

ПРО ЛИТЕРАТУРУ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Москва

Московский союз литераторов

2024

УДК 82.091
ББК 80/84
П 72

П 78

ПРО ЛИТЕРАТУРУ. Литературная критика. Коллективный сборник. / сост. Валерий Галечьян, Татьяна Михайловская.
– М.: Московский союз литераторов, 2024. – 264 с.

Много еще белых пятен в истории нашей литературы. Одни авторы незаслуженно забыты, другие до сих пор неизвестны читающей публике. Новый сборник «ПРО ЛИТЕРАТУРУ», подготовленный Московским союзом литераторов, конечно, не решает всех проблем, накопившихся в критике, но некоторые туманности старается, если не прояснить, то хотя бы обозначить.

В сборник вошли литературно-критические работы разных жанров – от воспоминаний («Посещение Львом Толстым Бутырской тюрьмы») и детальных разборов биографий («Как работала Тэффи») и творчества (Александра Тимофеевского, Юрия Влодова и др.) до студенческих опытов в литературной критике.

Книга будет полезна для литераторов, преподавателей и учащихся гуманитарных вузов, а также для всех любителей русской литературы.

ISBN 978-5-6051356-8-5

© Авторы, 2024.

© В. Галечьян, Т. Михайловская, составление, 2024.

© В. Галечьян, обложка.

СОДЕРЖАНИЕ

I. УРОКИ ПРОШЛОГО

Посещение Львом Толстым Бутырской тюрьмы. Воспоминания Н.Г. Лозового (1901–1992) о своем отце. *Публикация А. Н. Лозового*

7

Тамара Александрова. Птичка Божья. Как работала Тэффи. *Статья*

11

Александр Н. Малинкин. Литературная критика в свете социологической методологии М.М. Бахтина 1920-х годов. *Статья*

37

Юрий Орлицкий. Изобретая и преобразуя: ремейки, сотворения, пародии, «возвращенные шедевры» Александра Тимофеевского. *Статья*

66

Людмила Осокина. Невидимый гений – Юрий Влодов. *Статья*

97

Эсфирь Коблер, Татьяна Михайловская. Портрет на фоне. Вспоминая Анну Альчук. *Беседа*

105

II. УГОЛ ЗРЕНИЯ

Борис Колымагин. Александр Пушкин в зеркале неофициальной поэзии. *Статья*

119

Василий Геронимус. О литературном альманахе «Клуб N». Какой будет литература XXI века? *Обзорная статья*

137

Нина Краснова. О книге «Осень-Осень» и кое-что о других книгах Людмилы Осокиной. *Статья*

152

Валерий Галечьян. Предпослесмертная поэзия Т. Виноградовой. *Статья*

162

Александр В. Бубнов. Поэтическая инт-И-ГРАЦИЯ. (Две грани). *Статья*

170

III. В МО^(V)РЕ КНИГ

Андрей Цуканов. Между высоким и повседневным. О книге стихов Б. Колымагина «За поворотом». *Рецензия*

192

Наталья Стеркина. Ангелы и птицы ЗДЕСЬ и ТАМ. О книге Т. Виноградовой «Непевчие птицы». *Рецензия*

195

Инана. Песнь об иноходце. *Рецензия*

207

Валерий Галечьян. «Кольцо» Михайловской. О книге Т. Михайловской «Эта маленькая Гео» (2023). *Рецензия*

210

Скептик-2024. Чагин... кто это? *Реплика*

214

Дмитрий Гарбузов. Когда заканчивается праздник жизни. О книге Дмитрия Назаренко «Бал объятых пламенем (2022). Рецензия

216

IV. РАЗБОР ПОЛЕТОВ

Валерий Галечьян. Тверской модуль.
Предисловие

220

Алина Лихачева. О поэзии Андрея Цуканова

223

Ульяна В. Лебедева. Стихотворение «ушедшее
«я» Vlad. Пряхина

227

Александра Мошкова. Куда плывет рыба
Алексея Караковского?

233

Владислава Марченкова. А. Караковский
«Шаг в пустоту»

246

Татьяна Поптик. Анализ стихотворения Алексея
Караковского «Бездна женского угнетения» в рамках
тематической критики

250

Елизавета Шмелева. «Зимы редкой чистоты».
Об одном стихотворении Т. Михайловской

254

Алла Булаш. Теория критики Лакана как ин-
струмент анализа современной поэзии

258

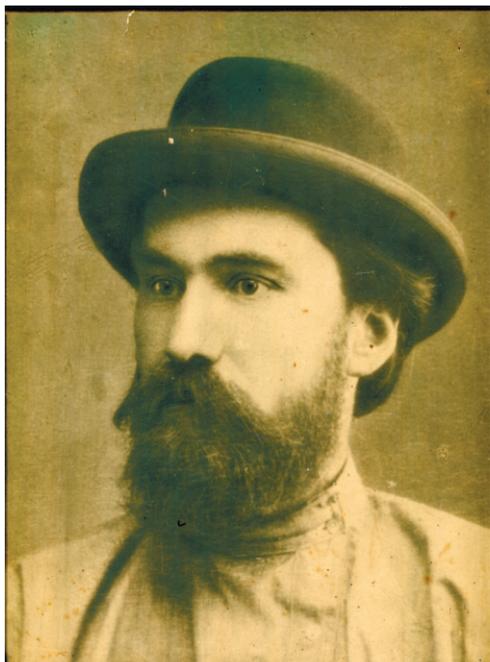
Об авторах

262

1. УРОКИ ПРОШЛОГО

Посещение Львом Толстым Бутырской тюрьмы

*Воспоминания Н.Г. Лозового
(1901–1992) о своем отце*



Григорий Павлович ЛОЗОВОЙ (1854–1925)

Мой отец Григорий Павлович Лозовой происходил из украинских полтавских казаков. Окончив учительскую семинарию, он работал преподавателем, получил личное дворянство, и в 1883 году был арестован

за участие в революционном движении – народо-вольческом. Около двух лет он находился в заключении в Бутырской тюрьме.

Биографическая справка о Г.П. Лозовом по материалам Биобиблиографического Словаря деятелей революционного движения в России: *«...С конца 1879 года примкнул к народовольческому кружку в г. Ромнах, занимался агитацией и пропагандой, имел склад революционных изданий «Народной воли». Установлены также его постоянные сношения с видными народо-вольцами: хутор Талалаевку, переданный ему государственным преступником Полетикой, использовал для проведения идеи коммунального обобществленного хозяйства. Арестован 15 октября 1883 года...»*

Чрезвычайно интересным является факт посещения Львом Николаевичем Толстым политических заключенных в Бутырках в 1885 году. По словам моего отца, Толстой приходил в Бутырки два раза, приносил заключенным одежду, так как некоторые из заключенных довольно обносились. В том числе и мой отец. Видимо, до вынесения приговора заключенным не выдавали казенной одежды. Очень любопытным и странным является то, что во время посещения Толстого политические заключенные могли собраться вместе в каком-то помещении. При этом собирались и мужчины, и женщины. Это очень странно. Не знаю, может быть, было это проявлением уважения со стороны тюремного начальства к великому писателю.

Толстой беседовал с заключенными и даже читал. Отец вспоминает такой эпизод. Во время беседы или чтения с одной из девушек, политической заключенной, сделалось дурно, так как в помещении было довольно душно. Толстой проявил энергичность (мне хорошо запомнились эти слова отца об энергичности Толстого), он открыл форточку в окне и сказал, чтобы девушке расстегнули воротник. (В то время женщины носили обычно одежду с высокими воротниками.)

Я знаю, что в период написания романа «Воскресение» Толстой встречался с политическими

заключенными, но о посещении Толстым Бутырок в 1885 году мне не приходилось читать в биографической литературе о Толстом. Думаю, впрочем, что указания на это должны быть. (Известно только о двух посещениях Толстым этой тюрьмы без каких-либо подробностей).

Затем мой отец был сослан в Сибирь, в Акмолинскую область на пять лет. По дороге в Сибирь он видел ещё на воле лошадей Пржевальского, а когда они плыли на барже по одной из рек, то из размытых берегов свисали красные шкуры мамонтов. После отбывания ссылки он вернулся на Украину, служил в земстве, затем инспектором народных училищ, но находился под гласным надзором полиции.

Супруга Григория Павловича Лозового вспоминала, что время от времени у них дома производили обыски. Ничего, правда, не находили, но уж слишком сильно разбрасывали вещи, так что приходилось потом долго убирать.

Видимо, после общения с Толстым Лозовой отказался от революционной деятельности.¹

¹ Материал и некоторые фотографии переданы в дар Музею Л.Н. Толстого в Москве. Ссылки на эти воспоминания опубликованы в «Яснополянском сборнике» за 1986 год, Новые поступления в архив музея, материал Л.В. Гладковой: «Особый интерес для изучающих историю создания романа «Воскресение» имеют поступившие в архив воспоминания Н.Г. Лозового о встречах с Толстым в Бутырской тюрьме его отца Г.П. Лозового, который был связан с революционной организацией «Народная воля» и арестован в 1883 году. К воспоминаниям приложены 9 фотографий политзаключённых, соседей Г.П. Лозового по камере. На одной из них заснят и Е.Е. Лазарев, революционер, долгое время состоявший в переписке с Толстым и членами его семьи, послуживший впоследствии прототипом революционера Набатова в романе «Воскресение». Это для встречи с ним в Бутырскую тюрьму приходили в 1885 году Л.Н. Толстой и его сын Сергей Львович. Воспоминания Г.П. Лозового – это новое свидетельство одного из представителей революционной молодёжи, в которых тогда внимательно вглядывался писатель, участью которых он живо интересовался, и которые впоследствии оживут в «Воскресении».



Копия Николая Лозового с картины Яна Штыки
«Христос, обнимающий Льва Толстого» (1910 год).

Публикация А.Н. Лозового

Тамара Александрова

Птичка Божья. Как работала Тэффи

«Торопитесь приехать в Париж. А то – умру. Другую такую не найдете. Уникум», – писала Тэффи в Нью-Йорк старому другу, журналисту Андрею Седых, подшучивая над собой, как обычно. Удивительно: даже о трагическом она умела писать смешно, без тени кощунства. Есть люди, неспособные открыто выражать свои чувства, им неловко произносить полагающиеся случаю, в общем-то, стертые слова, и вот кому-то из них дается редкий дар: сместить угол зрения на происходящее и многое выразить шуткой.

Писательницей Тэффи была притягательной. Ее обожали гимназисты, чиновники, телеграфисты, светские дамы, белошвейки, генералы...

«Я почувствовала себя всероссийской знаменитостью в тот день, когда посыльный принес мне большую коробку, перевязанную красной шелковой лентой. Она была полна конфетами, завернутыми в пестрые бумажки. И на этих бумажках мой портрет в красках и подпись: «Тэффи»! Я сейчас же бросилась к телефону и стала хвастаться своим друзьям, приглашая их к себе попробовать конфеты «Тэффи»... Я опомнилась, только когда опустошила почти всю трехфунтовую коробку. И тут меня замутило. Я объелась своей славой...»

Конфеты «Тэффи», духи «Тэффи» – приложения к безмерной всероссийской славе, которую создали Надежде Александровне Лохвицкой, в замужестве Бучинской, ее книги, ее рассказы, фельетоны, эссе в газетах и журналах, пьесы, миниатюры, поставленные

во многих театрах, ее песенки («Мой черный карлик целовал мне ножки...»). Казалось бы, трудно надеяться на большой успех, придя в литературу в 29 лет – поздно, по тем временам. Дебют был незаметным: всего восемь строк в журнале «Север», в одном из сентябрьских номеров 1901 года, подписанных девичьей фамилией Н.Лохвицкая.

Мне снился сон безумный и прекрасный,
Как будто я поверила тебе,
И жизнь звала настойчиво и страстно
Меня к труду, к свободе и к борьбе.
Проснулась я... Сомнение навевая,
Осенний день глядел в мое окно,
И дождь шумел по крыше, напевая,
Что жизнь прошла и что мечтать смешно!..

Незатейливые строки, но за ними едва ли не самый трудный момент ее жизни, когда пришлось делать нравственный выбор и волю обстоятельств пересиливать собственной волей. Она ушла от мужа, вернулась в Петербург из маленького имения под Мстиславлем, а дети остались там, с отцом... Потери очевидны, а приобретения – возможность литературной стези – призрачны: «мечтать смешно!..»

Под своей второй публикацией – стихотворным фельетоном «Покаянный день. Драматическая сцена в одном акте» (*журнал «Театр и искусство», 1901г.*) – Надежда Александровна поставила псевдоним «Тэффи», и вскоре он стал ее единственным литературным именем, таким удачным, что иногда кажется, это оно обеспечило писательнице стремительный взлет.

В 1906 году Тэффи принимают в элитный поэтический кружок «Вечера К.К. Случевского», в один день с Блоком. Она появляется на «Башне» Вячеслава Иванова, на его знаменитых средах, собиравших литературную и философскую элиту. Читает стихи на вечерах Федора Сологуба, крупнейшего поэта Серебряного века, декадента, эстета, теоретика символизма, автора романа «Мелкий бес», ошеломившего общество. Не пропускает его новогодних маскарадов, где бывают

Гиппиус и Мережковский, Блок, Алексей Толстой, Макс Волошин, Мейерхольд, художники мирискусники Бакст, Добужинский, Александр Бенуа...

Невероятно остроумная, она вносила оживление всюду, где бы ни появлялась. Только очень чуткий человек из окружения Тэффи мог заметить приступы «лютой» (ее слово) неврастении – с головной болью, тревогой, тоской. Доктора обычно ищут причины в стрессах, длительных конфликтах, личных драмах, умственном или физическом перенапряжении. У нее – всего сполна.

Она поразительно много работала, всегда. Трудно перечислить издания, где ее с радостью публиковали. Журналы «Почтальон», «Беседа», «Звезда», «Огонек», "Ежемесячное приложение" к «Ниве», «Театр и Искусство», весьма влиятельная газета «Биржевые Ведомости»... В 1908 году она приглашена в «Сатирикон»: Аркадий Аверченко, возглавив журнал, не замедлил прийти на поклон к Тэффи. Она считала, себя скорее, гастролершей, чем постоянной сотрудницей, но «гастролировала» в «Сатириконе» больше десяти лет, до его закрытия большевиками, заслужив титул Королевы смеха, Королем был Аверченко.

