмой: «любил» — «убивался сердцем» — «плакал», причем в тексте стиха сослагательное наклонение этих глаголов усиливает смысл сказанного — любил до такой степени, что убивался над каждым загубленным, сожженным войной колоском, и плакал вместе с захваченной врагом Отчиной.

Это стихотворение недаром такое короткое — в нем спрессовано, сконцентрировано обреченное, но светлое чувство любви к родным местам, пронесенное через всю жизнь и отразившееся во многих других стихотворениях автора, оно похоже на мужской плач, полный сердечной боли.

Передо мною — в сизых лозах пень...»

Передо мною —
В сизых лозах пень...
А за полоской лоз — как море — озимь.
И так мне радостно,
Что хочется запеть,
Но вместо песен
Выступают слезы.
Вот, торопясь,
Бежит куда-то жук.
Ага, он в дом,
И не стучится в двери.
А я гляжу, гляжу на все, гляжу, гляжу,
И в горле сохнет,
И глазам не верю.
Я болен, околдован, глухо пьян?
О нет! Даю разгадку тайне:

Передо мною — родина моя
Вновь рождена
За столько лет скитаний.

В памяти поэта малая родина встает детальной картиной детских, полу-осознанных впечатлений. Но именно в этих деталях сохранилось для него все дорогое и радостное. Вспоминая прошлое, он «видит» пень в «сизых лозах» и вслед за ним, читая это стихотворение, я представляю себе темный опиленный кряж ивы, из которого весной, знаменуя возрождение, тянутся к небу тонкие сизые веточки. Его глазами я вижу вдали «полоску лоз», а за нею «озимь», как море волною омывающую горизонт. Эти весенние образы возвращают поэта к впечатлениям детства, на родину, к счастью. Он ощущает радость такой силы, что ему «хочется запеть», но вместо песен «выступают слезы», ведь всего этого давно нет, оно живет лишь в далеком прошлом.

Картина написана с трепетной любовью не кистью, но словами. На ней изображены все детали, крупные — «полоска лоз», море озими; и более мелкие — дом, двери, жук. Сравнение этого наблюдения с картиной напрашивается само собой, поскольку первая половина стихотворения статична. Движение начинается в середине текста, с появлением жука. Он «бежит в дом», но «не стучится в двери». Затем происходит возвращение от движения к статике, пристальному вниманию к деталям: «А я гляжу на все, гляжу, гляжу», где трехкратный повтор глагола «гляжу» усиливает интенсивность чувств, испытываемых при воспоминании. Чувства настолько сильны, что «в горле сохнет», поэт глазам своим не верит, а свое видение сравнивает с болезнью, колдовством, опьянением. Разрядка наступает, когда автор открывает читателю тайну этого почти нестерпимого чувства — «Передо мною — родина моя вновь рождена за столько лет скитаний». Причем слово «скитания» хочется приравнять к слову «страдания». На эту мысль наводит особая форма

текста — использование «рваного» стиха, акцентирования ключевых для автора слов. Как правило, это последние слова в строках стихотворения.

Плывет метель

Плывет метель по крыше,
И пляшут во дворе
Снежинки ребятишек,
Как стайка снегирей.
Фруктовые улыбки!
Потоки слов вразнос!
Лишь ветер —
Словно скрипка,
Охрипшая от слез:
То жалобно, то гулко,
То медленно,
То вскачь...
Как будто в переулке
Стоит еврей-скрипач.
Не тает снег на шляпе
И на воротничке,
И гроздь светлых капель
Застыли на смычке.

Татьяна Сопина подсказала мне, что стихотворение «Плывет метель» — это представление автора о детстве, мечта. Он хотел видеть своих детей такими, какими изобразил их в тексте. Здесь лексика, стилистические приемы и образы сказочно прекрасны. А потому стихи вначале звучат как песенка — празднично, легко и весело. Этой легкости способствует описание природы. В атмосферу зимы погружают слова: метель, снежинки, снегири, снег. Сказочность и праздничность придают стихотворению сочетания будто бы не сочетаемых слов: метель, гонимая ветром, «плывет» по крыше, «снежинки ребятишек» — дети легкие, беззаботные как снежинки и так же воздушно пляшут. Образ свежих,

краснощеких детских лиц создается с помощью ассоциативного ряда: стайки красногрудых снегирей и «фруктовых улыбок» — детских щек на морозе, по цвету напоминающих снегирей и красные яблоки. Строка «фруктовые улыбки» ассоциативно связана со следующей строкой — «потоки слов вразнос». Здесь автор обращается к памяти собственного довоенного детства. В те времена зимой ходил по городским дворам торговец и продавал вразнос (разносил поштучно) с лотка дешевые самодельные конфеты и засахаренные фрукты, яблоки. Он зазывал детей делать покупки «потоками слов».

Мечты и приятные воспоминания поэта внезапно нарушает шум ветра, похожий на «охрипший плач» скрипки в руках стоящего в переулке еврея-музыканта (это еще одна примета довоенного времени). Мелодия-плач звучит «то жалобно, то гулко, то медленно, то вскач». Дети веселятся, но музыка грустная и в подтексте читается: мечта и настоящая жизнь — это не одно и то же, а радость и страдание не делимы.

Начало стихотворения оптимистичное, а конец — грустный. Ощущение грусти усугубляется необычным образом скрипача: он вообще стоит отдельно от веселой группы детей, скрытый — без лица, в шляпе и с поднятым воротником. Даже снег не тает на его одежде, и «гроздь светлых капель застыли на смычке». Скорее всего, это не живой персонаж, а застывший символ другой, невеселой стороны жизни. Он словно предупреждает: веселитесь, пока вы молоды и беззаботны, пока не ведаете страха, впереди вас ждет неведомое...

ПРОЩАНИЕ

Стихотворение-прощание «И будет дождь» лаконично: в нем нет ни одного лишнего слова — каждое стоит на нужном месте и озарено последним, угасающим светом.

И будет дождь

И будет дождь.
И ветер —
Лют, отчаян!
Увижу жизнь —
Как чей-то
Свет в окне.
И навсегда
С былым
Своим прощаясь,
Прошу я тех,
Что не прощали мне.
И будет ночь —
Безбрежная,
Как вечность.
И встану я
У краешка в ночи.
Через обрыв
Печалью человеческой
Мне дальний голос
Предков прокричит.
Осенней ночью
Тоненькой струною
Порвется жизнь.
Душа моя
Сгорит
Над миром и страной
Печальным светом,
Как метеорит.

Здесь автор делает акцент почти на каждом слове, подчеркивая важность сказанного для себя и для читателя. Начало текста — описание природной стихии — типичный для автора ввод, погружение читателя в тему, эмоциональный фон всего последующего стихотворения: «И будет дождь, и ветер — лют, отчаян!». Ключевые слова — дождь и ветер,

которые часто встречаются в стихах поэта (и не только здесь, но и в названиях многих других текстов, например, «Спелый дождь», «Чужой дождь»...) — передают смятение его души, отчаяние, непреодолимую печаль. Поэт говорит: «Увижу жизнь — как чей-то свет в окне», то есть не свой, а чужой свет, свою жизнь он уже не видит — она скрыта во тьме. Привлекая внимание читателя к парадигме: «прощаясь — прошу — не прощали», поэт усиливает смысл всего стихотворения, сосредоточивая внимание на слове «прощение», будто заявляя, что он по-христиански относится ко всем, даже к тем, что унижали и уничтожали его в лагере.

Все стихотворение разбито на части ключевыми фразами, в которых глаголы стоят в будущем времени — таким образом, отмечается тот факт, что лирический герой готовится к скорому уходу:

1. «И будет дождь и ветер»;
2. «Увижу жизнь»;
3. «Прощу»;
4. «И будет ночь»;
5. «И встану я у краешка в ночи»;
6. «голос Предков прокричит»;
7. «Порвется жизнь»;
8. «Душа моя сгорит».

По этим ключам прочитывается логика последних событий в жизни поэта, его философское, спокойное отношение к ним. Он говорит нам: в ненастный день увижу свою жизнь со стороны, словно чужую, прощаясь с нею, прошу всех и даже врагов, в осенней тьме загляну в бездну небытия, издалека услышу зовущий голос предков, моя жизнь оборвется, а душа сгорит ярко, словно метеорит..

Поэт обдумывает и предвидит каждый свой шаг, представляет то, что будет с ним, философски поднимается над фактическими событиями, переходя на уровень бытия.

Ольга Шербинина

ИЗ ЧЕГО РАСТУТ СТИХИ Символы русской поэзии и фольклора

1. ПОВСЕДНЕВНЫЙ СОР И ЛЮБОВНЫЕ СТРАДАНИЯ. ПАРА ПЕРЧАТОК

В христианстве *праведники* – от слова *правый*, *правда* – помещаются одесную Бога на Страшном суде, в то время как грешники составляют полки *шух* (левых). Высший Судья сортирует души, посылая по делам их либо направо, либо налево. Символика *правого* и *левого* естественно проходит сквозной нитью через мифологию и культуру.