В эти же годы Тэффи – петербургский корреспондент «Русского слова», общероссийской газеты, фабрики новостей, издававшейся в Москве И.Д.Сытиным. Она должна была регулярно поставлять злободневный фельетон, бичующий отцов города. Но Влас Дорошевич, блистательный фельетонист и фактический редактор газеты, счел это расточительством: «Оставьте ее в покое, пусть пишет о чем хочет и как хочет. Нельзя на арабском коне воду возить». И в «Русском слове» была опубликована значительная часть дореволюционных юмористических рассказов Тэффи.

В 1910 году вышла ее первая книга – поэтический сборник «Семь огней», собравший и критические, и хвалебные отзывы. Только о сборнике вскоре забыли, по «вине» самой Тэффи: в этом же году вышли ее «Юмористические рассказы», том 1-й (следом, в 1911

году – 2-й) и затмили «Семь огней». Двухтомник выдержал 10 переизданий до революции.. По многу раз переиздавались и все последующие сборники: «И стало так», «Дым без огня», «Карусель», «Неживой зверь».

Илья Репин, придя в восторг от рассказа «Волчок», пригласил Надежду Александровну к себе в Куоккалу, чтобы написать ее портрет.

Николай II, позирюя Борису Кустодиеву, работавшему над его скульптурным портретом, спросил, кого он ещё «делает»? Кустодиев назвал Ремизова. Государь досадливо махнул рукой: «А, знаю, декадент!..» Потом вдруг оживился, вышел. Вернулся с книгой: «Вот это настоящее!» — и начал читать Тэффи.

К ней с пиететом относился Ленин: их пути пересеклись в 1905 году в большевистской газете «Новая жизнь», чтобы разойтись навсегда.

Хотя доброжелательство, по словам Тэффи, «явление в писательском кругу редкое, почти небывалое», «круг» – Бунин, Куприн, Алданов, Саша Черный, Осоргин, Адамович – ценил ее как писателя глубокого, неповторимого. Она пробила брешь в извечном скептическом отношении писателей к писательницам.

Маститые литераторы пытались разобраться в «чарах Тэффи», разгадать «тайну смеющихся слов». И просто читателям было интересно знать, как работает их любимица Тэффи. Вот ее ответ, озаглавленный «Игра и работа», в первом номере только что родившегося «Журнала журналов» (1915 г.):

«Вы спрашиваете – как я пишу?

Постараюсь рассказать вам эту тяжелую историю.

Собственно говоря, когда я сажусь за стол, рассказ мой готов весь целиком от первой до последней буквы. Если хоть одна мысль, одна фраза не ясна для меня, я не могу взяться за перо.

Словом, самый яркий, самый напряженный процесс творчества проходит до того, как я села за стол.

Это – игра. Это – радость.

Потом начинается работа. Скучная.

Я очень ленива, и почерк у меня отвратительный. Рассеянна. Пропускаю буквы, слога, сло-

ва. Иногда начну перечитывать, и сама не пойму в чем дело. Вдобавок все время рисую пером всякие физиономии. Чуть задумаюсь, сейчас начну рисовать, и оторваться, вернуться к работе трудно.

Пишу всегда сразу – почти все вещи написаны за один присест. Перечитывать и отделять не люблю. Поправляю только ту вещь, которая почему-нибудь мне понравилась. А это бывает очень редко».

Через десять лет, уже в эмиграции – «Как я живу и работаю». Очерк Н.А.Тэффи в журнале русского зарубежья «Иллюстрированная Россия»:

«Многие удивляются, что я живу в таком беспокойном месте – как раз против вокзала Монпарнас. Но мне это-то и нравится. Я обожаю Париж. Мне приятно слышать, как он тут рядом со мной стучит, гудит, звенит, дышит. Иногда, на рассвете, какой-нибудь грузовик с таким грохотом прокатит под окном так близко, словно по самой комнате, что я сквозь сон невольно поджимаю ноги, чтобы он на них не наехал. А утром меня будит – сам милый красивый нарядный Париж...

Вы смотрите на этот столик? Да, он очень маленький, но он – все. Он письменный, обеденный, туалетный и рабочий. На нем чернильница, бумага, пудра, конверты, рабочий ящик, чашка с молоком, цветы, Библия, конфеты, рукописи, духи, а весь он – аршин с четвертью. Все лежит геологическими пластами. Авгиев стол. Помните – Геркулес вычистил Авгиевы конюшни. Так вот, я думаю, что если конюшни были у Авгия в таком состоянии, то каков же был его письменный стол? Вероятно, вроде моего. Как я пишу? Я тогда чашку с молоком, Библию и духи кладу на кровать, рабочий ящик сам валится под стол. Вещи, все самые необходимые, должны быть под рукой, а другой мебели нет. Вот разве только цветы можно убрать в шкаф...

Иногда на моем столе бывают оползни. Все поползет на пол и повиснет. И тогда достаточно малейшего сотрясения воздуха (горцы меня поймут) – распахнется окно, или просто почтальон стукнет в дверь – как

вся лавина с ревом и грохотом низвергается на пол. Тут иногда обнаруживаются давно утраченные и замененные вещи: перчатки, роман Пруста, билет в театр (на летний еще спектакль), неотправленное письмо (а я думала, что давно отправила и ждала ответа!), цветок от бального платья... Это иногда даже возбуждает во мне нечто вроде научного интереса – как в исследователе кости мамонта. Думаю, к какому времени отнести эту перчатку или этот листок рукописи... Большой вещи писать не собираюсь. И, кажется, ясно почему. Подождем большого стола.

А не дождемся – *tant pis*» (*тем хуже (франц.)*. – Т. А.)

Разные были столы в ее жизни. Они менялись, видоизменялись, отражая обстановку за окном. Так, весной семнадцатого, в Петербурге, большой нарядный письменный стол сверкал «ледяными кристаллами хрустального прибора». Она писала за этим столом «Великое и смешное (миниатюры революции)»: «Громила», «Женщина не понимает», «Страшно».

«Подошли страшные дни. Под окнами стоял грузовик с пулеметом; он трещал по ночам железным грохотом, от которого дребезжали стекла и дрожали висюльки абажура мертвой лампы над моим столом. Электричества не давали. Холодным сталактитом в мутном уличном свете леденела огромная граненая чернильница и длинная, никогда не нужная, любимая только за красоту хрустальная линейка, и тяжелое, как надгробный памятник, пресс-папье, погребавшее мелкие квитанции навек так, что их и найти нельзя было. Они не двигались, эти тяжелые камни, но дребезжащий, дрожащий абажур выдавал настроение всего стола: ему было страшно.

Загрохотали ворота — в них били прикладами. И на столе зазвенело что-то: это стеклянная марочница, тонкая и нервная, упала в обморок и скатилась со стола. < ... >

Черные, сонные дни, белые, бессонные ночи. Уходили, пропадали люди. Уходили и не возвращались вещи. И те, и другие не заменялись, и обнажалась жизнь, голая и безобразная.

С письменного стола первой ушла чернильница. Как Соня Мармеладова, завернулась в драдедамовый платок, пошла на базар и продана для поддержания существования близких: лампы, линейки, марочницы и меня.

Потом ушли и другие. Осталось пустое сукно с начертанными пылью воспоминаниями о том, что когда-то здесь было».

Дальше – отельный обшарпанный стол в Москве... Бег от большевиков: Киев с гетманом и немцами, Одесса, пароход «Шилка», Новороссийск, Константинополь... И в этой, занявшей почти год, вынужденной, изматывающей дороге Тэффи ухитрилась работать, часто без всякого стола.

Наконец – Париж. Здесь она проживет 32 года. Не истаёт её слава, не померкнет редкостный талант. В тридцатые годы выходят самые сильные её книги, открывающие новые, неожиданные грани её таланта: «Авантюрный роман», «Книга Июнь», «Воспоминания», «Ведьма»... Русские парижане каждое воскресенье читают Тэффи на страницах «Последних новостей» и «Возрождения». Если её имя не появляется в нескольких номерах подряд, редакцию засыпают письмами: «Где Тэффи?» «Что с Тэффи?»

В 1920 году газета «Огни», начавшая выходить в Праге (редактор-издатель Г.А. Алексинский), опубликовала в первом номере стихотворение Тэффи «Путник Ангел Божий, по земле странный!» и назвала её имя в числе постоянных сотрудников, вместе с Буниным, Куприным, Амфитеатовым. Во втором номере газета сообщила: «Наша уважаемая сотрудница Н.А. Тэффи тяжело заболела. Из Контрексевиля больницу пришлось перевезти в Париж. Редакция и читатели «Огней» от всей души желают Н. А. Тэффи скорейшего выздоровления». В следующем номере как привет появились её стихи «Стамбул» («Лиловеет Босфор...») и «Я не здешняя, я издалека...»

В 1939 году, в одном из майских номеров «Последних новостей», где она работала, заметка

«Болезнь Н.А. Тэффи»: «На запросы многочисленных почитателей Н.А. Тэффи о состоянии ее здоровья сообщаем, что болезнь ее приняла затяжной характер. Писательница уже более двух месяцев больна воспалением нервов в мучительной и сложной форме. Тяжелое осложнение представляет парализованная вследствие неврита рука».

В конце августа, пребывая в Сюрэне, под Парижем, в заведении имени маршала Франции Фердинанда Фоша, комфортабельной больнице для выздоравливающих, похожей на океанский пароход, Надежда Александровна пытается понять, сможет ли она теперь работать, выдавать, как прежде, по жесткому договору «кирпич» в воскресный номер?

Но все трудные вопросы сразу показали мелкими перед грянувшим событием: 1 сентября вторжение германских войск в Польшу внезапно изменило всю жизнь – началась Вторая мировая война. 3-го было объявлено, что Англия с 11 часов утра и Франция с 5 часов находятся в состоянии войны с Рейхом. С «корабля» выздоравливающих Надежда Александровна вернулась в другой Париж и, едва поставив чемодан, включилась в работу.

Всматривается в город:

«В террасах кафе все, как было. Может быть, немножко меньше народу, чем всегда, и лица серьезнее. <...> Только ночью город меняет свой облик. Тихий, мертвый, темный. Огни погашены, и мы видим луну. Мы видим лунный свет на улицах Парижа. Зрелище фантастическое.

На огромной пустой площади, как декорация какой-нибудь чудесной трагедии в стихах, застыл собор святого Августина. В зыбком фосфорическом тумане выезжает на черном коне черная Жанна д'Арк», – это строки из ее фельетона «В эти дни» в «Последних новостях». Возможно, редакция решила не дожидаться воскресенья, ее «законного» дня, и дать фельетон в пятницу, чтобы читатели увидели: Тэффи снова с ними.

«Дни и минуты» – так назвала она свой воскресный

текст 17 сентября. Подзаголовки, как и заголовок, нарочито репортажные: «Сирена воет», «Алерт и абри» ...

Вой сирен, оповещающих о воздушной тревоге, стал для парижан поистине адовым испытанием. Оказывается, именно этот вой сеял панику и смятение. Слуховые впечатления сильнее зрительных. Гром страшнее молнии. А зловещий вой... «Вы слышите его еще во сне. Далекий, упорный, требовательный. Все громче и громче. Воет злобно, залиvisto, как напуганный и взбешенный зверь. Одновременно и жалобно, и угрожающе», – пишет Тэффи, напоминая, что сирены были красавицами и пленительным пением зазывали, заманивали мореплавателей.

«Ну, вот мы теперь слышали это чарующее пение. Ведь почему-то этот звериный вой называли сиреной. Значит, похоже? <...>

«И пели сирены, запутаны в снасти,
О море, о страсти...» – писал Верхарн.

О, как неверно! Мы теперь знаем, о чем воет сирена.
Она воет:

«– У-у-у! Где фонарик? Отчего он не под рукой? Где, разиня, твоя маска? Сто раз говорили тебе, что нужно раздобыть маску. <...>

– Помню, помню... Отлично все помню. Прежде всего, вот так: закрыть газ. Потом выключить маску; взять с собой электричество и собаку. Нет, собаку запрящено. Выключить собаку, то есть, погасить собаку...»

Самоирония, отличающая стиль Тэффи, действует, как скорая психологическая помощь. А как чувствует себя сам доктор? «Чувствую себя на редкость плохо, – писала Надежда Александровна Вере Николаевне Буниной. – А уж я-то привыкла к плохому! Ну, да что поделаешь: назвался Надеждою, полезай в кузов».

Под таким девизом и живет. Почти сорок публикаций от сентября до июня! Когда читаешь их в газете подряд – от воскресенья к воскресенью – оказываешься погруженным в атмосферу тех дней, чувствуешь настроение писательницы. Возникает ощущение, что читаешь ее дневник, не традиционный с записями о

делах, встречах, а дневник размышлений. Нет откликов на большие битвы, на военные операции. Боевые действия велись в основном на море, а на франко-германской границе шли лишь локальные бои. Французы и немцы были под защитой своих мощных оборонительных сооружений – линий «Мажино» и «Зигфрид», предпринимались вылазки, атаки, то с одной, то с другой стороны... Так изо дня в день, из месяца в месяц, от сентября до мая следующего года. Этот период с подачи журналистов вошел в историю как «странная война».

Но война же! «На фронте воюют, а в тылу – странное дело – точно чего-то ждут. Точно все может мгновенно оборваться, и проснемся мы в прошлом июле».

Открываются закрывшиеся магазины, модные дома, театры, синема... Зазывают гостей рестораны... «Киев», «Прага» и «Яр». («Как всегда, гостеприимно и обильно»)...

Уже забыты запруженные дороги, паника, массовое бегство из Парижа, то, что гром может грянуть в одночасье, как было с объявлением войны... Парижане рвутся назад в столицу, несмотря на настойчивые призывы властей не делать этого. Но в провинции им скучно.

Странная, странная война...

Тэффи беспокоит, что отношение к войне просто как к житейской неприятности – не на твой же дом падают бомбы! – стирает нравственные чувства. В очередное воскресенье она напоминает о войне, полыхающей рядом – передает свидетельства варшавских беженцев: 4 дня ехали в поезде... Пережили 72 фашистских налета, разбежались по лесам, по оврагам – старые, малые, женщина с ребенком, которому три дня от роду... Самолеты пикировали на деревенскую базарную площадь... Расстреливали сверху мальчишек-пастухов... Бросали бомбы на детей, идущих в школу... «Какие результаты, всходы дадут эти посеянные сверху железные зерна?» – спрашивает она.

А в Париже налаживается быт и нескудная жизнь. Страшно, что гибель солдат, мирных жителей, детей – то, о чем каждый день сообщают газеты и радио,

люди начинают воспринимать как обыденность. «Нам даже предлагают развлекаться и веселиться», – пишет Тэффи в фельетоне «Один матрос». – Начинается некая борьба с унынием... Маленькие кинематографы сразу поняли лозунг момента и дают только веселые пьески. ...Сначала неизбежное «Aktualites»: танки, пушки, шеренга солдат, идущих на смерть, разрыв снарядов, обуглившийся аэроплан, и рядом покрытое брезентом тело погибшего летчика. И за этим сразу – труппа-ля-ля !..»

Жестко иронизируя – «положительно жизнь пишет «Записки сумасшедшего», – она воспроизводит одно из газетных сообщений, заставляя читателей отвлечься от веселья: «Триста человек солдат замерзли, и трупы их занесены снегом. Была метель при сорокаградусном морозе...» Триста человек? Кто? Русские? Финны? Все равно. Триста человек. И они замерзли.

Была бесконечная полярная ночь.

Выл северный ледовитый ветер, свистел, гудел, кружил вихрем ледяную пыль».

Здесь же она приводит и «довольно хорошую» газетную весть:

«...Вся команда и пассажиры спасены, кроме одного матроса...»

Это – большая удача. Спасены сотни людей. Погиб только один матрос.

Значит, вполне естественно идти в дансинг и повеселиться?

«Словом "только", – пишет Тэффи, – обозначается исключительно малое количество.

«Виделись только раз. Заработали только сорок франков». «Только один человек» – действительно самое малое число, но гибель «только» одного приносит много горя многим людям на многие годы.

«Погиб только один матрос».

Кто он, этот «один матрос»?

Какой он был? Кто о нем плачет?»

Она соглашается, что уныние – грех, для избавления от него читают великопостную молитву. «Но есть разница между благородной бодростью, силой

духа и – весельем».

10 мая немецкие войска вторглись в Бельгию, Голландию, Люксембург – через эти нейтральные страны запланировано вторжение во Францию. Период «странной войны» закончился.

Обыватели догадались, что война почти проиграна: Париж будет сдан. Город заполонили беженцы с севера, вскоре к ним присоединятся парижане. Многие знакомые Тэффи уезжают на юг. Пока на юг – у кого-то в планах сразу же появилась Америка. Уговаривали и Надежду Александровну покинуть Париж. А она не хотела трогаться с места. Устала («Немало гоняли нас по свету и войны, и революции»). Валерия, старшая дочь, сотрудница польского правительства в изгнании, которое нашло приют во Франции, в Анже, волнуясь за мать, посылает телеграммы, истерично настаивает, чтобы та немедленно ехала к ней. А Тэффи работает и не может не написать свой очерк «И все-таки...» – о первой бомбардировке Парижа и пригородов. Она пережила ее в Ванве, куда перебралась еще осенью, поскольку парижская квартира не отапливалась.

Памятным станет для французов 3 июня 1940 года, понедельник, яркий денек перелетья. Все цветет, благоухает... И вдруг!

«Свист, вой, треск, визг, гул – все разнообразие страшных звуков... – все сразу, и каждый звук кричал своим голосом одно слово – слово «смерть», как будто попали мы в самый центр какой-то чертовой фабрики на полном ходу. Гудели трубы, грохотали колеса, скрежетали винты, хлопали ремни, звенели цепи, пылали горны, со свистом вылетал пар. Сражения не было. Битвы не было. Мы знали, что где-то в небе наши защитники гонят врага – но мы не видели и не слышали этого. Чертова фабрика заполнила весь наш мир».

Жители стойко перенесли удар: никаких истерик, никаких жестов отчаяния, никаких жалоб – Надежду Александровну всегда восхищало самообладание французов.

Вот старичок старательно выметает свой садик. В этом

садике обвалилась половина верхнего этажа его домика. Но старичок не нервничает. Он деловито, точно исполняет обычную повседневную работу, отбрасывает большие камни, сгребаёт мелкие осколки и битое стекло.

В насквозь разбитом двухэтажном доме, на верхнем этаже уцелел лишь кусочек пола с диванчиком и тремя фотографиями над ним, на куске стены. Уютный уголок среди развалин словно висит в воздухе. Девятилетняя девочка перебегает от группы к группе и рассказывает, задыхаясь от волнения: «Там три фотографии в рамках. Три фотографии...». От нее отмахиваются, как от мухи. Но Тэффи, знаток детской души, понимает, что именно ее поразило. Грубая сила, так беспощадно развалившая целый дом, почему-то пощадила уголок с фотографиями под хрупким стеклом. «И я выслушала девочку и долго перед ней удивлялась чуду, и она была довольна, что кто-то понял ее».

Сколько важного уловил зоркий глаз Тэффи в картине пострадавшего городка!

«Человек страдает реально, а все остальное остается призрачным, неуловимым, даже условным, и что бы в мире огромного, «стихийного» ни произошло, все разлетается, как брызги, в миллионы мельчайших индивидуальных отзвуков и отголосков, – пишет лучший критик русского зарубежья Георгий Адамович. – Для Тэффи существенны только эти брызги, и оттого в ее книгах наша жизнь представлена будто под микроскопом: общих очертаний не видно, зато отдельные клеточки и разветвления жизненной ткани ясны, как нигде».

Вот попал под ее «микроскоп» голубь. Он не городской, не парижский – у него бордюр на крылышках, на затылке зеленоватая шапочка. Он – дальний. Он – беженец. Такой же, как человек, лишившийся крова, убегающий от опасности. Сколько городов спалено, сколько колоколен порушено – это самое любимое голубиное жилье. Вот и разлетелись голуби по всему свету с вестью о вселенской катастрофе. «И сколько теперь таких беженцев нечеловеков? – задается вопросом Тэффи. – В Италию ушли медведи из Польши. Никогда в жизни не видала Италия таких гостей. <...>

Ушли белки из лесов... Вернутся ли когда-нибудь? ... А дети? Ведь тысячи ушли из родных краев. Когда вернутся? И вернутся ли? Какие тихие обиженные земли, без детского смеха, без птичьего пения, без лесных звериных шорохов. Злые чудеса пошли по белу свету». И все-таки... Есть же луч, который называется надеждой. Прав Адамович: «Какой-то смутный благодатный восторг, обращенный к миру и бытию, в основе ее писаний присутствует неизменно».

Тэффи рассказывает о молодой даме, которая во время «алертов» сходит с шестого этажа с неизменной коробкой в руках. Если она забывает ее второпях, то бежит за ней наверх. И всех это интриговало: что там у нее – ценные бумаги? Драгоценности? И однажды она в ответ на вопросы открыла коробку... И все увидели черепаху, перевязанную поперек живота трехцветной лентой. Полоса белая, полоса синяя и красная. Национальное знамя. И дама объяснила, что дала обещание восьмилетнему сыну, кадету, непременно брать черепаху с собой в абри (убежище), и не может она это обещание нарушить.

«Говорят, что рушится старый мир. Грубая сила, насилие, лицемерие, ложь, измена и злоба задушат живую жизнь. Но вот есть на несчастном свете божьем коробочка и хранится в ней самое дорогое человеческое сокровище: нерушимые традиции нашей души – вера в слово, любовь и верность.

Это забавно, это по-детски. А все-таки...

«Все-таки вертится».

«E pur suoni».

Читатели прочли эти строки 9 июня в воскресенье, а 11 июня вышел последний номер «Последних новостей», газеты, прослужившей 20 лет русским людям на чужбине.

14 июня в Париж вошли немцы. Надежда Александровна уже была в Анже.

В Анже, как всюду, полно беженцев, паника. Поляки тоже в сборах. Польскому правительству необходимо срочно менять местопребывание. Решили принять приглашение премьер-министра Великобритании

Черчилля, перебазироваться в Лондон. Предстояло добраться до Португалии, до Лиссабона, дальше морем – маршрут трудный, рискованный.

Надежда Александровна, несмотря на уговоры Валерии ехать с ней, отказалась наотрез покидать Францию. Двинулась на юг в потоке беженцев. Добралась до Сали-де-Беарн в Пиренеях, где удалось устроиться в «Доме русского ребенка».

Тихий уютный городок, дом, сад, детские голоса... Макушка лета, безмятежность... Все казалось невероятным после ужаса, пережитого в последние дни в Париже, в Анже. Отдохнула, собиралась поработать. Но война вторглась и сюда. Слово «оккупация» зазвучало как объявление нового, унижительного распорядка жизни.

В августе Надежда Александровна перебралась в Биарриц.

Повезло попасть в *Maison Basque* – недорого и есть все необходимое. Но вскоре всех выселили: отель отвели под солдатскую казарму. Пришлось искать другое пристанище. Надежда Александровна поселилась вместе с некой баронессой Раут и двумя француженками в «дивной» (так сообщала Зайцевым) квартире, но, как обнаружилось зимой, катастрофически холодной.

Однажды она проснулась от какого-то шипенья. Зажгла лампу и увидела, что комната залита водой, плавают ее туфли, коробки, рукописи... Оказывается, от сильного мороза лопнули трубы в умывальнике. Всю ночь собирала вместе с консержкой воду, стоя по щиколотку в ледяной воде. После этого и начались у Надежды Александровны сердечные спазмы, которые мучили ее до конца жизни. Но она была уверена, что не «потоп» испортил сердце, а океан и тяжелая лестница, по которой приходилось таскать по 5 кило картошки, дали спазмы аорты.

В письмах к Зайцевым отчаяние: «Все болит, больно встать с постели, руки, ноги, шея, спина – все болит, а пуще всего – душа». «Мне никого не хочется видеть. <...> Мне скучно, и я раздражаюсь, а глупость не сме-

шит меня, как прежде, а приводит в иступление». «У меня на душе беспокойно и тяжело. <...> на рассвете – такой ужас смертельный и такая тоска неизбывная, что хоть об стену головой».

Душевный кризис объяснялся не только плохим физическим состоянием, но и отсутствием работы. Как ни тяжел газетный ритм с его необходимостью писать к воскресенью, именно он не раз помогал Тэффи обрести и рабочую форму, и творческое состояние после затяжных болезней. А теперь никто не ждет ее фельетонов, рассказов – нет русских газет и журналов. Писать в стол она не умеет.

Еще до холодов и «потопа» она пишет Зайцевым: «Вообще здесь для работы условия чудесные. И не одна, и никто не мешает. Точно судьба решила мне показать, что не в обстановке дело, а просто пришел моей голове конец». И совсем горько: «Со мной судьба сыграла ловкую штуку: отняла семью, дом, работу, здоровье и, кажется, даже работоспособность». Домой хочется, а дома-то и нет. Есть Париж.

Возвращение в Париж – не дом, конечно, но и не чужбина – не принесло облегчения. Слишком много печальных новостей. Аресты, депортация, концентрационный лагерь... Среди пострадавших – близкие друзья. Русская община сильно поредела. Все постарели, встречаются в основном на похоронах. Многие оказались в страшной нужде. Продукты, топливо сильно подорожали. Закрыто большинство образовательных и культурных русских учреждений, все русские газеты, журналы. В появившихся профашистских изданиях Тэффи не участвует, несмотря на предложения и даже угрозы со стороны властей.

Когда дозволили театр, Надежда Александровна, хотя очень плохо себя чувствует, включается в работу антреприз. В «Театре без занавеса» и Театре комедии и жанра «Летучая Мышь» ставятся ее скетчи и миниатюры. «... Я торгую остроумием. Дешево, но бойко. И, как мертвая, сраму не имам. “Стыдно старой писательнице размениваться...” Ничуть не стыдно. Хоть бы что». А Театр русской драмы в Париже, созданный стара-

ниями С.М.Лифаря, Н.Н. Евреинова, Е.Н. Рощиной-Инсаровой собирается возобновить постановку ее пьесы «Момент судьбы». Это несколько улучшает настроение.

Поддерживают письма Бунина из Грасса. Обычно она переписывалась с Верой Николаевной, передавая приветы «Единственному», «Великолепному», и с ней делилась впечатлениями о его новых рассказах, считая неуместным лезть к такому большому писателю со своими критическими замечаниями. Но вот он сам ответил на ее поздравление с Пасхой, и пошли регулярные письма.

25 апреля 1943 г., Грасс

«Воистину Воскресе!

И Вас с Праздником, дорогая, Милая Сестрица! Целую Вас трижды от всей души. Грустно, что Вы всё нездоровы, – тем более жалею Вас, что все чаще и чаще испытываю теперь сам, что значит нездоровье, слабость, безнадежность, бремя лет и всего прочего. И радостно, что, невзирая ни на что, Вы по-прежнему столь удивительны, – чего стоит одно это: «недаром черт и человек начинаются с одной буквы», или: «и с той поры стала очень популярна»! Вот кто-нибудь другой брякнул бы: «знаменита» вместо «популярна» – и было бы совсем, совсем не то. Поистине великий Вы музыкант!

Благодарю Вас очень, очень за внимание ко мне – за то, что читаете меня, – ведь и читателей таких, как Вы, днем с огнем поискать... А Вы – неужели ничего не пишете –хоть для ящичка своего письменного стола до поры до времени? Пишите, дорогой друг. И да хранит Вас Бог».

Тэффи – Бунину, 10 мая

«Счастлива слышать, что Вы написали книгу рассказов. Это ведь нам, читателям Вашим, на потребу. Скорее бы прочесть.

Я писать не могу. 35 лет писала из-под кнута к сроку и за аванс. Теперь, когда кнута нет, образы больше не теснятся и дают мне полный покой.

Искренно и серьезно говорю: точно взобралась я на высокую гору, огляделась кругом, бросила взор на покинутую долину и руками развела. Ничего это-

го не нужно и не было нужно. И снова ползти куда-то нет ни сил, ни желания. Какой-то Экклезиаст, но pour les pauvres (для бедных – Т. А.), т.е. без мудрости, а с одними неприятностями.

Благодарю Вас, что вспомнили обо мне...

Искренно любящая Тэффи».

Бунин в это время работает над книгой рассказов «Темные аллеи», переслал в Париж рукопись (замаячил издатель), и Тэффи удастся прочесть многие рассказы.