Справа вытеснило более раннее *одесную* от слова *десть*, рука. Правое вершит суд и возмездие. Правое дело! Пушкин в «Каменном госте» упоминанием *десницы* подчеркивает идею возмездия, неотвратимости рока, когда Дон Гуан, накликавший встречу с Командором, восклицает: «...*О, тяжело пожатье каменной его десницы!*».

Символика *левого* и *правого* широко откликается в фольклоре. Записанная мною на Урале частушка:

Милый просит праву ручку — подавала левую.
Он еще не догадался, что измену делаю.

Левая — обманная, неправая, склонная к измене. В высокой поэзии у Ахматовой: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки». Знаменитая строка, в которой филологи

видят смятение чувств, восхищаясь непосредственностью и обыденностью выражения. Непосредственность, естественность в выражении чувства в высшей степени характерна для поэзии Ахматовой, которая добывает золото поэзии как бы «из сора» — знаменитое:

Когда бы вы знали, из какого сора
растут стихи, не ведая стыда —
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Однако заметим: «сор» этот куда как не прост, все поэтом помянутое — объекты фольклора. («Посею лебеду на берегу»; одуванчик — мимолетность; под забором — бросовый и т. п.) Такой «сор», ни много ни мало — символы. Вспомним целиком «Песню последней встречи» 22-летней Ахматовой:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!

Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой».
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...».

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

Любая по виду незначительная деталь бьет в цель именно потому, что взята из арсенала вечных символов. В знаменитой строке дело не только в волнении, заставившем девушку перед последним любовным свиданием перепутать перчатки. *Образ парных перчаток* — образ любовной неразрывной пары. Мне в уральской фольклорной экспедиции удалось записать и такую интересную частушку:

Полюблю из-за реки,
Отдам перчаточку с руки.
При одной остануся —
С милым не расстануся.

Здесь суть именно в парности перчаток: пусть одна будет у нее, а другая — у него, вот они и вместе, пара не может распасться; даже если любящие порознь, они навеки «сдвоены». А тут, в высокой поэзии, перчатки перепутали свои пути, правое налево, левое направо... потому что все так сложно перепутано, сбились правые и виноватые. Правое и левое в катаклизме измен предстает в значении невнятицы, сумятицы чувств, скрытого коварства. Учтем и такой оттенок: левое — то, что у самого сердца, тайная страсть...

Во второй строфе ахматовской «Песни последней встречи» важен и символ — *ступени*. Ступени, ведущие, возможно, в сад возле дома, где и происходит последнее свидание с любимым человеком. Восхождение это или спуск? Поэтом нарочно не упомянуто... Могу предположить — нисхождение в преисподнюю страдания обманутой любви, а, быть может, наоборот — восхождение к высокой жертвенности... Расшифруй автор эти ступени, скажи — ступеньки в сад — и очарование пропало бы. Нет, тут символические, магические ступени в ад обманутой любви... Да, гордая притворщица, не желающая выдать своего волнения, тайно сторающая от любви и горя, готовая умереть, но не сказать возлюбленному всего, что на сердце... А нам

ее состояние ясно благодаря этим пресловутым перепутанным нечаянно ли, нарочно ли, разрозненным парным перчаткам. И еще вот этим ступеням в преисподнюю любовной муки и одновременно душевного величия...

Перчатки — символ женственности, притом женственности изысканной, тонкой и поэтичной. Молодой Мандельштам написал в 1912 году:

Тысячеструйный поток —
Журчала весенняя ласка.
Скользнула-мелькнула коляска,
Легкая, как мотылек.

Я улыбнулся весне,
Я оглянулся украдкой, —
Женщина гладкой перчаткой
Правила, точно во сне.
В путь убегала она,
В траурный шелк одета,
Тонкая вуалета —
Тоже была черна...

О мужских перчатках как символе активного действия, вызова на дуэль возможен особый разговор. Помним престелстную картину Константина Сомова «Зима. Каток», где в романтической дымке мчится по льду поэтичная пара, в то время как молодой кавалер в ревнивом раже уже приготовил перчатку с правой руки. Вон она угрожающе-живописно то-порщится напротив влюбленной пары на скамье...

«Мою милочку венчали»...

В середине XX века записывала я по уральским деревням частушки века XIX-го. Одна старая женщина мне пропела:

Мою милочку венчали — зажигали фонари.
От налоя до дверей горело сорок фонарей!

Возможно, сама носительница фольклора не осознавала сатиры, принимая эти самые фонари за чистую монету (я ее «просвещать» не стала). Между тем, очевидно, имеются в виду пресловутые *красные фонари* вместо положенных в церкви свечей. Так что отомстил несостоявшийся жених, позлословив в адрес доставшейся сопернику уже чрезмерно «опытной» невесты. Это, несомненно, мужская частушка, хотя исполняли ее, как видно, и женщины. В свете этой озорной частушки становится понятной и другая, также с двойным дном:

Мою милочку венчали — я на паперти стоял.
Обвенчали и помчали — я головкой покачал...

То ли насильно отдают его возлюбленную замуж, и он, понятно, печалится, не хочет и смотреть на это дело, то ли мысленно насмехается над женихом, берущим замуж его «облюбочки» (гениальное слово из другой мною записанной частушки). А это — на паперти! До чего красноречиво-двусмысленно: стоит там то ли как проситель милости возлюбленной, то ли не хочет присутствовать на несправедном венчании. И только вслед головой покачал: «Ну и ну!..».

Не хуже умеют язвить и женщины. (*Язви ты в душу* — забытое старинное присловье, куда более выразительное, чем мат, об оскудении которого печалются ревнителю русского языка).

Миленький симпатистый добился до горбатистой.
Он идет симпатится, она за ним горбатится.

Тут и прибавить нечего. Остро, язвительно, живописно! Скажу только, что ни в коем случае припевка не будет смеяться над природным недостатком человека, над его несчастьем. Здесь насмешка не над невестой, а над слишком разборчивым женихом. Да ведь и горбатость символична: «горбатого могила исправит». И эта доставшаяся в итоге

«бросовая» невеста даже и не горбатая, а горбатистая, т. е., видимо, сутулая, не статная, грубая станом. В частушке уязвленная женщина, отвергнутая гордецом, имеет в виду, вероятно, еще и известный сюжет картины Павла Федотова «Разборчивая невеста» с горбатым женихом на коленях перед увядающей красавицей. Вероятно, в народе была известна и басня Крылова «Разборчивая невеста»:

А тот бы и в чинах, да жаль, карманы пусты;
То нос широк, то брови густы;
Тут этак, там не так;
Ну, не придет никто по мысли ей никак.
<...>
Чтоб в одиночестве не кончить веку,
Красавица, пока совсем не отцвела,
За первого, кто к ней присватался, пошла:
И рада, рада уж была,
Что вышла за калеку.

Вообще-то припевка обычно не столько клеймит, сколько подтрунивает, остроумная и беззаботная:

Я иду по огороду — все жуки, жуки, жуки.
Ничего, что нет картошки, лишь бы были мужики.

Эту частушку времен нашествия колорадского жука на уральские огороды я слыхала во многих деревнях. Очень уж хороша она звукописью. А еще вспоминаются «Мертвые души» — бал с мужчинами в черных фраках, уподобленных черным мухам вокруг белого сахара дам.

Все оттенки юмора, от сарказма до иронии и милой шутки знает народная припевка. Многие из них отражают реальную ситуацию:

Четкаринцы к нам не ходят — говорят, что мосту нет.
Вместо мосту льдиночки — ходите, ягодиночки!

Эту частушку записала я в городе Богданович; Четкаринó — село близ этого города, до которого весной в половодье не добраться, отсюда переключка с парнями. И этот вы-разительный образ льдиночки как хрупкой любви и непрочной надежды. А ведь льдинки мы встретим и в классической литературе. Помним Сон Татьяны —

И снится чудный сон Татьяне.

<...>

Две жордочки, склеены льдиной,

Дрожащий, гибельный мосток,

Положены через поток...

Известно, как великолепно знал и использовал фольклор Александр Сергеевич Пушкин. Народное красноречие — та почва, тот гумус, на котором растут цветы поэзии. Вот, почти наугад, еще из Пушкина, из «Капитанской дочки», песня пугачевцев:

Что товарищей у меня было четверо:

Еще первый мой товарищ темная ночь,

А второй мой товарищ булатный нож,

А как третий-то товарищ, то мой добрый конь,

А четвертый мой товарищ, то тугой лук,

Что рассыльщики мои, то калены стрелы.

Что возговорит надежа православный царь:

Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,

Что умел ты воровать, умел ответ держать!

Я за то тебя, детинушка, пожалуйю

Среди поля хоромами высокими,

Что двумя ли столбами с перекадиной.

Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все потрясло меня

каким-то пиитическим ужасом», — заключает Александр Сергеевич этот пассаж. Поэтический ужас. Поэзия всюду — и в любви роковой, и в удали молодецкой, и в разбое, и в смерти...

В ЧАС РОКОВОЙ

Поражает в народной припевке разработанная символика формы, жеста, звука, цвета.

Я любила болечку, любила поговорочку.
Поговорка Санова лежит у сердца самого.