Тэффи – Бунину. 15 мая 1944 г.

«Обожаемый друг и учитель!

Написать хотела Вам по поводу Ваших изумительных рассказов <...>

Впечатление от книги: она очень серьезная, значительная, мрачная вся, от первого до последнего слова. Трагически безысходная. Один только рассказ чуть-чуть пронизан лирикой любви, и конец у него тургеневский. Героиня умирает от родов. (Рассказ «Натали» – Т. А.). Подходя к концу рассказа, я думала: «Куда Бунин ее денет?» Но таким героиням заранее предначертан тургеневский конец.

И в этих рассказах, чем проще они ведутся, чем циничнее – тем страшнее и трагичнее. Написаны они превосходно. Не считайте с моей стороны наглостью давать литературную оценку Вашим произведениям. Вы автор – Господом Богом коронованный, но даже у Вас есть и должна быть некая скала (как бы прилив и отлив) при всем Вашем великолепии».

Бунин – Тэффи. 19 мая 1944 г.

«Милая, дорогая моя, какой же я «учитель?» – Вам-то, которая всю жизнь, как соловей, пела и все еще все так же поет, совершенно не замечая того, рассыпая блеск! (Вот хоть это: «Ave, Caesar, morituri...»). Выходит будто странно – будто мы обмениваемся комплиментами – да как же иначе быть? Вы кое-что – да и больше – цените во мне, а я, повторяю, клянусь Богом, всегда, всегда дивился Вам –

никогда за всю жизнь не встречал подобной Вам! И какое это истинное счастье, что Бог дал мне знать Вас».

Неожиданно и очень вовремя появился в ее жизни очень нужный, теплый человек, друг, словно кто-то сверху распорядился: «Ваш выход!» В один из январских дней 1946 года раздался звонок: «Моя фамилия Пантелеймонов. Разрешите зайти к вам по литературному делу». Надежда Александровна уже слышала о нем: какой-то ученый, почему-то задумал издать литературный сборник на свои деньги, уже побывал у Бунина. И хотя Иван Алексеевич был нездоров, не вставал с постели, гостя принял. Обещал рассказ, помог определить круг авторов.

«Перескакивая с одного на другое, – вспоминал Пантелеймонов, – начали говорить о том, кого еще пригласить.

– Тэффи надо, – говорю.

– Тэффи, конечно. Только не просите у ней обязательно «смешное». Ведь сколько написала она замечательных рассказов, вовсе не юмористических. Сестрица, это такая, скажу вам, баба, – наставительно говорит Бунин, – в ней что-то такое есть, что еще никто как следует не понял, не раскусил. Большой человек, большой талант. Что-то, может, только потом люди выудят. Крупная фигура».

Перед Надеждой Александровной предстал высокий элегантный господин лет сорока пяти, с тщательно причесанными серебряными волосами. Красивое тонкое лицо, губы сжаты, синие глаза внимательны и серьезны... «Англичанин» – решила она. Оказался коренной русский, сибиряк, 58 лет, ученый-химик, профессор, автор многих химических открытий и работ. Борис Григорьевич, попросив у Тэффи рассказ для сборника, признался, что и сам решился попробовать перо.

Казалось бы, Тэффи надо только радоваться возможности что-то опубликовать, а она пишет Бунину:

«Дорогой и Единственный!

Милый человек Б.Г. Пантелеймонов хочет от меня рассказ. Рассказа написать я не могу. Кончено. <...> Собрала четыре рассказа-фельетона из военного нашего времени. Они ничего себе, но читатели скажут:

“Чего ради перепечатывать старые фельетончики?” <...> Деньги, конечно, нужны, но нельзя же подводить такого милого издателя. <...> Обсудите с ним вопрос. Может быть, просто выдаст мне тридцать франков за бесчестье и совсем не печатать?» Отшучиваясь, настаивает: «Главное, не надо думать, что я могу что-нибудь <удь> написать. Это невозможно».

Между тем Пантелеймонов уже предъявил свою «пробу пера». Сочинение нельзя было отнести к художественной беллетристике, скорее, это был «фантастический фельетон». Рукопись сдали в набор. И вдруг Б.Г., смущенный, снова звонит: он написал другой рассказ и просит разрешения его прислать,

Новый рассказ очаровал Тэффи: яркий, своеобразный, удивительный! Неужели этот человек, приближающийся к шестидесяти, никогда прежде не чувствовал в себе писателя?

Она сейчас же переслала рукопись Бунину, предлагая выбросить первый рассказ и дать второй, и он был с ней совершенно согласен. Надежда Александровна сообщила об этом обоюдном мнении автору, радуясь за него. Автор пришел благодарить, и так началась дружба.

Тэффи все-таки вернулась в «военное наше время». Главным материалом в ее подборке было эссе «Цепь» – размышления последних дней «странной войны»: меньше двух недель оставалось до вторжения немцев в Париж.

«Многие из нас, может быть, все, ложась вечером в постель, думают:

– Вот мне уютно, и безопасно, и спокойно, и могу уснуть, а каково тем, на фронте?!

И начинается наша «спокойная» ночь... Тоска и мука, сознание своего бессилия хоть чем-нибудь помочь. <...> Мы все связаны такой нерушимой цепью, что если мы физически не вместе с погибающими, то душевно мучаемся и умираем с каждым из них.

Есть среди православных обрядов такая служба: поминовение всех усопших «от Адама и до наших дней»... Бесконечный перечень всех отстрадавших свое земное

бытие. <...> И о каждом из них кто-то душевно мучился и упрекал себя за “спокойную ночь”.<...>

Благословенная, проклятая цепь, сковавшая нас от Адама и до наших дней, нерушима.

Но когда сознаем мы это? Неужели только и единственно – в день поминовения всех усопших?»

В рецензии на вышедший «Русский сборник» Георгий Иванов писал:

«Серьезная Тэффи»... «Цепь» написана просто, живо, с «искусной безыскусственностью». Много тонкости, много человечности и грусти. И все-таки, когда в этих печальных записях о войне, нищете, убожестве жизни в «серьезной» Тэффи промелькнет то тут, то там Тэффи «настоящая», вроде глупых французов, не сумевших научиться по-русски – столько русских в городе живет! – сразу чувствуешь разницу. Первая Тэффи, культурный, умный, хороший писатель. Вторая – неповторимое – явление русской литературы, подлинное чудо, которой и через сто лет будут удивляться, смеясь при этом до слез».

От Тэффи всегда ждали смеха. Как бы ни были хороши серьезные тексты, им заведомо, не вникая глубоко в их суть, ставили минус за отсутствие смешного. Но вот Куприн, напротив, сокрушается, что смех Тэффи заслоняет от читателя настоящее лицо ее таланта, мешает разглядеть великолепный русский язык («Как яркий фейерверк на празднике рвется цветными огнями и не видать от них ни неба, ни звезд»).

А. Черный говорит о сложности жанра, в котором работает писательница, «давно и по праву» занимающая «первое место в рядах современных русских юмористов». «Жанр этот вообще не легок по каторжным условиям самой работы. Замкнутый в тесные рамки «маленького фельетона», ограниченный злободневностью и политической чехардой, юмор как редкое и своеобразное мироощущение не находит возможности выявить себя до конца в свободной художественной игре... «Толстые» журналы и теперь, как и раньше, наглухо отгораживаются от этого жанра <...> И все же даже в узких пределах газетного фельетона, под гне-

том партийной и политиканской цензуры, Н. А. Тэффи зачастую пленяла зоркой наблюдательностью, неожиданными вспышками тонкой и едкой усмешки, легкой и гибкой тканью письма.

И уж конечно, манера ее никогда не имела ничего общего с вульгарным жанром смехофонов-анекдотистов, которые еще до войны заполнили целой артелью все свободные столбцы газет, еженедельников и сатирических журналов.

За последние годы порой сквозь веселый фон ее фельетонов пробивалась явная усталость: так много ведь приходится теперь писать и так трудно быть веселым в наши дни к очередной среде и воскресенью...» Тэффи довелось прочесть о себе: «О ней будет жить легенда как о самой остроумной женщине нашего времени». Но самую остроумную женщину корбило определение «писательница-юмористка». Потому что оно лишь о части ее творчества, и потому еще, что содержит некий пренебрежительно-снисходительный оттенок.

Гиппиус даже полемизировала с критиками, высоко оценившими первые книги сатириковцев – Аверченко, А. Черного, Тэффи... («Тэффи очень смешлива: все хохочет в “Русском Слове”. Вот, у “Петербургской Газеты” тоже есть свои юмористы: Сэр-Пич-Бренди и Вейнберг. Однако по их поводу никто не кричит о возрождении смеха. Скромно сидят они на своем месте, около объявлений, и ничего не требуют»). И вдруг в ней проснулось любопытство и удивление. Она прочла книгу Тэффи «Ведьма». «– Вы в ней перестукиваетесь с вечностью», – говорила Гиппиус.

«Зинаида Николаевна рассматривала меня как некую странную разновидность и часто говорила: — Я хочу непременно написать о вас. До сих пор никто еще не писал о вас как следует».

«Как следует» писали многие. В том числе Борис Григорьевич Пантелеймонов.

Что за писатель? До выхода «Русского сборника» его никто не знал. Он не был писателем. И ошеломил всех своей публикацией, первой в 58 лет.

«Святой Владимир» Б. Пантелеймонова приятно

удивит читателя, – отметил в рецензии Г. Иванов. – Новое имя. Откуда в наши дни взяться в эмиграции новому имени, способному возбудить интерес?»

Но Тэффи и Бунин, сразу же разглядевшие этот яркий талант, поддерживали Пантелеймонова («Пантелея»), который писал неистово. За четыре года – столько лет жизни в литературе отпустила ему судьба – одна за другой выйдут три его книги. «Зеленый шум» (Париж, 1947), «Звериный знак» (Париж, 1948), «Золотое число» (Париж, 1949): под одной обложкой повести «Менделеев», «В Зыри белоглазой» и «Маклаево братство». Подготовил и четвертую – «Последнюю книгу», название, как прощание. Она вышла через два года после его смерти.

Друзья-наставники читали почти всё в рукописи. Делали замечания. Б. Г. старался при этом понять, как сами мастера работают.

Он вспоминает о наставлениях А. М. Ремизова, с которым познакомился еще до войны: «Чего надо избегать: ассонансы (рифмы в прозе)». «Подглагольные (в одной фразе – устали, ночевали, встали). Русский природный лад речи разрешает изменить время для избежания совпадающих глагольных, например: «забираю в избе корзинку, надеваю пальто» изменяется в «забираю в избе корзинку, надел пальто». В прозе для русского уха от этих подглагольных, как блоха заскочила, беспокойно». «Осторожнее с «р» и «л». Пример «лирика реки» – нельзя».

– А как же пишет Тэффи?

– Птичка. Птичка Божья. Это как голос, поставленный от природы, не требующий обработки.

У меня о литературном творчестве свое представление. Я не верю, что вот так снисходит – и человек, как замороженный, творит. Даже Пушкин работал беспощадно. Но Тэффи, со своей искрометностью, опрокидывает мои представления. Все более и более убеждаюсь, что у нее это как у птички божьей, действительно, рождена с какими-то колдовскими особенностями».

Только живется Птичке трудно. В письмах Бунину – строки о напастях:

«А у меня беда. Потеряла свой защитный цвет - свой смех. Все мне не смешно, все либо больно, либо скучно. И очень все некрасиво. Ну, да не стоит обо мне говорить».

«Беда в том, что на меня нашла мудрость, и все мне кажется такими пустяками, что и говорить о них стыдно. А писать можно, только считая важным делом всякую ерунду».

«Пробую писать. Очень трудно, и ужасно выходит скверно. Значит, тоже надо смириться. Но кто будет меня, смиренную, питать? Где вран, носивший св. Илие в клюве своем черт знает что для питания?»

«Мне лучше в смысле спазм, но слабость одолевает. Пульса найти не могу. Все больше лежу. Пробовала писать – ничего не выходит».

Между тем Бунин сообщает Пантелеймонову: «Прочел ее «Слепую». Там есть такое, чего не забудешь».

И сама она посылает Ивану Алексеевичу свой только что написанный рассказ «И времени не стало»: «Пантелей передал Вам мое последнее произведение. Кажется, тоже дурацкое. Я его написала, чтобы от него отделаться. Оно сидело во мне и требовало конкретизации. Я не мешала ему вылезти на свет в том виде, в каком оно зачалось. Корявое. Пусть».

Получила ответ:

«Милая, дорогая сестрица, я не могу, по той глупости, бездарности, в которую впал, лежа почти месяц в постели, сказать прилично что-нибудь о Вашем новом рассказе, – скажу одно: там столько пронзительного, удивительного, что могла нацарапать только Ваша гениальная крупная лапа, которой Вы всю жизнь царапали с маху, даже, может быть, не перечитывая нацарапанного. На этот раз перечитайте, кое-где почеркайте и велите переписать, и поскорее отправьте в «Новый журнал», а не то отдайте в «Новоселье», коли оно будет прилично политически. Вот. А за всем тем целую Ваши ручки и ножки.

Ваш верный раб

Ив. Бунин».

В последние годы Надежда Александровна работала над очерками о писателях, вошедшими в книгу «Моя летопись». Она рассказывает о них просто, как о живых людях: какими их видела, когда сплетались их пути, об их характерах, причудах, дружбе и вражде.

«Все люди, наделенные талантом – писатели, художники, поэты, композиторы, – отмечены в жизни особым знаком. Все они, по примеру Господа Бога творящие мир из ничего (ибо всякое творчество есть создание фантазии, то есть, именно творение из ничего), непременно отличаются от людей обычного типа. И жизнь их, если не внешне, то хотя бы внутренне, всегда сложная, вся в срывах, взлетах, в запутанных петлях и для постороннего наблюдателя непонятна и неприемлема. Все они, эти носители таланта (не в обиду будь им сказано, а в вознесение), все они с сумасшедшинкой. Нельзя брать на себя безнаказанно миссию Господа Бога. За это накладывается на человека печать. Он должен платить. Поэтому и мерка, применяемая к нему, должна быть особая. Находя в нем то, что в обычном человеке считается пороком, надо понимать и принимать это как знак «плачу за избрание». Это слова из ее воспоминаний о Куприне. И о ней самой: Тэффи за свое избрание платила сполна.

Источники

Н.А. Тэффи. Собрание сочинений в 7-ми т. Вступ. ст., сост. и подгот. текстов Николаева Д.Д., Трубиловой Е.М. – М.: ЛАКОМ, 1998-2005.

Н.А. Тэффи. Собрание сочинений в 5-ти т. Сост. И. Владимиров. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2011.

Тэффи. Мой друг Борис Пантелеймонов / Моя летопись. – М.: Вагриус, 2005.

Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицыны. Архив. Фонд 290. Тэффи Надежда Александровна

Переписка Тэффи с И. А. и В. Н. Буниными. Публ. Р.Дэвис и Э.Хейбер. Вступ. статья Э. Хейбер. – Диаспора : Новые материалы, альманах. Вып. 1-3. –

Париж– СПб.: Athenaeum (2001 - 2007).

Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века/редкол.: Михайлов О. Н., Николаев Д. Д., Трубилова Е. М. – М.: Наследие, 1999.

Поэтика комического в русской литературе XX - XXI вв. / Сост. и ответст. редактор

Д. Д. Николаев. – М.: ИМЛИ РАН, 2019.

Б.Пантелеймонов. Собр. соч. в 3-х тт. – Омск: 2014.

Журнал журналов -- еженедельник нового типа. Орган критической мысли, календарь литературы, искусства и общественной жизни. – Пг.: 1915 - 1917.

Иллюстрированная Россия. Еженедельный литературно-иллюстрированный журнал. – Париж: 1924 -1939.

Новоселье. Литературно-художественный ежемесячный журнал. – Нью-Йорк: 1942–1950; Париж: 1950.

Последние новости. Общественно-политическая и литературная газета русской эмиграции, одна из самых популярных и влиятельных. –

Париж: 1920 - 1940.

Александр Н. Малинкин

Литературная критика в свете социологической методологии М.М. Бахтина 1920-х годов

Ситуация с литературной критикой в современной России

Литературоведение и литературная критика, наверно, больше всех пострадали от общественных трансформаций после распада СССР. Реформы нового российского государства в области экономики вообще и, в частности, экономики культуры и искусства, образования и науки конца XX – начала XXI вв. создали условия для *тотальной* коммерциализации творческой (художественной, образовательной, научной) деятельности. Сразу оговоримся: после 70-ти лет государственного социализма реализация принципов рыночной экономики в указанных сферах была, возможно, оправдана. Дело, однако, не в коммерциализации как таковой, а в отношении к ней, равно как и в понимании, что такое вообще «капитализм», которые с 1991-го года стали в нашей стране господствующими и легитимировались. Беда в том, что в постсоветское время известная формула К. Маркса Д-Т-Д' проникла у многих людей в глубинные слои сознания, привела к перевороту в ценностях, затронула мотивационный уровень в структуре самой личности. А это уже не способствует творчеству – наоборот, подрывает его аксиологические и социокультурные предпосылки.

Труд учителей, преподавателей, учёных, исследователей, деятелей культуры, художников, писателей

имеет творческий характер. Все они так или иначе по-своему обучают и воспитывают детей, молодых людей, т.е. *формируют их личности*. Формирование личности включает в себя как необходимую составляющую гражданско-патриотическое воспитание. Это означает, что все они *служат* народу, обществу, государству, а не находятся *в услужении* у тех или иных конкретных людей. Вообще говоря, допустима абстрактная трактовка культурной (в т.ч. образовательной, научной) деятельности в экономическом смысле как *услуги*, а культуры в целом – как *отрасли народного хозяйства*¹. Но экономическая трактовка культурной деятельности – это знание абстрактное, или «отвлечённое», а не «живое», сказал бы выдающийся русский философ С.Л. Франк.

Вслед за Франком мы полагаем, что в понимании творчества и культуры надлежит исходить из целостного видения человека и создаваемого им социального мира, а не из частичных «отвлечённых начал», какими являются «*homo oeconomicus*» и «*economics of culture*». «Отвлечённое знание» не может и не должно превращаться в господствующую догму, принимать форму законодательно утверждённой нормы. Между тем, в нашем государстве именно так и произошло. Взгляд на образовательную, научную, культурную деятельность как на «*услугу*» получил законное оформление. Он до сих пор преобладает в сознании государственных чиновников и конституирует соответствующие сферы. Он регулирует и регламентирует управление ими, несмотря на внесённые недавно косметические поправки в нормативных документах. Такое превратное понимание творческой деятельности противоречит её природе и подлинной сути.

О негативных последствиях реформ в сфере культуры и искусства написано немало. Остановимся конкретно на том, что случилось с литературной критикой. Отмена в конце XX в. государственной цензуры освободила слово и мысль. Но политико-идеологи-

¹ См. например: *Игнатъева Е.Л. Экономика культуры. Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2004.*

ческий контроль за ними сразу сменился контролем со стороны рынка, давлением «денежного мешка». Скажем прямо: в условиях господства той дикой формы капитализма, которую с начала 1990-х приняло общественное развитие в РФ, литературная критика быстро выродилась в разновидность рекламной или маркетинговой работы в частных интересах. Рецензии, литературно-критические статьи и обзоры фактически стали *монетарно конвертируемыми услугами* по продвижению продуктов культурной деятельности заинтересованных групп и лиц. Отказ литераторов и критиков от ответственности перед обществом, от ориентации на универсальные идеалы Истины, Добра, Красоты привели к тому, что литературная критика утратила общественную значимость, которую в советское время худо-бедно имела, несмотря на немалое число критиков типа Латунского (из известного романа Булгакова). Это – с одной стороны.

С другой стороны, поскольку реформы осуществлялись по западным образцам в русле стратегии «догоняющей модернизации», они были реализованы в форме заимствований, носили подражательный, имитационный характер. Поэтому их последствия в социокультурной сфере с самого начала выходили за рамки обычной аккультурации, приемлемой с точки зрения российских национально-культурных традиций. В той мере, в какой наши ценности вытеснялись прагматическими западными – по сути своей утилитаристскими и гедонистическими – реформы приобрели явно выраженную *культурно-колониаторскую направленность*¹. Государственные институты РФ, реформированные по западным стандартам, игнорировали российские национально-культурные ценности, что привело к сбоям в передаче подрастающим поколениям идей и смыслов, закреплённых в традициях и исторической памяти народа.

Сегодня РФ больше не является самой читающей страной в мире, какой был Советский Союз. Литература

¹ О понятии «культурный колониализм» см.: Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: «Логос», 1996, с. 19-20, 34-40.

перестала быть центральным ядром, образующим и цементирующим российскую культуру. Вместе с литературоцентричностью культуры мы не только потеряли её значительную часть, но и подорвали нашу культуру в структурном отношении, существенно её ослабив.

Между тем, большой вклад в подрыв литературоцентричности российской культуры внесли и вносят новейшие информационные техники и технологии. Резко ускорившийся научно-технический прогресс поставил в центр современной культуры медийные и социальные коммуникации. Их технико-технологические средства (интернет, мобильная телефония и т.д.) разработаны Западом и контролируются им в глобальном масштабе. Крутой поворот в истории культуры человечества породил в сознании людей *иллюзию безальтернативности* представления о мире, в котором *научно-рациональное мышление образует ядро культуры, а цифровые техники и технологии – единственно адекватные способы её реализации*. Сегодня можно сказать: в давнем советском споре «физиков» и «лириков» окончательную победу одержали «физики». В последние 40 лет в подражание западным образцам мы добровольно сделали нашу культуру *научоцентричной, техноцентричной и массовой*, причём массовой в самом худшем смысле этого слова.

Сегодня в блогах, соцсетях, мессенджерах, на интернет-форумах и всякого рода сайтах миллионы людей постоянно пишут – пишут все кому не лень от мала до велика, как правило, анонимно, невежественно и безответственно, коряво и безграмотно, заполняя ненормативной лексикой интеллектуальную и нравственную пустоту своих «сообщений». Преобладающее коммуникативное намерение последних – показ самого себя, своих эмоций и желаний, самоутверждение и самолюбование на фоне демонстративного нежелания понимать чужие чувства, позиции и мнения. Иногда жертвами критики в виртуальных социальных сетях становятся и литературные произведения, – *жертвами*, даже если подавляющее большинство отзывается о них в целом одобрительно. Кто-то, взирая на это,

может быть, радуется всеобщему просвещению и расцвету демократии, в частности, в сфере литературной критики. Но это заблуждение. Перед нами разгул виртуальной охлократии, уничтожающей литературную критику как социокультурный институт.

Таким образом, беда не только и не столько в том, что мы стали меньше книги читать (следовательно, меньше понимать другого и другое), сколько в том, что в новом российском обществе *упала значимость литературы как высокой культуры, понизились эстетические и социально-этические каноны, произошла девальвация самой идеи «изящной словесности»*. Соответственно, значение и вес слова в литературной критике также существенно снизились. Критика перестала выполнять свои социокультурные функции, стимулирующие высокое искусство. Она деградировала, как уже говорилось, до уровня платных услуг по раскрутке культурных продуктов и проектов, независимо от того, какого они качества, какие в них заключены ценности, идеи и смыслы. На наш взгляд, в сфере литературной критики преобладают сегодня коммерческие мотивы, известные в таких формулировках, как «ничего личного – только бизнес» и «деньги не пахнут».

Но если в массе своей россияне читают высокую литературу всё меньше, всё меньше стремятся её создавать, зато всё больше предаются пошлому бытописательству в виртуальных средах, не означает ли эта безрадостная тенденция, что литературная критика – отживший социокультурный институт, которому суждено отмереть?

Мы такой взгляд не разделяем. Да, он имеет реальные основания в современной действительности, которую мы фиксируем в словах «настоящее время». Но действительность исторична, в «настоящем» всегда есть «прошлое» и «будущее». Есть даже мнение, что «настоящего» нет – есть только текущая граница между прошлым и будущим. Будущее представлено в потенциях, начатках и проектах, относительно которых ещё трудно сказать что-то определённое. Прошлое же

представлено и как реальная сила, обладающая колоссальной инерционной мощностью, и как нечто идеальное, хранимое в индивидуально-личной, групповой и народной исторической памяти.

Вот почему мы всегда обращаемся к прошлому в поисках ответов на вопросы, которые нас волнуют в настоящем. И часто находим не только ответы, но и то, о существовании чего даже не подозревали. Прошлое является неисчерпаемым источником потенциалов, осуществление которых востребовано в настоящем и будущем. Тот факт, что они когда-то не были реализованы, вовсе не означает, что они нереализуемы. Необратимо только физическое время – время же *человеческое*, т.е. *духовно-культурное*, не только обратимо, но и постоянно находится в обращении. Именно поэтому в истории человечества возникают «эпохи возрождения», «ренессансы» идей, стилей и вкусов, моды на что-то старинное. Надо ли удивляться, что из недр прошлого постоянно являются на свет, обретая живую плоть, казалось бы, навсегда ушедшие духовные практики, культурные феномены, социальные процессы, хозяйственные уклады, геополитические конфигурации?

Обращение к творческому наследию Михаила Михайловича Бахтина (1895–1975) имеет целью привлечь внимание к тем его идеям, которые могут способствовать возрождению в нашей стране литературной критики, восстановлению её в законных правах и обязанностях.

М.М. Бахтин как философ культуры

В советское время Бахтин был известен в первую очередь как выдающийся литературовед, глубокий знаток отечественной и мировой литературы, в частности, творчества Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя, Франсуа Рабле и др. С конца 1980-х и в 1990-е гг., когда начали переиздавать его книги, а главное – публиковать ранее не издававшиеся произведения и тексты, Бахтин открылся нам с новой стороны, для многих совершенно неожиданной.

Оказалось, что он не только выдающийся историк и теоретик литературы, исследователь языка и речевых жанров, но также самобытный культуролог, философ культуры мирового уровня. К сожалению, политически-идеологические условия жизни в СССР не позволили в полной мере раскрыться талантам Бахтина в этом направлении¹. Литературоведческие и филологические исследования стали для него профессиональным прибежищем, где он стремился раскрыть все свои способности, в том числе проявить себя как философ.

В подтверждение сказанного сошлёмся на важные свидетельства В.Д. Дувакина и В.В. Кожина.

«Д[увакин]: Вы были больше философ, чем филолог?»

«Б[ахтин]: Больше философ. И таким остался по сегодняшний день. Я – философ. Я – мыслитель»².

Из беседы В.В. Кожина с Н.А. Паньковым, состоявшейся 13 декабря 1991 г., приведём два фрагмента.

«Вадим Кожин: (...) Он (Бахтин. – А.М.) с самого начала весьма решительно нам³ сказал: “Вы имейте в виду, я ведь не литературовед, я – философ”»⁴.

Второй фрагмент проливает свет на философию Бахтина (в понимании Кожина).

«Вот Бахтин заявил сразу, что он не литературовед, а философ и что литературой он занимается только

¹ 24 декабря 1928 г. М.М. Бахтин был арестован по делу о «подпольной контрреволюционной организации правой интеллигенции» в Ленинграде. За нарочито громкой формулировкой ГПУ стояло участие Бахтина в религиозно-философском кружке А.А. Мейера «Воскресение». После ареста и освобождения под подписку о невыезде 5 января 1929 г. Бахтин выпал из научной и общественной жизни на три десятилетия.

² *Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным* / Вступ. ст. С.Г. Бочарова и В.В. Радзишевского; Закл. ст. В.В. Кожина. М.: Прогресс, 1996. С. 42.

³ В.В. Кожин встречался с Бахтиным вместе с коллегами С.Г. Бочаровым и Г.Д. Гачевым.

⁴ Как пишется труды, или Происхождение несозданного авантюрного романа. (Вадим Кожин рассказывает о судьбе и личности М.М. Бахтина).

потому, что чисто философские труды он не смог опубликовать вообще, не смог бы даже рассчитывать на это, поскольку они не соответствуют господствующей идеологии. Ясно, что только в литературоведении для него еще оставалась какая-то отдушина, но и там при таких условиях он почти ничего не смог своевременно опубликовать... (...)