К звуку, интонации, тембру голоса, манере говорить народ очень чуток. Любят порой за «поговорочку», как и «за походочку». В записанной мною припевке девушка любит некоего Саню за манеру говорить — конечно же, образно, четко, выразительно. Не так, как сегодня услышишь нередко «кашу во рту» у молодого парня, который слов толком не проговаривает, и только слышишь густо-густо бубнит «короче, короче»... Уж такой «поговорочкой» никак не прельститься...

Исчезают русские деревни, многое утрачивается русской речью, а ведь как знали народную речь, приметы и символы великие наши поэты! А сколько безвестных поэтов сгнуло неузнанными по городам и весям! В почете в деревнях были музыканты — гармонисты, балалаечники. Каждый толковый уважающий себя парень мог сочинить припевку. Девушки не отставали. На вечерках умели самое сложное выразить иносказательно... Про озорных сочинительниц уже упомянули. А вот противоположный женский характер:

Голубо на голубо, зелено на зеленое.
Меня милый позабыл — мое дело смиренное.

Голубое — радость, счастье, зеленое — тоска. В переводе с языка символов припевка читается так: радость тянется

к радости, ну а девушке с несчастливой долей остается смиренно принять тоску зеленую. Помним у Есенина: *«Да, мне нравилась девушка в белом, // Но теперь я люблю в голубом»*.

...Вернемся к Ахматовой, ее раннему циклу о любви. Вот концовка стихотворения 1911 года «Сжала руки под темной вуалью»:

Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Ветер, буря как символ душевной тревоги, воспетый всей русской, и не только русской, классикой: *«Я улыбаться перестала, // Морозный ветер губы студит»*, – скажет Ахматова в другом стихотворении. *«Ветер, ветер на всем белом свете»*, – воскликнет Блок в *«Двенадцати»*.

Не стой на ветру! Кстати, дом с садом и его кленами стоит все-таки, очевидно, на горе. Так что влюбленная в первом нами упомянутом стихотворении «Так беспомощно грудь холодела» именно поднималась по трем ступеням в осенний сад, словно на эшафот... И вот она сбегает с любовной горы, «перил не касаясь» (без страховки!), с высоты отношений...

Короткое стихотворение Ахматовой того же 1911 года:

Хочешь знать, как все это было? —
Три в столовой пробило,
И, прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
«Это все... Ах нет, я забыла,
Я люблю вас, я вас любила
Еще тогда!»
— «Да».

Меня зацепило это «три пробило». Три часа — роковые. Зловещи не меньше, чем полночь. Из книги о Борисе Виане я как-то перевела с французского миниатюру этого своего любимого писателя:

«Он любил получать письма. В изобилии. Но не получал никогда. Тогда решил их отправлять сам. И стал писать. Идиллия развивалась. Набирала силу. Он назначил себе свидание под большими часами в три часа. Явился нарядно одетым. И в три часа покончил с собой».

Роковые три часа! Обратим внимание на то, что в повести Хармса «Старуха» часы без стрелок в руках судьбы-старухи показывают постоянно без четверти три:

«На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: “Который час?”.

— Посмотрите, — говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

— Тут нет стрелок, — говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

— Сейчас без четверти три».

Хармсовская Старуха, этот слепок с Пиковой дамы образца наших 1920-х годов, акцентирует именно роковые три часа. Три карты, три карты, три карты. Символы, символы... Все значительное построено на символах мировой культуры, как бы ни было с виду просто и буднично. Видеть в повседневном «соре» высокое и вечное — это и есть поэзия.

2. СНИЛСЯ МНЕ САД...

Снился мне сад в подвенечном уборе....

Старинный романс

Славяне жизнь природы не отделяли от жизни человеческой, находя в существовании леса, луга и поля отражение

собственного бытия. В русских сказках герой, уезжая на подвиги в дальние края, наказывает близким следить за деревцем: если листики завянут, значит, дело худо, а если почернеют или отпадут (вариант — начнут кровоточить) — погибает герой, пора спешить на помощь.

Береза, клен, дуб, рябина — излюбленные народным поэтическим словом деревья средне-русского и южно-русского леса с его мягкой, пленительной красотой. Береза символизирует невесту; клен, дуб — добра молодца, жениха; стихи и песни о них до сих пор на слуху. У Есенина встречаем молоко берез, грудь берез, стан берез, кадящую листву берез... *«Так и хочется к телу прижать обнаженные груди берез»*. У этого деревенского гения так и пестрят в стихах клен опавший, стозвонные зеленыя, монашки-ивы, рожь волос, ландыши вспыхнувших сил... Множество драгоценных поэтических образов создал поэт на основе народных символов.

Елочки-сосеночки — частые гости песни и припевки, а еще и присловья. Не забудем осину и рябину — горестные, горькие деревья, сулящие разлуку и одиночество. Осинку часто поминают в уральских деревнях и лесах, где в охотку побродила я по деревням в погоне за уходящей безвозвратно народной культурой, позаписывала сотню-другую припевок и быличек.

Это что и за растопочка — осиновы дрова?
Это что и за миленочек — всегда хожу одна.

Рябина — сиротина горькая.
Как бы ей, рябине, к дубу перебраться...

За овином боронила — борона рябинова.
Три годочка с половиной не видала милова.

Любовь сравнима с горением, а если обратиться вглубь веков, видим образы пахоты, обработки матери-земли бороной — древнейшие символы великой земледельческой

культуры. В нашей припевке борона рябинова, значит, добра не жди, маята одна! Милова то ли в солдаты забрали, ушел ли на заработки в чужедальнюю сторону, вот и боронит баба одна. Однако не унывает:

Балалайка новая — ручка вересовая.
У меня на сердце горе — я и то веселая!

Известны в фольклоре вересовая ручка, вересовый батожок. Осыпан вереск сладко-горькой черной ягодой; черную ягоду увидеть во сне — к слезам. Да к тому же колюч вереск, не то что шелковая береза. Горе-злосчастье — образ фольклору близкий. На свадебном пиру обязателен был плач невесты и жемчужная россыпь грустных проголосных песен. Зато греет душу любовная лирика. Вьется на русской свадьбе виноград: виноградьё, виноградная веточка, виноградная ягодка красуется на нежарком русском солнышке. Сион, Небесный Иерусалим литургии — образы из Библии, и виноград оттуда же — из Песни Песней Соломона: «Поставили меня стеречь виноградник — своего виноградника я не устерегла!». «Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви!». Этот стон неутолимой всепобеждающей страсти, пять тысячелетий назад вырвавшийся из глубины души рыжекудрой возлюбленной царя Соломона Суламифи, век за веком волнует сердца поэтов. «Ибо сильна как смерть любовь».

С библейских времен любовь тесно переплелась с образом яблока и яблони. Впрочем, яблоко как символ женщины известно человечеству еще до соращения Евы, отведавшей запретного плода: в глуби языческих времен округлый сладкий плод представлял женское начало. С тех баснословных пор раскатились яблоки по песням, сказкам, мифам всех народов мира, прикатились и к русской деревне:

Кабы яблонька пониже — я бы яблоч сорвала.
Кабы миленький поближе — я бы в гости позвала.

Образ сада неотделим от России. «Вся Россия — мой сад». «Вишневый сад»... Расставание с ним стало символом прощания с эпохой дворянского уклада жизни, с его романтизмом и поэтичностью. Образ Рая как Сада — общий для всей христианской культуры.

За этим валом высилась гряда
Деревьев дивных, множеством плодов
Унизанных; в одно и то же время
Они плодоносили и цвели,
Пестрея красками и золотясь
Под солнцем, что на них свои лучи
Лило охотней, чем на облачка
Закатные, сверкало веселей,
Чем на дуге, воздвигнутой Творцом,
Поящим Землю. Чудно хороша
Была та местность!
*(Джон Мильтон. Потерянный рай.
Перевод А. Штейнберга)*

В память о райском саде цвели сады по всей России. Дивно перекликается пушкинская деревня с прекрасным садом «Потерянного рая»:

Деревня, где сучал Евгений,
Была прелестный уголок;
Там друг невинных наслаждений
Благословить бы небо мог.
Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали селы; здесь и там
Стада бродили по лугам,
И сени расширял густые
Огромный, запущенный сад,
Приют задумчивых дриад.

Храним в памяти сад дворянский, усадебный. Ну а деревянные палисаднички перед домом? Лес — вот он, за околицей, рукой подать, но обязателен был перед каждой избой палисад с окультуренными деревцами, а порой и экзотическими растениями. Образ утраченного, но не позабытого рая, к которому тянется душа и ради которого так сладостно трудиться.

Я записала в поэтичной уральской деревне Щипачи (оттуда родом поэт Щипачев) про непременно палисаднички перед домом: «Черемуха — для запаха, рябина — для красоты». Так мне разъяснила неизбежный палисадный набор тамошняя старушка. Эстетическое чувство народа во все века было активным, вдыхать ароматы и любоваться цветами, яркими ягодами необходимо было каждый день. Красотою лечились, красотою спасались...