Я считаю, что вот это гигантское философское напряжение, философская энергия, которая в нем накопилась, брошенная в литературоведение, представьте, дала выдающиеся плоды. Можно, разумеется, возразить, что было бы гораздо лучше, если бы Бахтин написал чисто философские работы. Но, с другой стороны, кто его знает... Мы, я помню, даже с Бочаровым об этом говорили, и как-то оба пришли к тому выводу, что, может быть, это оказалось плюсом, а не только минусом... В частности, потому, что в России вообще философия теснейшим образом связана с литературой. (...) Он (Бахтин – А.М.) считал, что в России никогда не было настоящей философии, в России было то, что он называл несколько с оттенком снижения “мыслительством”. (...) И, в известном смысле, он видел сверхзадачу своей собственной деятельности в том, чтобы, сохранив, конечно, всю гигантскую энергию, весь духовный порыв русской мысли, вместе с тем, сделать ее такой же объективной и такой же зрячей, как, допустим, немецкая философия. Он, вообще, считал, что философия есть только немецкая. Он считал, что на базе всего написанного прежде еще только можно начать создание русской философии.

(...) Но, мне кажется, что Бахтин сделал то, что должен был сделать. Пусть что-то не прописано, не довершено, однако, если по-настоящему пристально, внимательно вглядываться, если дорожить каждой его строкой, каждым ходом его мысли, то можно увидеть, в конце концов, грандиозную философскую систему, совершенно самобытную, очень глубокую... *В основе всех литературоведческих трудов Бахтина лежало то, что он называл “философией диалога”:* вся жизнь есть диалог, диалог между человеком и человеком,

человеком и природой, человеком и Богом... Даже просто само существование человека, если хотите, – это тоже “диалог”, обмен веществ между человеком и окружающей средой. И в этой связи Бахтин несколько раз повторял такую фразу, что, дескать, объективный идеализм утверждает, будто царство Божие вне нас, а Толстой, например, отстаивает, что оно – “внутри нас”, я же считаю, что царство Божие между нами, между мной и тобой, между мной и Богом, между мной и природой, – вот где царство Божие. И, представьте себе, если книгу Бахтина о Достоевском попытаться прочитать – как это ни кощунственно звучит – “без Достоевского”, как бы отделив от Достоевского ее основные идеи, то получится, с моей точки зрения, самая глубокая философия личности, существовавшая когда-либо. А книга о Рабле – это самая глубокая философия народа»¹ (курсив наш. – А.М.).

Мы считаем, что В.В. Кожин верно понял самое главное в философском мировоззрении Бахтина. Причём тот факт, что Бахтин был философом, совершенно не умаляет его достижений в области литературоведения, филологии и других гуманитарных наук. Эти области не были для него всего лишь «фиговым листом». Наоборот, это побуждает взглянуть на них иначе, как бы используя другую оптику. Не исключено, что такой подход к изучению литературоведческого наследия Бахтина позволит увидеть в нём то, что ранее, возможно, ускользало от внимания узких специалистов.

Ускользать могло как раз то общее и универсальное, что преимущественно интересует философию. Возникает вопрос: чему можно поучиться у Бахтина как философа культуры сегодня, когда и философия, и литературоведение, и литературная критика переживают у нас, прямо скажем, не лучшие времена? Думается, многому. Поэтому конкретизируем вопрос: чем философия культуры Бахтина может быть полез-

¹ Там же. С. 113–115.

на, если ставить перед собой цель возрождение литературной критики?

Философия бывает обычно полезна в двух тесно взаимосвязанных аспектах: во-первых, с точки зрения мировоззренческой позиции, на которой стоит философ, во-вторых, с точки зрения применяемой им методологии. Мы считаем, что у Бахтина можно поучиться и тому, и другому. Каждый, кто стремится в литературной критике к высшим идеалам Истины, Добра и Красоты, кто видит в ней дело профессиональной чести, бескорыстно служит отечеству на ниве культурного творчества, найдет у него для себя что-то важное. Фрагмент беседы с Кожинным, приведённый выше, облегчает освещение философского мировоззрения Бахтина. Рассмотрим принципы его методологии.

Бахтин как методолог критики искусства и литературы

Была ли литературная критика предметом специального рассмотрения Бахтина? Насколько нам известно, нет. Между тем, во многих его работах – если не во всех – можно найти то, что прямо или косвенно имеет отношение к литературной критике, служит для неё идейно-ценностным ориентиром или методологическим руководством. Это неудивительно, потому что литературоведение – познание литературного процесса и знание о нём – предполагает как неотъемлемую составную часть критический анализ произведений литературы. В этом смысле, литературная критика – лишь особое направление литературоведческой деятельности, получившее профессиональную специализацию.

В своей первой небольшой публикации «Искусство и ответственность» (1919) Бахтин выдвигает требование соединить в индивидуальной личности искусство и жизнь. «Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству», – пи-

шет он¹. Но в действительности мы наблюдаем разрыв этих моментов: когда человек в искусстве, его нет в жизни, и наоборот. «Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? *Только единство ответственности*. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней»². (Курсив наш – А.М.)

«Но с ответственностью связана и вина, – продолжает Бахтин. – Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов»³.

Казалось бы, максималистское требование, выдвинутое Бахтиным с позиций персонализма, не имеет прямого отношения к литературной критике и литературоведению вообще. Но стоить лишь поставить на место абстрактной «личности», к которой он апеллирует, писателя, поэта, художника или критика их произведений, как его призыв уже не кажется донкихотством. Перед нами – *социально-этический императив*. Это призыв к художнику-творцу осознать свою ответственность перед обществом, в котором люди живут трудной жизнью, обычно далёкой от красот искусства – призыв принимать их во внимание и понимать, творить для них и ради них, не увлекаясь «чистым искусством», т.е. искусством для искусства. И одновременно это призыв к людям относиться к искусству так, чтобы воспринятое и пережитое в нём воплощалось в реальные поступки, облагораживая личную жизнь и жизнь окружающих.

«Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чи-

¹ Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Изд-во «Искусство», 1986. С. 7.

² Там же.

³ Там же.

стом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что и искусство, и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»¹.

Если понимать социальную функцию критика искусства, в том числе критика литературы, как посредника между, с одной стороны, творцами и их творениями (художественными произведениями) и, с другой стороны, воспринимающим их обществом, то было бы странным утверждать, будто социально-этический императив Бахтина не касается литературных критиков и критиков искусства вообще. Скорее, наоборот, он прямо им и адресован. Однако проблема заключается в том, что далеко не все критики понимали и понимают свою социальную функцию так, как мы сформулировали её выше.

В начале XX века и сегодня многие критики позиционировали и позиционируют себя в качестве экспертов в сфере литературы и искусства, причём исключительно внутри этой сферы и только в интересах её представителей (в том числе и самих себя). «Чистое», оно же «формальное», искусство окружало и окружает себя не только избранными поклонниками, но и соответствующей элитарной критикой, которая принимает во внимание и оценивает только чистые художественные «формы», игнорируя содержание, связанное с запросами, вкусами и нуждами обычных людей, живущих в обществе. Почти все работы Бахтина 1920-х годов направлены против «формализма» в литературе, литературоведении, языкознании. Он везде акцентирует внимание на социальной функции писателя, поэта, литературоведа, лингвиста, выступает убеждённым поборником *социологической методологии* в литературе, литературоведении, языкознании.

Так, в статье «Слово в жизни и слово в поэзии. К во-

¹ Там же, с.8.

просам социологической поэтики» (1926), написанной под псевдонимом его друга В.Н. Волошинова¹, Бахтин писал, что социологический метод в науке о литературе ранее применялся почти исключительно при разработке исторических вопросов. Социология оставляла без внимания проблему так называемой «теоретической поэтики», т.е. весь круг вопросов, касающихся художественной формы, ее различных моментов, стиля и т.д. Существует ложное мнение, продолжал он, будто «социологический метод вступает в свои права только там, где художественная поэтическая форма, осложненная идеологическим моментом – моментом содержания, – начинает развиваться исторически в условиях внешней социальной действительности». Сама же

¹ Как известно, Бахтин использовал фамилии и инициалы своих друзей – В.Н. Волошинова, П.Н. Медведева, И.И. Канаева, разумеется, с их согласия, – для публикации произведений, написанных им самим, либо совместно с ними. «Авторское участие М.М. Бахтина в этих работах несомненно и подтверждалось автором в разговорах с разными собеседниками, но остаются спорным вопросом степень и формы этого авторства и сотрудничества с подписными авторами» (Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. С. 344). Атмосферу коллективного творчества в бахтинском кружке, объясняющую рождение трудов Бахтина под маской друзей, Н.К. Бонецкая описывает так: «В Невеле начал складываться знаменитый бахтинский кружок (М.И. Каган, Л.В. Пумпянский, М.В. Юдина, В.Н. Волошинов, П.Н. Медведев и др.). Это был не просто круг собеседников-единомышленников, но и некое особое творческое единство: до сих пор остается открытым вопрос об авторстве целого ряда книг и статей, подписанных именами членов бахтинского кружка, но излагавших глубинные мысли самого Бахтина. В кружке этом не существовало, видимо, понятия интеллектуальной собственности, и вырабатывались необычные, доселе не совсем понятные формы коллективного авторства» (Бонецкая Н.К. Бахтин глазами метафизика. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 12). Все т.н. «девтороканонические» работы Бахтина, изданные ранее в серии «Бахтин под маской», собраны в одной книге (Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Сост., текстологическая подготовка И.В. Пешкова; комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000).

форма обладает якобы своей особой – не социологической, а специфически художественной – природой и закономерностью. «Такой взгляд в корне противоречит самым основам марксистского метода: его *монизму* и его *историчности*, – утверждал Волошинов=Бахтин. – Разрыв между формой и содержанием, разрыв между теорией и историей – вот результат подобных воззрений»¹.

Главный тезис Бахтина, направленный против формального метода в литературоведении и его сторонников, «формалистов» (в качестве примера взяты взгляды П.Н. Сакулина), заключался в том, что на самом деле социологически обусловлено не только содержание художественного произведения, но и сама его форма, что, стало быть, социологически обусловлены все три момента, которые, как он показывает в своей статье, определяют форму художественного высказывания. Бахтин выделяет три таких момента:

1) иерархическая ценность героя или события, являющегося содержанием высказывания; 2) степень близости его к автору; 3) слушатель и его взаимоотношение с автором, с одной стороны, и с героем – с другой. Таким образом, Волошинов=Бахтин доказывает, что все эти моменты являются «точками приложения социальных сил внехудожественной деятельности к поэзии»: «...художественное творчество со всех сторон открыто социальным влияниям других областей жизни. Другие идеологические сферы, особенно социально-политический строй, и, наконец, экономика определяют поэзию не *извне* только, а опираясь на эти внутренние структурные элементы ее»².

Свою социологическую методологию исследования искусства Волошинов=Бахтин считал марксистской. На самом деле, она была далека от ортодоксального марксизма. С.Г. Бочаров усматривал «ключ к бахтинской социологии этих лет» (имеется в виду вторая

¹ Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6, с. 244.

² Там же, с. 266.

половина 1920-х гг.) в его показаниях на допросах в ленинградском ОГПУ. «28 декабря 1928 г., – писал Бочаров, – он свидетельствовал о двух рефератах о Максе Шелере, прочитанных им в домашнем кружке: “Первый реферат был об исповеди (он был сделан по фрагменту из книги М. Шелера «О вечном в человеке» – А.М.). Исповедь, по Шелеру, есть раскрытие себя перед другим, делающее социальным (‘словом’) то, что стремилось к своему асоциальному внесловесному пределу (‘грех’) и было изолированным, неизжитым, чужеродным телом во внутренней жизни человека”. Если это изложение Шелера, то изложение в своих, бахтинских, координатах. – Грех и слово – два предела такой социальной модели: асоциален (и внесловесен) грех, социально – слово. Социальное же событие изживания греха через слово – исповедь. *Эта тонкая социология духовного события (что в позднейшем автокомментарии будет названо “внутренней социальностью”, в отличие от “внешней” и “вещной”)... – что общего она имеет с грубым “внешним” социологизмом эпохи?»¹. (Курсив наш. – А.М.).*

Из этого правильного умозаключения и вопроса было бы неверно делать вывод (которого Бочаров избегает), будто вся сопряженная с марксистским языком социология Бахтина 1920-х гг., появляющаяся в работах, опубликованных под именами его друзей, – всего лишь маскировка, не имеющая в творческой эволюции Бахтина существенной внутренней основы и лишенная всякой имманентной логики. «Экзистенциальная социология слова в изложении Шелера Бахтиным помогает понять причину одновременного выхода на поверхность в его теории (в “девятнадцатых канонических” текстах) социологических категорий и его философии слова: первым обнаружением такого союза категорий того и другого ряда стала статья 1926 г. “Слово в жизни и слово в поэзии”, два эти ряда терминов взаимодействуют и в “Проблемах творчества Достоевского”», –

¹ Бочаров С.Г. Комментарии к «Проблемам творчества Достоевского» / Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000, с. 469.

справедливо заключает Бочаров¹.

Здесь мы сталкиваемся с неоднозначностью понятия «социология». «Экзистенциальная социология слова» – это не «реальная социология» К. Маркса, требующая каузального объяснения надстройки (идеологии) из базиса (экономических производственных отношений, которые определяются способом производства) с целью изменения реального мира, но феноменологическая «социология культуры», близкая к «социологии знания» Макса Шелера². Её предмет – социальная природа индивидуально-личностных и групповых переживаний, мыслей и актов сознания, а цель – понимание идейного или ценностного смысла.

Выдающимся достижением Волошинова=Бахтина является *социогенетическая* концепция художественного сознания, изложенная в этой статье в виде наброска. «Всякий сколько-нибудь отчетливый акт сознания не обходится без внутренней речи, без слов и без интонации – оценок и, следовательно, уже является социальным актом, актом общения, – пишет он. – Даже наиболее интимное самоосознание есть уже попытка перевести себя на общий язык, учесть точку зрения другого, и, следовательно, включает установку на возможного слушателя. Этот слушатель может быть только носителем оценок той социальной группы, к которой принадлежит сознающий. В этом отношении *сознание*, поскольку мы не отвлекаемся от его содержания, *уже не есть только психологическое*, но прежде всего *идеологическое явление*³, продукт социального общения. Этот постоянный *соучастник* всех

¹ Там же.

² *Малинкин А.Н.* Феноменологическая энтимема в марксистской социологии искусства В.Н. Волошинова. (На примере статьи «Слово в жизни и слово в поэзии...») // Социологический журнал. 2022. Том 28. № 1, с. 143–170.

³ В данном контексте «идеологическое» явление означает надиндивидуальное культурное явление, независимое от индивидуально-психологических проявлений. О специфической трактовке Бахтиным понятий «идеология», «идеологическое» см.: *Малинкин А.Н.* Концепция идеологии в «чужих» работах М.М. Бахтина // Вестник культурологии. 2023. № 1, с. 45–68. 7.

актов нашего сознания определяет не только его содержание, но – что является для нас главным – и самый *выбор* содержания, выбор того, что именно осознается нами, и, следовательно, определяет и те *оценки*, которые проникают собою сознание и которые психология называет обычно “эмоциональным тоном” сознания. Слушатель, определяющий художественную форму, и рождается именно из этого постоянного участника всех актов нашего сознания»¹.

Волошинов=Бахтин исходит из феномена бессознательной, до-рефлексивной связи каждого человека с другими людьми и социумом – связи, конституирующей специфически человеческую социальность (в феноменологической социологии она фиксируется в понятии «*интерсубъективность*»). Он описывает генеалогию и структуру человеческого сознания в его социальном измерении с помощью понятий «социальная группа» и «слушатель». «Слушатель» – это «*другой*» как *представитель некоей референтной социальной группы*, на точку зрения которого *творческое «я»* ориентируется и которую надлежит учесть, поскольку она *высоко ценима*. При этом общим фоном и горизонтом сознания в качестве третьего фундаментального элемента всегда служит социум, вмещающий не только референтную социальную группу, но и другие группы с возможными другими «слушателями» в их необозримом множестве. Таким образом, Волошинов=Бахтин исходит из *факта существования объективной нематериальной над- и межсубъектной социальной реальности, которая есть первоначальная данность и как таковая дана всем и каждому бессознательно*.

Имеет ли отношение к литературной критике тема социогенеза художественного сознания, в контексте которой Волошинов=Бахтин выделяет три необходимо связанных друг с другом элемента в его структуре: творческое «я», слушателя, социум?

Несомненно. Волошинов=Бахтин, отвергая фун-

¹ Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6, с. 265-266.

даментальный постулат «формалистов» о чисто эстетической природе форм и структур художественного произведения, т.е. отрицая абсолютную независимость последних от каких бы то ни было внешних влияний – исторических и социальных, – предлагал литературной критике (как и критике искусства вообще) намного более глубокий и тонкий подход, чем тот «реальный социологизм», который практиковался в 20 – 30-е годы XX века представителями ортодоксального марксизма.

Последний требовал не выявления подлинного смысла феномена для его последующего адекватного понимания (что было самым важным для Бахтина) – он требовал причинно-следственного объяснения культурных явлений из экономических и политических процессов. Речь шла об объяснении с точки зрения «классового подхода», т.е. о степени их соответствия либо несоответствия «интересам пролетариата» в его классовой борьбе с буржуазией за власть в государстве с целью последующей ликвидации капитализма и революционного преобразования общества в коммунистическое.

Два подхода к критике искусства: сравнительный анализ методологий Волошинова-Бахтина и Новицкого

Для сравнения приведём типичный пример использования марксистско-ленинской социологической методологии в критике искусства. Таковой мы находим в докладе П.И. Новицкого¹, стенограмма которого была опубликована в «Вестнике коммунистической академии» в 1928 г. Автор уже в самой постановке проблемы с большевистской прямотой формулирует принципы своего подхода, определяет понятия и це-

¹ Новицкий Павел Иванович (1888–1971) – советский искусствовед, театральный критик, театровед и литературовед, педагог, государственный деятель. Ректор ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНА (1926–1930), профессор Высшего театрального училища имени Б.В. Щукина. Автор трудов по проблемам литературы, драматургии, театра и архитектуры.

ли. «Юбилей Московского Художественного театра имел крупное общественное значение. Поэтому можно говорить о социологии юбилея. Под социологией юбилея МХТ следует разуметь вскрытие социального смысла тех событий, которые связаны с организацией и с проведением юбилея. Необходимо выяснить вопрос, какие социальные силы использовали юбилей Московского Художественного театра в своих интересах. Необходимо выяснить, способствовал ли юбилей МХТ приближению этого театра к культурным задачам пролетарской революции, или же в результате юбилея театр укрепился на прежних позициях. Способствовал ли юбилей МХТ развитию советского театра или затормозил это развитие? И какую роль во всем этом процессе сыграла марксистская критика?» – заявлял Новицкий¹.

Новицкий критикует А.В. Луначарского за его панегирик МХТ как театру чистого искусства и «вечных ценностей». Здесь воззрения Волошинова=Бахтина и Новицкого, на первый взгляд, сходятся в их социологизме – но только на первый взгляд, ибо социологизм они понимают по-разному. «Когда утверждается, что искусство является методом познания, и не делается больше никаких оговорок, указывающих на целеустремленность искусства, мы имеем дело с фатальной теорией буржуазного искусствознания, с теорией познания ради познания. А нам кажется, что искусство не является самодовлеющим незаинтересованным познанием, оно является *заинтересованным познанием с целью изменения действительности*. А нам кажется, что познание является *средством, а не целью, носит подсобный, подчиненный характер, одинаково и в науке, и в искусстве, и в политической борьбе*. Центр тяжести для пролетарской теории переносится с момента познания на непосредственное и опосредованное строительство жизни. *В состав понятия искусства входит и должно входить понятие цели, и отличие пролетарского искусствознания от бур-*

¹ Новицкий П. Социология юбилея Московского Художественного театра // Вестник Коммунистической академии. 1928. № 6 (30). с. 189.

жуазного заключается в построении теории искусства на целевом признаке. А с тем определением, какое дал тов. Луначарский, развивать искусство театра и подчинять его задачам и целям пролетарской революции нельзя, то есть теоретически нельзя предъявить таких требований к театру, исходя из такого определения, потому что это определение подразумевает бездейственность и пассивность созерцания и восприятия, основано на принципе обезволения и увода от действия и действительности»¹.

Выводы тов. Новицкого угрожающие и звучат как приговор. «В организации юбилея советские и пролетарские силы не принимали участия. Юбилей был использован полностью в культурно-идеологических интересах буржуазии и мещанства. <...> Не было написано ни одной марксистской статьи и не было издано ни одной марксистской брошюры. В брошюре П.С. Когана марксизм и не ночевал. Следует отметить большую слабость марксистского театроведения и искусствоведения вообще. <...> Но социальные функции юбилеев заключаются еще в установлении путей дальнейшего развития. Эти пути не были намечены, не были никем сформулированы. <...> В результате юбилея укрепилась правая оппозиция в театре и укрепилась правая опасность на этом участке нашего идеологического фронта. Мы не руководили, но сами были пленены»².

Сравним социологические методологии Волошинова=Бахтина и Новицкого. У первого подход миролюбивый, академичный, у второго – воинствующий, конфронтационный. Оба позиционируются как марксистские. Однако «правомерно»-марксистским является *реально-социологический* подход Новицкого. У него тот самый «грубый “внешний” социологизм эпохи», о котором вскользь упоминал Бочаров. Его цель – революционное преобразование общества. Отсюда необходимость политической идеологии и выход в реальную политику, для которой культур-

¹ Там же, с. 196.

² Там же, с. 202–203.

ное творчество – всего лишь средство. Цель подхода Волошинова=Бахтина – адекватное восприятие и понимание культурно-исторического мира ради его совершенствования посредством творчества.

Правда, нельзя сказать, что культурно-социологический подход Волошинова-Бахтина марксистский всего лишь номинально. Перед нами скорее то, что историки философии называют «неомарксизмом», «академическим» или «творческим» марксизмом. Эти понятия обозначают аспекты переосмысления марксизма на базе идей европейской мысли конца XIX – первой трети XX вв. Иначе говоря, – это интерпретации идей К. Маркса и Ф. Энгельса в русле неокантианства, феноменологии, экзистенциализма. Понятие «неомарксизм» закрепилось за направлением, которое берёт начало с книги Г. Лукача «Марксизм и классовое сознание» (1923), ведёт к социальной философии Франкфуртской школы» и т. д. Но в чисто формальном и широком смысле оно применимо, на наш взгляд, и ко взглядам Волошинова=Бахтина 1920-х годов.

В большевистской терминологии, попытки «скрепить» идеи основоположников марксизма с идеями указанных течений, квалифицировались как идейное отступничество, или «ревизионизм». Именно так следователь по делу Бахтина Стромин и квалифицировал его взгляды. В протоколе допроса Бахтина от 26 декабря 1928 г. на вопрос о его политических убеждениях им сделана следующая запись: «*Беспартийный. Маркс. ревизионист. Лоялен к Сов. власти. Религиозен*». Формулировка “марксист-ревизионист” фигурирует и на других страницах дела...», – отмечает Ю.П. Медведев¹.

Литературный критик – medium между литературой и социальными и культурными запросами эпохи

В работе «Марксизм и философия языка: Основные

¹ Медведев Ю.П. «Воскресение». К истории религиозно-философского кружка А.А. Мейера // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 4, с. 85.

проблемы социологического метода в науке о языке», опубликованной в 1929 г. также под именем В.Н. Волошинова, Бахтин преобразует свою концепцию социальной природы художественного сознания в концепцию социогенеза человеческого сознания вообще¹. Он приходит к выводу, что человеческое сознание в сущности социально, поскольку формируется и развивается на основе и через посредство языка, который сам есть специфически социальный феномен². «Объективное определение сознания может быть только социологическим. <...> Сознание слагается и осуществляется в знаковом материале, созданном в процессе социального общения организованного коллектива. Индивидуальное сознание питается знаками, вырастает из них, отражает в себе их логику и их закономерность. Логика сознания есть логика идеологического общения, знакового взаимодействия коллектива»³. (Курсив наш. – А.М.).

Наиболее концентрированное выражение борьба Бахтина с формализмом получила в книге, написанной им под псевдонимом его друга П.Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928). В двух местах этой книги он прямо адресует к литературной критике: с одной стороны, разоблачает трактовку её предназначения в свете «грубого “внешнего” социологизма эпохи», с другой – даёт оценку концепции литературной критики, исторически сложившейся в «формальной школе». Обеим взглядам на литературную критику Медведев=Бахтин противопоставляет свою точку зрения.

«...Есть еще одна область, кровно заинтересованная в создании социологической поэтики. Это – литера-

¹ *Малинкин А.Н.* Социологический метод В.Н. Волошинова (М.М. Бахтина). (На примере книги «Марксизм и философия языка») // Социологический журнал. 2022. Том 28. № 3. с. 105-111.

² *Волошинов В.Н. (М.М. Бахтин).* Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке / Коммент. В. Махлина. М.: Лабиринт, 1993, с. 98-99.

³ *Там же*, с. 17-18.

турная критика. В настоящее время в ней господствует полный разрыв между идеологическими (внелитературными) и художественными требованиями и подходами», – констатирует Медведев=Бахтин¹. Что это за разрыв? Литературный критик обязан, по его мнению, дать писателю «задание» в виде определённого «социального заказа». Такова, по его убеждению, профессиональная миссия и одновременно общественная функция критика. Но современные ему критики делают это либо неадекватно, либо – как сторонники «формализма» в искусстве – в принципе отвергают какие-либо внелитературные «социальные заказы» писателю.

Первый вариант Медведев=Бахтин описывает следующим образом. «...Иной раз получается впечатление, – пишет он, – что от художника требуют, чтобы он осуществлял социальные задачи не как художник, а непосредственно как политик, как философ, как ученый-социолог и т.п., одним словом, чтобы он работал “не по специальности”»². «Компетентная и здоровая критика должна давать художнику “социальный заказ” на его собственном языке как поэтический заказ. При высокой художественной культуре и само общество, сама читательская масса естественно и легко совершает перевод своих социальных требований и нужд на имманентный язык поэтического мастерства. Правда, это последнее возможно лишь в сравнительно редких условиях полной классовой однородности и гармонии между поэтом и его аудиторией. Но критика, во всяком случае, должна быть компетентным переводчиком, *medium*’ом между ними»³. (Курсив наш – А.М.)

Второй вариант характеризуется так. «С точки зрения формалистов и всех иных защитников внесоциаль-

¹ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // М.М. Бахтин. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Сост., текстологическая подготовка И.В. Пешкова; Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000, с. 217.

² Там же, с. 217-218.

³ Там же, с. 218.

ной природы литературы, такого перевода социального задания на язык поэтического искусства нет и не может быть. Социальная жизнь и поэтическое творчество с точки зрения этих спецификаторов – два мира, внутренне чуждые друг другу и не имеющие общего языка. Между ними возможно только внешнее механическое взаимодействие, не вносящее в поэзию новых социальных возможностей, а, в лучшем случае, лишь актуализующее уже наличные имманентные возможности самой поэзии. *Мы полагаем, что социальное задание может проникнуть и проникает вовнутрь искусства как в свою родную стихию, и что язык искусства – только диалект единого социального языка. Поэтому перевод с этого диалекта на диалекты других идеологий совершается с идеальной адекватностью.* (Курсив наш – А.М.) Правда, бывают эпохи, когда художник и господствующий класс перестают понимать друг друга. Заказчик органически не может перевести свой социальный заказ на язык искусства и требует от искусства не-искусства. Художник не понимает социальных заданий жизни и преподносит ей формалистическое экспериментаторство или школьные упражнения. Но это бывает лишь в эпохи острого и глубокого социального разложения. Необходимо научиться понимать язык поэзии как с начала и до конца социальный язык. Это и должна осуществить социологическая поэтика. Две основные функции литературной критики – дача социального заказа и оценка выполненного заказа – предполагают владение этим языком в совершенстве»¹.

Эти фрагменты содержат в свёрнутом виде целую социально-философскую концепцию. Она проливает свет на то, как Медведев=Бахтин представлял себе причины возникновения «формализма» (господствующий класс и художник перестают понимать друг друга) и его сущность («экспериментаторство»). Литературной критике отводится в этой теории определённая социальная функция – быть «medium'ом» между писателем и его читательской аудиторией и шире – обществом.

¹ Там же, с. 218.

Для этого критик должен быть «компетентным переводчиком» с языка господствующего класса на особый язык искусства, поскольку «язык искусства – только диалект единого социального языка». Заметим: такое понимание социокультурной миссии критики далеко от той «исконной традиции русской литературной критики», которую Медведев=Бахтин называет «*социально-этическим учительством*»¹.