Сирень цвела в мае — июне, черемуха того раньше, а рябина горит костром с конца лета до будущей весны. *«Красною кистью рябина зажглась. Падали листья. Я родилась»* — Марина Цветаева. Рябина горит в русских песнях и припевках. Ветки черемухи цветут и благоухают:

Отцвела черемуха — отбелела веточка.

Отходил ко мне парнишка — серенькая кепочка.

Помним есенинское «Пейте, пойте в юности, бейте в жизнь без промаха. Все равно любимая отцветет черемухой». Не только деревья и плоды, но и скромные травки-муравки не обойдены вниманием и любовью:

Косите майскую траву — я косить не буду.

Любите ягоду мою — скорее позабуду.

Образ скошенной травы — распространенный поэтический символ. У Блока: «Спалена моя степь, трава свалена. Ни огня, ни звезды, ни пути»... Растительные символы у Александра Блока достойны отдельного большого

исследования. Они обычно близки к традиционной фольклорной трактовке.

В сыром ночном тумане
Все лес, да лес, да лес...
В глухом сыром бурьяне
Огонь блеснул — исчез...
Опять блеснул в тумане,
И показалось мне:
Изба, окно, герани
Алеют на окне...
В сыром ночном тумане
На красный блеск огня,
На алые герани
Направил я коня...
И вижу: в свете красном
Изба в бурьян вросла,
Неведомо несчастным
Быльем поросла...

В этом стихотворении Александра Блока 1912 года герань — цветочек аленький — символ радости, любви, благополучия с мещанским оттенком перебивается символом беды и заброшенности — бурьяна, сказочного «былья»... Былье — яркое старинное слово-образ! В нем явственно слышны и «былинка», высохшие травинки-былинки, и былое, оставшееся лишь в былинах да бывальщинках — рассказнях. Темный лес, неведомый, сырой, полный нечистой силы, да бурьян — символы заброшенности... А вот знаменитые лопухи и лебеда у Анны Ахматовой — сор повседневности, преодолеваемый поэзией. Это ее вечное «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда»...

Ароматные и радующие глаз растения удостоены лучшей участи, их поэтизируют, они связаны с красотой, радостью, счастьем. У Блока в раннем, 1908 года стихотворении —

На траве, едва примятой,
Легкий след.

Свежий запах дикой мяты,
Неживой, голубоватый
Ночи свет.
И живу с тобою рядом,
Как во сне.
И живу под бледным взглядом
Долгой ночи,
Словно месяц там, над садом,
Смотрит в очи
Тишине.

Не только прославленные растения удостоились поэтических строк. И в высокой поэзии, и в фольклоре находим образы потаенных ландышей, скромных фиалок, различных малозаметных травок. Образ былинки, тычинки соответствует тонкости восприятия народной поэтической души.

Ягодиночка на льдиночке, а я на берегу.
Перекинь, милый, тычиночку, к тебе перебегу!

Вот образ хрупкой и одновременно отважной любви: к милому по бушующей весной реке — по тычиночке! Льдинки, травники, тычинки, былинки — все идет в дело! А как-то записала я удивительное в городе Верхний Тагил: «Эх, милка моя, милка-семечко!».

Припевка любит сладкие ягоды — землянику, малину: «Эх, милка моя, земляничинка!». Не пренебрегает и кислыми:

Ягодинка-клюковка далеко укатилась.
Без тебя, мой дорогой, ни с кем не находилась.

Кисло девице без милова дружка, уехавшего, вероятно, в город на заработки до весны (сезонные работники, так называемые «зимогоры»), но ждала его верно. Слыхала я и варианты с противоположным смыслом: «Без тебя, мой дорогой, со всяким находилась». Это уже лихой XX век, влияние разбитного города. Городской фольклор воспекает тополь.

Тополь, тополь возле окон закрывает куржачком.
Милый шмарочку целует — закрывает пинжачком.

Тут все: и тополь, и «пинжачок» (по народной этимологии «спинжак» от «спина»), и «шмарочка» — выдает городские низы. Но обычай у этих выходцев из деревни прежний: милуются не на людях, а впотай. «В хороводе при народе парень девушку обнял» — целое событие. «А девчонке стыдно стало»... Боже мой, сравнить прежде и теперь...

Из цветов городской романс облюбовал прежде всего розу. «Жестокий романс» претерпел много наветов на дурной вкус, между тем в нем немало своих достоинств. Приведу только одну «жестокую» фразу: «Дайте яду, дайте яду, дайте ядинку напьюсь!». Ядинку! Здесь слышится и яд, и ягодка вместе: уж когда невоготу, так и яд как ягодка желанен. Как хотите, а это гениально сказано: ядинку!

Любит деревья, травы, цветы русская душа. Снится ей сад в подвенечном уборе. И рай воображает она в образе цветущего сада...

Екатеринбург — Петербург

СТИХИ ЛЬВА ДРУСКИНА В ОТКЛИКАХ СОВРЕМЕННОКОВ

Творчество любого поэта можно рассматривать как состоявшийся, отлившийся в формах завершенного произведения литературный факт, который существует как бы самостоятельно и независимо от контекста своего времени, а можно увидеть и в принадлежности к движущемуся в шуме и мельтешении происходящего литературному процессу, который его актуализирует, — к тому, что получило метафорически меткое название *Current Literature*, *текущая литература*. Данная публикация несколько эпизодов такого литературного процесса и отражает, она содержит отклики известных современников на творчество ленинградского поэта Льва Друскина (1921–1990), а именно, на стихотворения двух его сборников: «Стихи» (М.: «Советская Россия», 1967) и «Прикосновение» (Л.: «Советский писатель», 1974) (за исключением письма К. Чуковского, представляющего собой отклик на неопубликованную рукопись стихов и переводов из еврейского фольклора более раннего времени). В «Приложении» помещено письмо Е. С. Булгаковой, адресованное Лидии Друскиной, которое касается перипетий, связанных с попыткой издания воспоминаний о М. А. Булгакове в 1966–1967 годах. Письма любезно предоставлены для публикации вдовой поэта Лидией Викторовой Друскиной.

ПАВЕЛ АНТОКОЛЬСКИЙ, ПИСЬМО 1

Дорогой

Лев Савельевич!

Большое Вам спасибо за книжку, за внимание.

Только что я прочел ее, не отрываясь, в один глоток, залпом.

Не хочу (лучше сказать: не умею) разбираться в том первом и смутном впечатлении от Ваших стихов, от Вашей работы, но впечатление сильное, необычное, умиленное.

Всегда на старости лет умиляешься, когда убеждаешься в бесконечном, непрестанно новом рождении: таланта, искренности, ритмического дара — всего, чем Вы богаты.

Слава богу, что Ваша книжка вышла в свет. В ее дальнейшем странствии можно быть уверенным.

Раньше я написал, что не разбираюсь в своем первом впечатлении. Это справедливо, но больше всего понравилась мне Ваша «НЕВЕСТА ИКАРА» — самое непосредственное, самое стремительное и летящее из Ваших стихотворений.

Вы молодец! Желая Вам очень много хорошего.

С душевным приветом

П. Антокольский

19 февраля 1968

P. S. Сколько Вам лет?

Мне кажется, что карточка, напечатанная в книжке, не воспроизводит Вашего облика.

П.

ПАВЕЛ АНТОКОЛЬСКИЙ, ПИСЬМО 2

Дорогой Лев Савельевич!

Спасибо Вам за книжку и за добрую надпись на титуле!

Вы знаете (или помните...), с каким интересом много лет назад я читал Вашу первую книжку. На этот раз присланная Вами подтвердила этот интерес. Многое в «Грузе» сильно, свежо и вполне свое, т. е. Ваше и ничье больше. Ваш МИР ПОЭТА (он у каждого из нас свой) мне и понятен и близок.

Прежде всего отмечу те вещи, которые мне понравились особо:

1) «На берегах расплавленной Невы» — сильно, как любое Ваше прикосновение к бывшей столице, а в данном случае еще и от того, что упоминается дорогой мне Медный Всадник...

2) Рядом с первым — «дождь моросит и в Лондоне и в нашем // Печальном городе...». Тоже очень понятное и близкое мне даже по интонации стихотворение.

3) «Я Прометей...» Но, что за черт, откуда взялся орел, милсдарь? Не орел, а коршун терзал печень Прометея! Но стихотворение очень удалось.

4) «Не падай Пизанская башня...» за исключением стоящих рядом «миллиметров» и «инфаркта» — особенно второго. Это, как говорится, совсем из другой оперы, особенно инфаркт. Ради всего святого замените хотя бы разрывом сердца, мало ли чем другим!

5) Памяти Заболоцкого — хотя я знал и вижу его совсем другим, но принимаю (охотно) Ваше видение: оно убедительно, как отклик другого, младшего поколения.

6) «Кроткий лик на свирепом металле» — замечательная находка! Кажется Вы первый, заметивший на Царь-пушке Федора Иоановича! Прекрасное стихотворение, ей богу!

И тут же рядом 7) «Архаике-охотнице смешно» — тоже отлично! И дальше подряд: «Какой-нибудь насквозь соленый шкипер...». За одну строку: «Все это будет триста лет назад» — (Вы можете это понять!) я крепко обнимаю Вас и целую.

7) «В пяти телегах ехали цыгане».

8) «Все мне снится местечко Кобоны» — как внезапно ворвавшийся в Ваш романтический мир — обрывок памятной автобиографии и еще одно прикосновение к Ленинграду.

Многие еще и нравятся мне и внутренне близко, но отмеченного достаточно, чтобы Вы могли судить о моем отношении к Вам и Вашей поэзии, честной, нервной и во многом исповедальной, как и должна быть лирика, т. е. нечто похожее на кардиограмму, которая никогда не лжет. Так что я от души поздравляю Вас с «Грузом». Надо надеется, что с выходом книжки он скинут с плеч, и Вы двинетесь дальше налегке — не правда ли? Ну давай Вам бог и санный путь, и Млечный, и автостраду, и соленые волны, и все, что положено на века нашему брату.

Обнимаю Вас
П. Антокольский
7 июня 1974

Многие суды и правятся лишь и вы-
трезке Гилько, но отмененного до-
статочно, значит Вы молчу судноба
о малом отношении к Вам, к Вашей
поэзии, тесной, нервной и во мно-
гом перовобедальной, как и два жна
Титв мидика, т.е. нечто похожее
на кардиограмму, как раз мико-
да не лжет. Так что я и удичи
подрабавлю Вас с "ГРУЗОМ". Надо
ждать, что с Вами даи книжки
он скинут с плеч, и Вы ~~Вам~~
добавитее дальше налегке - не
правда ли? Ну давай Вам бо
и санный путь, и Млечный,
и автостраду, и соленьи вол-
ны и все, что положено во
века! нашему брату.

Обнимаю Вас

П. Антиколовский

7 июня 1974

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

Дорогой Лев Савельевич!

Мне очень совестно перед Вами: как нарочно я заболел в тот самый день, как получил Вашу рукопись. Болезнь у меня была тяжелая: я не мог ни читать, ни писать. Несколько раз брался за Ваши стихи, но ничего не понимал в них. Из-за болезни мне бросались в глаза только их недостатки, и никакого общего представления о них у меня не было. Сегодня температура у меня несколько снизилась — я вновь перечел Ваши стихи, и вот мое впечатление. Превосходны Ваши переводы из «Гершеле»:

Молитва Калмана
Песня служанки
Песенка о сюртуке
Песенка о пиджаке
Свадебные песни

Но ужасен «Любовный дуэт»; очень неприятное впечатление производят:

Тереле, дыши, дыши
Цыпеле, дыши, родная.

Эта песня выпадает из всех других, нарушает общее впечатление. Ее нужно выбросить.

Точно также нуждаются в суровом отборе «Сирийские песни». Я бы на Вашем месте обнарудовал бы для начала два-три десятка этих песенок — самых лучших. А соображения, насчет того, что губы находятся между лбом и подбородком и т. д., можно оставить на полке.

Здесь, повторяю, нужен суровый отбор.

Стихи Ваши я привык любить с давних пор. Буду рекомендовать их с чистой совестью. Ближе всего мне по душе:

Стихи Вам же я привах только с гравю
пор. буду рекомендовать их с гравю
соловьям. Потому все же мне по душе:

на сцене под прожекторами луча
Одет, еще не скоро верес
"Ливень"

И потому душе. Но и из других про-
редандровцев. Например, в стих. "Ка
дере". надо и уметь угадывать ^{буквально}
хоть кто всем сам ~~и~~ сюда с самим ^и
неизбежно намерением

Ну доложу. Пускай от лже, но очень
уже некие Трет группы. Кого —

И упрям, и надевал, а верес моя поезда.

Мне дозвол!

Дан К Чуковский

«На сцене под прожекторным лучом»

«О, нет, еще не скоро вечер»

«Ливень»

И многое другое. Но и их нужно проредактировать. Например, в стих. «На даче» надо бы убрать старушечий бюст-гальтер, хотя Вы ввели его сюда с самыми благородными намерениями.

Ну довольно. Писал бы еще, но очень устал после трех гриппов. Ведь —

И утро, и полдень, и вечер мои позади.

Всего доброго,

Ваш К. Чуковский

< письмо предположительно написано ок. 1964 г. >

Лидия Чуковская

Дорогой Лев Савельевич.

Поздравляю Вас с книгой. Спасибо, что прислали ее мне. Я прочитала стихи Ваши помаленьку, потихоньку, внимательно и радуюсь.

Я не стану заниматься никаким разбором — скажу просто, по читательски, что книжка хорошая, и перечислю те стихи, которые особенно пришлись мне по душе.

Вот они:

Баллада

На сцене

Ревность

Сегодня, в колокольный день

Шекспира

Поэт

Там ива, опираясь на костыль

Свернем сюда

иррическими стихами они вообще
не нужны.

Вот Вам всё, как на духу,
Книжка, повсюду, очень хороша и
от ~~меня~~ благодарна Вам, это Вы
познакомили меня с ней.

Привет Вашей жене, если она
меня помнит.

Л. Чуковская

26/II 68

А начало стихотворения, в журнале у Анановой
может быть —

Дождя вихрами ведет на Марс

Это очень точно.

Когда душа в тревоге чудной
Сюита Баха
Сон
Утро в Зеленогорске
Седые камни-бобыли

Все это, как видите, вполне произвольно: те стихи, которые мне полюбились.

Очень хороши — страшны — первые 4 строки «Памяти Марины Цветаевой», а дальше, мне кажется, придумано. Нет ощущения у меня, что вот именно — голуби.

Единственное стихотворение, которое мне отчетливо НЕ понравилось — это «В гостях у Ахматовой». Почему то раздражает заглянувший в глаза Гумилев — как то это мельчит ее образ. Невозможно (для моего уха) слово «листает», заменившее в последние годы слово «перелистывает» и несовместное с ахматовской лексикой. Слово «листает» существовало и раньше, но тогда (еще лет 15 назад) оно обозначало: спешно перелистывать, теперь же — перелистывать вообще. Но я это слово ощущаю по старому и мне неприятно, что спешно перелистывается книга стихов.

И еще что мне не нравится в Вашем сборнике — это картинки. Мне кажется, лирическим стихам они вообще не нужны.

Вот Вам всё, как на духу. Книжка, повторяю, очень хороша и я благодарна Вам, что Вы познакомили меня с ней.

Привет Вашей жене, если она меня помнит.

Л. Чуковская
26/II-68

А начало стихотворения «В гостях у Ахматовой» тоже чудесное —

Дорога витками ведет на Парнас.

Это очень точно.

Виктор Шкловский

3 марта 1968 года

Москва

Дорогой Лев Савельевич!

Не ответил сразу, так как болел.

У меня было воспаление легких.

Поздравляю Вас с книгой. Ее издали очень хорошо.

Изобретательность рисунков выявила — образность стихов.

Поздравляю Вас с большой удачей, а Вашу жену с 8 мартом.

Виктор Шкловский

Ефим Эткинд

Дорогой Лева,

Я так долго не благодарил Вас за книжку, потому что все не успевал за множеством разных суетных дел как следует прочитать и почувствовать ее. А уже взявшись — причем и раз, и третий, а некоторые стихи и в десятый — такие, как «На сцене, под прожекторным лучом...», «Спроси стрижей», «Сегодня, в колокольный день Шекспира...», о барабане Наполеона, и особенно — о портрете Эйнштейна, стихотворение, которое просится в хрестоматию поэзии XX века. У Вас усилилась та проницательная сердечность, которая и прежде всегда была и которая Вам

3 марта 1968 г.
Москва

Дорогой
Лев Савельевич!

Не ответил сразу так
как боялся.

У меня было восприятие
летних.

Поздравляю Вас с книж-
кой: издали изданы
хорошо.

Изобретательность рисунков
вызывает - остроту
стихов.

Поздравляю Вас с боями
Удачи, а Вам пишу с
8 марта
Виктор Шкловский

Письмо В. Шкловского от 3.03.1968

Дорогой Лева,

Я так долго не благодарил Вас за книгу, потому что все не успеваю за многолетней расхолаженной дел как следует прочитать и похвалить ее. А уже взвешив — книгу и рас, и труд, а некоторые стихи и в десерт — такие, как «На сцене, под уютней-горизонтным углом...», «Снова снится...», «Светит в неподвижной день Успенства...», о баронессе Кавалероне, а особенно — о портрете Жуковской, стихотворение, которое появилось в хрестоматии поэзии XX века. Я Вас понимаю за кропотливую сердечность, которая и ценится всегда да еще и потому Вам позволяет сказать про стихи — что они «много удержались в

Р.З. 11-18

Письмо Е. Эткинда от 31.03.1968

позволяет сказать про звуки — что они «лицом уткнулись в маленькие руки», и написать с такой интонационной точностью про деда. Спасибо Вам большое за эти стихи и за дружескую надпись. Мне только показалось ненужной аннотация — зачем говорить читателю о болезни? Ваш лирический мир не требует скидок на нее, он напряженный, богатый, цветной и главное удивительно активный, динамичный, — живой.

Надеюсь, что Вам теперь живется хорошо, что вокруг Вас в б. квартире А. В. Федорова — nirвана, и что пружины нового дивана качают Вас как пашу. С новосельем и новыми стихами Вас! Большой привет жене.

Всего Вам доброго.

Ваш Е. Э.

31.III.68

Яков Гордин

Милый Лева!

Прости, что я так долго не писал. Я в этом году что-то в некоторой прострации.

Книгу твою я читал много раз. Это — лучшая из твоих книг и вообще одна из лучших книг за последние годы. Ее печальность и горечь — необходимые, по-моему, черты серьезной книги стихов — выделяют ее так резко из потока всей этой с позволения сказать поэзии, что только диву даваться,

Я очень рад, что в один год вышли великолепная на мой вкус книга Саши Кушнера и твоя.

Есть у меня мелкие придирки. Как, например, к стихотворению "Кроткий лик на свирелом металле..." Мне кажется, пафос стиха несколько снимается тем обстоятельством, что Царь-пушка не может стрелять. Она неверно рассчитана и выстрел ее разорвет. Это — макет пушки. Еще Чаадаев говорил по поводу ее и Царь-колокола, что главные достопримечательности России — это колокол, который не звонит, и пушка, которая не стреляет.

Но все это не определяет основного. Главное же — что ты написал настоящую книгу стихов, о которой хочется говорить только всерьез.

Я сделаю попытку договориться о рецензии на нее. Не знаю, как получится.

Большой привет Лиле. Мы с Татой вам обоим низко кланяемся.

До свидания и всего вам доброго.

Твой

Я. Гордич

19/VIII - 74

Вот я листаю книгу и все время натываюсь на свои закладки, отмечающие то, что особенно мне понравилось — «Еще ворон простуженные глотки...», «Коктебель», «Колоколу Ростова Великого», «Восходят дыма круглые колечки...», замечательное стихотворение «Когда я брел в ночи обманной» — просто высокий класс, «Что в мире лучше города ночного...», прекрасные стихи «Бьют Дария», которые ты мне читал зимой. И т. д.

Я бы не включал в книгу трех-четыре стихотворений, которые, мне кажется, слабее прочих.

Есть у меня мелкие придирки. Как, например, к стихотворению «Кроткий лик на свирепом металле...». Мне кажется, пафос стихов несколько снимается тем обстоятельством, что Царь-пушка не может стрелять. Она неверно рассчитана и выстрел ее разорвет. Это — макет пушки. Еще Чаадаев говорил по поводу ее и Царь-колокола, что главные достопримечательности России — это колокол, который не звонит, и пушка, которая не стреляет.

Но все это не определяет основного. Основное же — что ты написал настоящую книгу стихов, о которой хочется говорить только всерьез.

Я сделаю попытку договориться о рецензии на нее. Не знаю, как-получится.

Большой привет Лиле. Мы с Татой вам обоим низко кланяемся.

До свидания и всего вам доброго.

Твой Я. Гордин

19/VIII-74

ДАВИД ДАР

26 мая 1974 г.

Ленинград

Дорогой Лев Самойлович!

Большое спасибо за Вашу прелестную книжку. Помоему, это лучшая из Ваших книг. Больше, чем все Ваши предыдущие книги, она согрела мое сердце, настроила на какой-то подлинно-поэтический вневременной, вечный звук, который всегда слышится во времени и в личности, которая умеет проявить свое самое существенное и значительное.

И музыка понравилась, и мудрость, и игра (озорство), и лиризм, и какое-то удивительное широкое (распахнутое) восприятие мира.

И еврейские (между нами) народные песни понравились.

Еще раз большое спасибо.

Последняя книжка Саши Кушнера и Ваша — вот мои редкие праздники и радости.

Сердечный привет Лиле.

Дай Бог Вам обоим счастья.

Д. Дар

26 мая 1974.
Ленинград.

Дорогой Лев Соловьев!

Большое спасибо за книгу
прекрасную книгу. По-моему,
это лучшее из вещей книги.
Большая жесть все Дары предан-
ные книги, она согрела
мое сердце, настроила на
какой-то подлинно-интуитивный
вневременный, вневещный язык,
который всегда слышится во
времени и в личности,
который умеет прозвучать
свое свое существование и
значительное.

И музыка появилась, и
песни, и игра (озорство), и
лирика и комедия с эвфемиз-
мом широкое (расхожестное)
восприятие мира
и еврейские (между прочим)
первые песни появились.
Все это - большое спасибо.
Последняя книжка Семьи
Кундера и Книга - вот мои
редкие привилегии и радость.
Сердечный привет тебе.
Действительно обоим спасибо.
Д. Дар

Письмо Д. Дара от 26.05.1974



Москва, Б-64
Ул. Камова, 14/16, кв. 113
26-IV-1962г.

Дорогой Лев Савельевич,
От всех душой благодарю Вас
за книгу и ряд кому, что она
издана, трогать ее от доски до
доски, поздравляю Вас с перва-
ским изданием, желаю здоровья.

17. Мастера А. Г. и А. Т. Потатуров.
Олень, корова и конь (спистульки). Глина.
Горьковская обл., д. Жбанниково.
Загорский музей игрушки.

Ш 06233 4.VIII-58 г. Т. 150 т. 3. 1014
Тип изд-ва «Советский художник»
Москва, Мала-Московская ул., д. 42

Ваш С. Маршак.

Телеграмма С. Маршака в связи с выходом дебютной книги
Л. Друскина «Ледоход» (Л., Лениздат, 1961),
изданию которой он содействовал

ЕЛЕНА БУЛГАКОВА

Москва 27-1-68

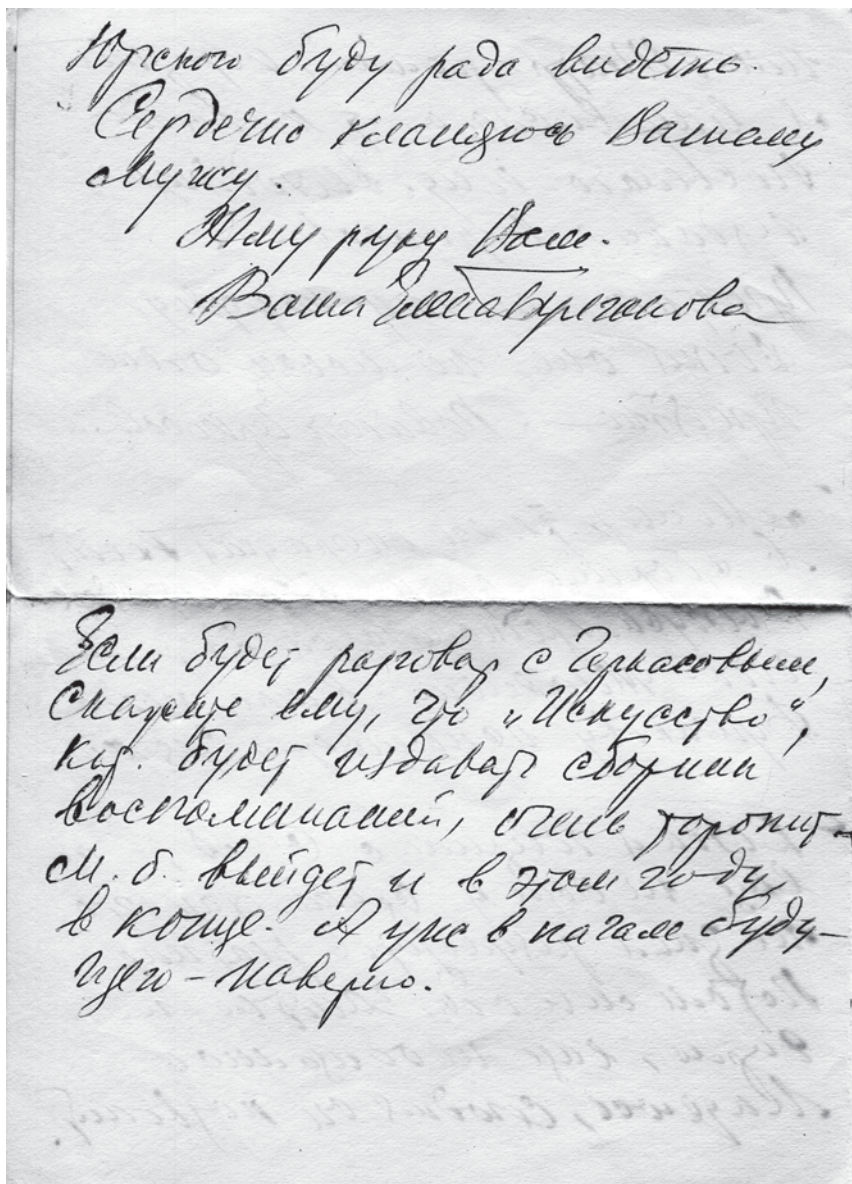
Дорогая Лиля, простите, что не сразу ответила, очень была загружена работой, сроки подходили. Прочитала по телефону нашему общему любимцу Семену Александровичу¹ Ваше письмо. Он был очень тронут. Просил меня ответить Вам и обратиться с просьбой. Знаете ли Вы, что готовится сборник воспоминаний современников о Булгакове? Семен Александрович — составитель сборника. Мы оба, в разное время, написали Н. К. Черкасову просьбу написать тоже статью, если же он не имеет времени, то м. б. развить ту его статью о роли Дон Кихота² в его театральной биографии, которая была напечатана в журнале кино в 57 г. (№ 7, кажется)³. Или — уже на самый крайний случай — разрешить напечатать отрывок этой статьи, касающийся булгаковского Дон-Кихота и Черкасова в нем. Ответа не получила, что никак не вяжется с восхитительной вежливостью Черкасова.

¹ Имеется в виду Семен Александрович Ляндрес (1907–1968), советский литературовед, редактор, много сделавший для развития издательского дела в СССР. Начиная с середины 1950-х годов, активно способствовал изданию произведений М. Булгакова, в том числе романа «Мастер и Маргарита».

² Пьеса «Дон Кихот» написана М. Булгаковым в 1938 году для театра им. Е. Вахтангова, однако при жизни автора так и не была поставлена. В Вахтанговском театре премьера пьесы состоялась 8 апреля 1941 года, но перед этим, через три дня после смерти М. Булгакова, 13 марта 1940 года премьера «Дон Кихота» прошла в государственном академическом театре им. Пушкина. Одну из главных ролей в этой постановке сыграл Николай Черкасов.

³ Вероятно, речь идет о статье в журнале «Искусство кино».

Москва 27-1-66
Дорогая Мел, простите, пишу
не сразу ответила, была была за-
гружена работой, сроки подождать.
Прочитала по телефону вашему
общему любимцу - Виктору Алек-
сандровичу Ваше письмо. Вы
были правы прокуры. Прессе надо
ответить Вася и обратиться
с просьбой. Знаете ли вы, что
говорится об этом воспоминание.
Современники о Булгаков?
Скв. Ад. - советские обзоры.
Мы оба, в разное время, напи-
сали А. Р. Булгакову просьбу
написать еще статьи, —
если же вы не можете выпол-
нить, то вы бы развешать по 120
Статьи о роли Лопухина



Страница 4 письма Е. Булгаковой от 27. 01. 1966

Так вот, мы очень просим Вас (это — мысль С. А.) зайти к Черкасову и узнать, получил ли он письма и как он к этому предложению относится.

Я даже не знаю, получен ли им «Театральный роман», который я ему выслала, т. к. всегда посылаю ему выходящие издания Булгакова.

Простите за эту нагрузку, хотя она, по-моему, очень приятна. Повидать Черкасова...

«Мольер», т. е. его биография входит в сборник прозы в Гослитиздате⁴. Выпуск предполагается в середине года. Желательно — в мае, когда Булгакову исполняется 75 лет.

Когда я говорила с С. А., он еще не был у врача, так что не знал результатов рентгена. Потом мы оба, занятые по горло, еще не общались. Надеюсь, сегодня он позвонит.

Юрского буду рада видеть.

Сердечно кланяюсь Вашему мужу.

Жму руку Вам.

Ваша Елена Булгакова

Если будет разговор с Черкасовым, скажите ему, что «Искусство», которое будет издавать сборник воспоминаний, очень торопит — м. б. выйдет и в этом году, в конце. А уж в начале будущего — наверно⁵.

Подготовка публикации Д. У. Орлова

⁴ Первое издание «Мольера» М. Булгакова («Жизнь господина де Мольера») увидело свет в 1962 году в серии «Жизнь замечательных людей» издательства «Молодая гвардия».

⁵ Подготовленный С. А. Ляндрес совместно с Е. С. Булгаковой сборник «Воспоминания о Михаиле Булгакове» выйдет в свет только в период перестройки, в 1988 году в издательстве «Советский писатель».

Об авторах

Андреева Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, писатель, автор книг: «Прощай, XX век» (2010), «Вологодская бывальщина» (2014), «Уходящее лето» (2010), «Волшебная повесть о городских птицах» (2015), «Сказки из Вологды для взрослых и детей» (2016), и др. Победитель областного конкурса «Вологодская книга-2015» в номинации «Лучшее издание для детей и юношества» (2016). Победитель вологодского конкурса «Человек года» (2018) в номинации «Литературный автор».

Беневиц Григорий Исаакович — поэт, патролог, культуролог, литературовед, философ. Заведующий кафедрой и руководитель программы специализации по «Византийской философии» в РХГА. Печатался в самиздатских журналах «Обводный канал», «Часы», «Предлог», а также в журналах «Нева», «Волга», «Звезда» и «НЛО». Автор книг: «Прощание. Стихи» (совместно с О. А. Поповой) (1993), «Мать Мария (1891–1945). Духовная биография и творчество» (2003), «Краткая история “промысла” от Платона до Максима Исповедника» (2013).

Голубович Ксения Олеговна — писатель, переводчик, критик, лектор. Автор книг: «Исполнение желаний» (2003, номинирована на Русский Букер), травелога «Сербские притчи», поэтического сборника «Personae». Автор критических статей, интервью, рецензий; публиковалась в «НЛО», «Дружбе народов», «Новой газете», «Октябре». Переводчик О. А. Седаковой на английский (цикл «Тристан и Изольда» в рамках общей публикации Гарвардского университета был удостоен премии в Америке). Председатель жюри Премии им. А. М. Пятигорского 4-х последних сезонов.

Грякалова Наталия Юрьевна — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института русской

литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, руководитель Группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем Александра Блока. Автор около 200 статей и публикаций, посвященных А. Чехову, А. Блоку, Н. Гумилеву, А. Ахматовой, О. Мандельштаму, М. Волошину, А. Ремизову, Б. Пильняку, монографий «Малые жанры в русской прозе XX века. Генезис и типология» (2003); «Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо» (2008).

Демидова Ольга Ростиславовна — кандидат филологических, доктор философских наук, профессор кафедры философии ЛГУ им. А. С. Пушкина и международных программ Европейского университета в Санкт-Петербурге, специалист по истории и культуре русского Зарубежья. Автор и редактор 15 книг, среди которых монография «Метаморфозы в изгнании: Эстетика литературного быта русского зарубежья» (2003), «Камер-фурьерский журнал» Владислава Ходасевича (2000, 2002), «Мы: Антология женской прозы русской эмиграции» (2003), «Грасский дневник» Галины Кузнецовой (2007), «Столицы мира в поэзии русской эмиграции» (2011), и др. Автор более чем 200 научных статей, обзоров, библиографий и рецензий, опубликованных в изданиях России, Польши, Великобритании, Германии, Финляндии, США, Израиля, и ряда переводов художественной и научной литературы. Член Союза писателей Санкт-Петербурга и Союза российских писателей, многих российских и зарубежных научных и профессиональных ассоциаций.

Ичин Корнелия — филолог, профессор Белградского университета, переводчик. Автор книг о Н. Гумилеве, Л. Лунце, А. Введенском, о русском авангарде (все на русском языке). Главный редактор «Славистического журнала Матицы сербской». Редактор 30 сборников международных научных трудов по русской литературе, философии и искусству на русском языке. Сотрудник журналов «НЛО», «Вопросы философии», «Russian Literature», «Quaestio Rossica», «Wiener Slawistischer Anapach», и мн. др. Организатор 20 международных научных конференций, посвященных русскому авангарду и русскому андеграунду. Опубликовала книги переводов русской поэзии и прозы (В. Соловьев, Г. Иванов, Н. Гумилев, И. Бродский,

Д. Хармс, А. Введенский, С. Завьялов, К. Малевич, А. Платонов, В. Казаков и др.). Член Международной Академии Зауми. Обладатель медали им. Николая Федорова. Лауреат премии Андрея Белого (2024).

Ковалева Наталья — филолог, журналист. Закончила филологический факультет ЛГУ и сценарное отделение ВГИКа. Работала преподавателем в школе и институте, в мемориальном музее-квартире А. С. Пушкина на Мойке, занималась журналистикой. В настоящее время живет в Иерусалиме. Публиковалась в Париже — в газете «Русская мысль», в русскоязычных журналах и альманахах в Голландии, США, Израиле.

Мелкумян Мелвар Рафаелович — по образованию — лингвист. Также имеет высшее образование по физике (полный университетский курс физфака), что отразилось и на лингвистических работах. Разрабатывает оригинальную концепцию морфоносемики, в которой применяются переосмысленные положения квантовой теории. Автор исследования «Обоснование морфоносемики. Язык в отличие от речи» (2018).

Овсянников Вячеслав Александрович — прозаик, поэт. Лауреат премии им. Н. В. Гоголя в номинации «Нос» за книгу «Загинало» (2007). Лауреат международной премии им. Виктора Голявкина в номинации «Современная проза» и лауреат всероссийской литературной премии им. А. К. Толстого в номинации «Художественная проза» за книгу «Прогулки с Сосновой» (2014). Член Союза писателей России с 1999 г. Основные публикации: «Одна ночь: Рассказы» (1993), «Человекопад: Проза» (1995), «Дни с Л.: Проза» (1998), «Стокрылая стая: Стихи» (1998), «Лопающиеся пузырьки: Проза» (2004), «Прогулки с Сосновой: Роман-дневник» (2013), «Написано пером» (2017), и др.

Плеханова Ирина Иннокентьевна — доктор филологических наук, профессор. Сфера научных интересов: русская поэзия XX и начала XXI века, проза второй половины XX века и начала XXI века, новая драма XXI века. Автор монографий и учебных пособий по этим направлениям исследований, всего — около 200 работ.

Пореш Владимир Юрьевич — филолог, общественный деятель, правозащитник, советский диссидент. С середины 1970-х гг. участвовал в семинаре Огородникова, за что в 1979 г. был арестован и приговорен к 5 годам лишения свободы в ИТЛ с последующей ссылкой на 3 года. Освобожден в 1986 г., реабилитирован в 1991 г. В начале 1990-х г. основал религиозно-философскую школу и общество «Открытое христианство». Председатель Дома прав человека в Санкт-Петербурге. Преподаватель французского языка в Институте богословия и философии. Скончался в Казахстане 21 января 2023 г.

Стратановский Сергей Георгиевич — поэт, литературовед. Автор десяти книг стихов, изданных в России, в том числе: «Стихи» (1993), «Тьма дневная: Стихи девяностых годов» (2000), «Рядом с Чечнёй: Новые стихотворения и драматическое действие» (2002), «На реке непрозрачной: Книга новых стихотворений» (2005), «Оживление бубна» (2009), «Смоковница: Стихи разных лет» (2010), «Граффити: Книга стихов разных лет» (2011), «Иов и араб: Книга стихотворений» (2013), «Молотком Некрасова: Книга новых стихов» (2014), «Нестройное многоголосие. Стихи 2014–2015» (2016), а также шести книг, изданных за рубежом. Лауреат Царскосельской художественной премии (1995), Литературной премии имени Бориса Пастернака (2004), премии журнала «Зинзивер» (2009), Премии имени Н. В. Гоголя (2010), Премии Андрея Белого (2010), Поэтической премии «Anthologia» (2010), Премии Кардуччи (2011, Италия), Премии VIII Международного фестиваля «Биеннале поэтов» «Живая легенда» (2013). Член Союза писателей Санкт-Петербурга (с 1999), Международного ПЕН-Центра (с 2001).

Филимонов Алексей Олегович — Поэт, литературовед, переводчик, лексикограф. Исследователь творчества Владимира Набокова и переводчик его английских стихотворений. Автор шести книг. Основатель литературно-философского направления «вневизм». Член Союза писателей России.

Щербинина Ольга Григорьевна — культуролог, публицист, эссеист, исследователь уральской фольклорной традиции, автор публикаций о творчестве М. Цветаевой, О. Мандельштама, Д. Хармса, переводов Поля Валери.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
<i>Наталья Грякалова</i> «Бой в лубке». К интерпретации фрагментов «сверхповести» Велимира Хлебникова «Война в мышеловке»	7
<i>Мелвар Мелкумян</i> Идентификация Елены Гуро	31
<i>Алексей Филимонов</i> «Весть о сжигающем Христе». Мотив смерти и воскрешения в лирике Александра Блока	40
<i>Ольга Демидова</i> Звери и зверьки Георгия Иванова	58
<i>Сергей Стратановский</i> Бродский и поэты моего поколения	64
<i>Корнелия Ичин</i> «Орфей» Елены Шварц в контексте поэтической традиции	71
<i>Наталья Ковалева</i> Потерянный Рай	94
<i>Григорий Беневич</i> Возвращаясь к «Вопросу к Тютчеву» Виктора Кривулина ..	98
<i>Ксения Голубович</i> Во тьме Осени	112

<i>Владимир Пореш</i>	
Бунт и примирение Олега Охупкина	121
<i>Вячеслав Овсянников</i>	
Всадник. О Викторе Сосноре	127
<i>Ирина Плеханова</i>	
Валентин Распутин — поэт	145
<i>Татьяна Андреева</i>	
От словесности к стиху, или Зрелость сердца	163
<i>Ольга Щербинина</i>	
Из чего растут стихи. Символы русской поэзии и фольклора	178
Стихи Льва Друскина в откликах современников	195
Об авторах	218

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЛЕТЕЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ

в Санкт-Петербурге:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, Литейный пр., 57 8 (812) 273 50 53	«ПОДПИСНЫЕ ИЗДАНИЯ» (с 10:00 до 22:00) www.podpisnie.ru
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, ул. Некрасова, 23 8 (911) 977 40 47	«ВСЕ СВОБОДНЫ» (с 12:00 до 22:00) www.vse-svobodny.com
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, Невский пр., 66 8 (812) 640 44 06	«КНИЖНАЯ ЛАВКА ПИСАТЕЛЕЙ» (с 10:00 до 22:00) www.lavkapisateley.spb.ru
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, ул. Малая Конюшенная, 9 8 (812) 571 20 75, 8 (812) 312 52 00	«СЛОВО» (с 11:00 до 20:00) www.slovo.net.ru
ФИЛОСОФСКИЙ КНИЖНЫЙ Санкт-Петербург, Дмитровский пер., 4 8 (921) 914 45 44	«ДАЛЬ» (с 11:00 до 21:00) umozrenie.com
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, 105 8 (812) 365 41 38	«ПРОФИ» (с 10:00 до 19:00) vk.com/profknigaspb
ДУХОВНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЕПАРХИИ Санкт-Петербург, Невский пр., 177 8 (812) 643 77 43	«НЕВСКИЙ, 177» (с 10:00 до 20:00) www.vk.com/dpcspb

в Москве:

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Москва, ул. Тверская, д. 8, стр. 1 8 (495) 629 64 83, 8 (495) 797 87 17	«МОСКВА» (с 09:00 до 24:00) www.moscowbooks.ru
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Москва, ул. Тверская, д. 17 8 (495) 749 57 21, 8 (495) 629 88 21	«ФАЛАНСТЕР» (с 11:00 до 20:00) www.falanster.su
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН Москва, Пятницкий пер., 8 8 (495) 951 19 02	«ПРИОЛКОВСКИЙ» (с 11:00 до 22:00) www.primuzee.ru

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Москва, ул. Мясницкая, 20
8 (495) 772 95 90 доб. 15429

«БУКВЫШКА»

(пн.–пт. с 10:00 до 20:00, сб. с 10:00 до 19:00)
www.bookshop.hse.ru

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Москва, ул. Чайнова, 15
8 (495) 250 65 46

«У КЕНТАВРА»

(пн.–пт. с 10:00 до 19:30, сб. с 10:00 до 17:00)
www.rsuh.ru/kentavr

КНИЖНЫЙ КЛУБ

Москва, 1-Останкинская 55, 2 этаж, место 96
8 (495) 688 54 22

ТОРГОВЫЙ ЦЕНТР РМ

(с 10:00 до 18:00)
www.marketbooks.ru

КНИЖНАЯ ПАЛАТА

Москва, Пятницкая, 6/1 стр. 3
8 (996) 710 96 90

В ЧЕРНИГОВСКОМ

(пн.–пт. с 10:00 до 20:00, сб.–вс. с 11:00 до 17:00)
teletype.link/bookchamber

в Минске, Риге:**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН**

Минск, ул. Казинца, 123, оф. 4
+375 17 338 95 23

«ЭПОСЕРВИС»

www.tregross.com

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Kr. Varona iela 45/47, Rīga
+371 67315727

«Intelektuāla grāmata»

(пн.–пт. с 10:30 до 19:00, сб. с 11:00 до 18:00)
www.merion.lv

Электронные книги:**ДИРЕКТ-МЕДИА**

www.directmedia.ru

ЛИТРЕС

www.litres.ru

Университетская библиотека ONLINE

biblioclub.ru

БИБЛИОРОССИКА

www.bibliorossica.com

Интернет-магазины:**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА»**

www.moscowbooks.ru

OZON

www.ozon.ru

WILDBERRIES

www.wildberries.ru

ЯНДЕКС МАРКЕТ

market.yandex.ru

NATASHA KOZMENKO BOOKSELLERS

www.nkbooksellers.com

ESTERUM

www.esterum.com

БУКВОЕД

www.bookvoed.ru

ЧИТАЙ ГОРОД

www.chitai-gorod.ru

MY-SHOPRU

www.my-shop.ru

ГРАНИ ПОЭЗИИ

Главный редактор издательства
Игорь Александрович Савкин

Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Художник *Д. Д. Ивашинов*
Оригинал-макет *Н. Л. Балицкая*
Корректор *Д. Ю. Былинкина*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция:
e-mail: aletheia92@mail.ru

www.aletheia.spb.ru

Книги издательства «Алетейя» можно приобрести

в Москве:

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
«Фаланстер», ул. Тверская, д. 17. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru

в Минске:

«Эпосервис», ул. Казинца, д. 123, оф. 4.
Тел. +37 517 338 95 23, www.tregross.com

в Риге:

«Intelektuāla grāmata»
Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Tel. +371 67315727, info@merion.lv

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x90¹/₁₆. Усл. печ. л. 14,13.