Возможно, Медведев=Бахтин излишне радикально прокламировал свой всепроникающий социологизм, так что иногда приближался к его вульгарной трактовке, но оценка им достижений и пороков «формальной школы» кажется нам объективной и последовательной. При этом она выгодно отличалась от ортодоксально-марксистской. Так, он защищает «формалистов» от несправедливых обвинений со стороны «правверных» марксистов в том, что первые якобы вообще отрицают воздействие на литературу социальных факторов. Мало ли какие внешние факторы вторгаются в развитие литературы, пишет он. Например, глупо отрицать, что пуля Дантеса прервала литературную деятельность Пушкина слишком рано. Нельзя не учитывать значения николаевской цензуры и третьего отделения в развитии русской литературы. Да и влияния экономических условий на развитие литературы «формалисты» никогда не отрицали. Дело в другом.

«Формализм, по самому своему существу вовсе не отрицает влияния внешних факторов на фактическое развитие литературы, но формализм отрицает и должен отрицать их существенность для литературы, их способность непосредственно влиять на внутреннюю природу литературы. (...) ...Формализм не может допустить, чтобы внешний социальный фактор, воздействующий на литературу, мог стать внутренним фактором самой литературы, фактором ее имманентного развития. Именно в этом пункте формализм и противостоит марксизму. Но в этом пункте как раз и не велась полемика. Это и сделало весь спор в сущности бесплод-

¹ Там же, с. 250.

ным»¹, – констатирует Медведев=Бахтин, ссылаясь на работы А.В. Луначарского, П.С. Когана, В. Полянского, П.Н. Сакулина, С. Боброва.

В своём анализе идей «формальной школы» Медведев=Бахтин затронул также её концепцию литературной критики. «Критика, по их мнению (по мнению «формалистов» – А.М.), должна быть органом писателя, выразителем определенного художественного направления, а не органом читателя, – замечает он. – *Этим самым критика лишается своих функций, своей основной роли – быть посредницею между социальными и идеологическими требованиями эпохи, с одной стороны, и литературой – с другой.* (Курсив наш – А.М.) Вместо того, чтобы давать «социальные заказы» на понятном и ответственном для художника языке и критически оценивать уже выполненные заказы, формалисты как критики заняли двусмысленную и нелепую позицию между наукой и боевым литературным направлением. В силу этого они, с одной стороны, обучали лингвистике, а с другой – навязывали футуристическую программу, одно подкрепляя другим. (...) В настоящее время ... формалисты начинают мало-помалу занимать позицию между читателем и литературой, хотя их все еще тянет не прежнее место – между филологией и футуризмом. Именно отсюда – «Леф». Вряд ли нужно подчеркивать, что действительными социологическими предпосылками для литературной критики формалисты не владеют»².

В этом фрагменте Медведев=Бахтин уточняет своё понимание социальной функции литературной критики, расширяя её диапазон и дополняя «социальные требования эпохи» «идеологическими»³. По сути дела, он критикует концепцию литературной критики «формальной школы» за преобладающий в ней монологизм: если литературная критика рассматривается только в качестве «органа писателя», не учитывая вкусы, запросы и интересы потенциальных читателей, то

¹ Там же, с.248.

² Там же, с. 346-347.

³ В данном контексте термин «идеологический» означает «общекультурный».

она превращается в одностороннее наукообразное учительство и навязывание культуртрегерских программ.

Вместо заключения

Диалогизм принижает всю философию культуры Бахтина. Очевидно, что взгляд Бахтина на литературного критика как особого «переводчика» и «посредника» основывается на его философии диалога, о которой в цитированном выше фрагменте писал Кожин. Согласно Бахтину, критик как посредник-переводчик устанавливает и поддерживает диалог между писателем и обществом (в его материальном и идеальном измерениях), находясь одновременно как личность в мысленном диалоге с первым и со вторым. Само человеческое сознание диалогично, поскольку формируется только в обществе в процессе социализации личности через речь и язык. Соответственно, диалогично и мышление. Диалог же основывается на адекватном восприятии языковых и неязыковых выражений и на их понимании, при отсутствии которого вырождается в монолог. Но и понимание, в свою очередь, предполагает диалог. *«Всякое понимание диалогично. Понимание противостоит высказыванию, как реплика противостоит реплике в диалоге. Понимание подыскивает слову говорящего противослово»*¹.

Проблему понимания Бахтин считал фундаментальной для всех гуманитарных наук. Разделяя познание вещи и познание личности (последнее специфично для гуманитарных наук), он подчёркивал, что познание личностью личности, которое он называл понимающим «проникновением», есть двусторонний акт, т.е. по сути своей, диалогично. «Сложность двустороннего акта познания-проникновения. Активность познающего и активность открываемогося (диалогичность). Умение познать и умение выразить себя. Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения. Сложная диалектика внешнего и внутрен-

¹ Волошинов В.Н. (М.М. Бахтин). Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке / Комментар. В. Махлина. М.: Лабиринт, 1993, с. 113.

него»¹. Конспективные записи Бахтина, посвящённые философскому анализу этой проблемы², свидетельствуют о том, что, вероятно, он подготавливал публикацию по данной теме. Но это уже предмет отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: «Искусство», 1986. С. 381-393.

Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Изд-во «Искусство», 1986. С. 7-8.

Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // М.М. Бахтин Собр. соч. в 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Изд-во «Русские словари», 1997. С. 7–10.

Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Сост., текстологическая подготовка И.В. Пешкова; Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. – 640 с.

Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – 957 с.

Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным / Вступ. ст. С.Г. Бочарова и В.В. Радзишевского; Закл. ст. В.В. Кожина. М.: Прогресс, 1996. – 342 с.

Бонецкая Н.К. Бахтин глазами метафизика. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 560 с.

Бочаров С.Г. Комментарии к «Проблемам творчества Достоевского» / М.М. Бахтин Собр. соч. в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 428-506.

Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Слово в жизни и

¹ *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук // М.М. Бахтин Собр. соч. в 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Изд-во «Русские словари», 1997, с. 7.

² См. также: *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: «Искусство», 1986, с. 381-393.

слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 244-267.

Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке / Коммент. В. Махлина. М.: Лабиринт, 1993. – 189 с.

Игнатьева Е.Л. Экономика культуры. Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2004. – 232 с.

Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: «Логос», 1996. – 280 с.

Как пишутся труды, или Происхождение не-созданного авантюрного романа. (Вадим Кожин рассказывает о судьбе и личности М.М. Бахтина) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1992. № 1. С. 109-122.

Малинкин А.Н. Феноменологическая энтимема в марксистской социологии искусства В.Н. Волошинова. (На примере статьи «Слово в жизни и слово в поэзии...») // Социологический журнал. 2022. Том 28. № 1. С. 143–170. DOI: 10.19181/socjour.2021.27.4.8641

Малинкин А.Н. Социологический метод В.Н. Волошинова (М.М. Бахтина). (На примере книги «Марксизм и философия языка») // Социологический журнал. 2022. Том 28. № 3. С. 91-117. DOI: 10.19181/socjour.2022.28.3.9153 EDN: IEKJMG.

Малинкин А.Н. Концепция идеологии в «чужих» работах М.М. Бахтина / Вестник культурологии. 2023. № 1. С. 45-68. DOI: 10.31249/hoc/2023.01.03.

Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // М.М. Бахтин. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Сост., текстологическая подготовка И.В. Пешкова; Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. С. 186-349.

Медведев Ю.П. «Воскресение». К истории религиозно-философского кружка А.А. Мейера // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 4. С. 82-90.

Новицкий П. Социология юбилея Московского Художественного театра // Вестник Коммунистической академии. 1928. № 6 (30). С. 189-203.

Юрий Орлицкий

Изобретая и преобразуя: ремейки, сотворения, пародии, «возвращенные шедевры» Александра Тимофеевского

«Киношное» слово «ремейк» (причем именно в таком варианте написания) Александр Тимофеевский, в советские годы вынужденно «эмигрировавший» в детскую мультипликацию (песенку крокодила Гены знают все!), использует для обозначения природы своих стихотворений довольно часто. Причем не только в словарном, терминологическом смысле, но и для обозначения достаточно широкого круга явлений собственного творчества. Более того: можно говорить о некоторой группе текстов, самым поэтом ремейками не именуемых, но безусловно к ним примыкающих. При этом одним из важнейших средств идентификации выступает у Тимофеевского сознательно избираемая им версификационная техника, характерная для «образца», которую он имитирует с виртуозным мастерством.

О том, что мастерства поэту не занимать, свидетельствует, например, ёмкая справка Генриха Сапгира в прославленном «Самиздате века» (Сапгир, как известно, на похвалы был не щедр): «Сашу Тимофеевского смолоду знаю. В каком-то полуподвале длиннокудрый носатый юноша читал нам стихи, вполне традиционные, по моим тогдашним взглядам. Но энергия там была— и горечь. За такие стихи могли и пригласить куда надо.

...В одном из номеров альманаха «Стрелец» я читаю целый цикл великолепных стихов Саши

Тимофеевского. Я не мог ему не позвонить. Мы снова стали общаться и приятельствовать. Я узнал, что в свое время диссиденты, сидельцы наши, переписывали на нарах стихи Саши. И теперь помнят наизусть, как я убедился однажды на вечере в его честь...»¹.

Но вернемся к ремейкам Тимофеевского – дальше я буду употреблять это слово без кавычек, вполне осознавая его нетерминологичность. У Тимофеевского оно обозначает стихотворный диалог с предшественниками, который можно назвать интертекстом, переделкой, пародией, а иногда и просто цитатой. Точнее всего, наверное, было бы говорить об этом явлении словами Тынянова о пародичности² или пародичном использовании текстов-предшественников – несмешной, уважительной пародии, почти подражании.

Тут интересно вспомнить опыт другого, писавшего русские стихи автора XX в. – Владимира Жаботинского, в 1931 г. озаглавившего целый раздел своего парижского сборника стихов «плагиатами»; как пишет Марк Соколянский, этим словом он «называл (в определенном контексте) стихи, созданные на хорошо известные литературные темы или под явным влиянием другого поэта»³. Сам Тимофеевский говорил не только о ремейках, но и о «сотворениях» (так должна была называться последняя его книга, изданная как "Сочинения Б.Е. Долагина"), и о пародиях, не всегда делая различие между этими понятиями – притом, как кажется, принципиально.

Как видим, со строгостью определения тут не все в порядке; оно и понятно, поскольку поэты творят не непротиворечивые однозначные термины, а многозначные противоречивые стихи, а уточнять и толковать их – дело наше, филологическое. Поторопимся

¹ Сапгир Г. Александр Тимофеевский // Самиздат века. Минск, 1997. С. 384

² Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290.

³ Соколянский М. Плагиаты и свое // Жаботинский В. Я – сын своей поры: Стихотворения. Переводы. Одесса: Друк, 2001. С. 118.

перейти к нему, вспомнив только точное замечание о Тимофеевском Владимира Новикова: «Поэтика Тимофеевского строится на канонизации авангардного опыта русского стиха. Это рационализация иррационального, придание ясного смысла конструкциям и приемам, изначально бессмысленным... Схематизируя, можно сказать, что структурный идеал поэтического мира Тимофеевского — "пушкинизированный Хлебников". Отсюда сочетание — парадоксальности со смысловой прозрачностью»¹.

Собственно «Ремейки. Подражания» Тимофеевский в своем наиболее полном на сегодня «Избранном» 2018 г. (издательство «Воймега») определяет цикл из пяти стихотворений (в разделе «2010-е»), названных по именам: «Гейне», «Лермонтов» и «Пушкин». Отметим «обратный» порядок следования по отношению к истории русской поэзии: ведь с Лермонтова русское гейнеанство только начиналось, а Пушкин, понятное дело, может быть только первым.

Тимофеевский берет у великого немецкого романтика прежде всего его прославленный иронический и самоиронический тон, многократно форсируя его по сравнению с оригиналом, — например, по отношению не к самой роковой рейнской красавице и не к автору посвященной ей баллады, а к простодушным поклонникам вероломной немецкой русалки:

Красотка, нет в мире шикарней,
Поёт, не жалеючи гланд,
Задумчиво сидя на камне,
Про Рейн и родной Фатерлянд.
От бешеной страсти шалея
(Их десять, их двадцать, их сто),
Ребята плывут к Лорелее,
И жизнь для них больше ничто.
На ласковый голос молодки,
Услышав, как нежно поёт,
Стремятся... И падают с лодки
В пучину ужасную вод.

¹ Новиков В. И. Поэт Александр Тимофеевский // Тимофеевский А. Опоздавший стрелок. М, 2003, С. 222.

Проходит всего драй минутен,
И только круги по воде,
А я не пойму почему-то,
Куда я печален и где¹.

Сразу же бросается в глаза нарочитая русификация текста стихотворения, проявившаяся прежде всего в использовании просторечной русской лексики («молodka», «ребята», «не жалеючи»); с другой стороны, в последней строфе появляется германизм «драй минутен» (сегодня, правда, отсылающий скорее к «Покровским воротам» Л. Зорина, то есть снова к русской культуре), и еще более загадочное, даже с учетом германского контекста, рассогласование речи в конце текста («куда я печален и где»).

Интересно сравнить с этим ремейком другое стихотворение Тимофеевского на ту же тему, опубликованное несколькими годами раньше:

ЛОРЕЛЕЯ

С утра начинаю томиться,
Мне пить неохота и есть.
Лежу в соловьевской больнице
В палате моей номер шесть.
Небритьй, больной, одичалый,
Гляжу я на вас, как сова,
И всё повторяю в печали
Немецкие эти слова...
Свяжите меня, успокойте,
Чтоб я не бубнил, как кретин:
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin².

Стихотворение снабжено авторской сноской: «Я не знаю, что со мною, / Отчего я так печален (нем.) — первые строки стихотворения Гейне «Лорелея» (пер. А. Тимофеевского)», показывающей, что поэт не только

¹ Тимофеевский А. П. Избранное. М., 2018. С. 159.

² Тимофеевский А. П. Лорелея // Время и мы. 2000. № 146, С. 137.

знает эти стихи в оригинале, но и предпочитает использовать собственный их перевод. Обращает на себя внимание и то, что в этом стихотворении речь идет не о немецкой русалке и ее неудачливых поклонниках, а о назойливых строчках Гейне, привязавшихся к герою. И еще: если стихотворение написано — так же, как более поздний ремейк — трехстопным амфибрахией, закрепившимся за «Лорелеей» в русской поэзии XIX века, то в собственном переводе, данном в сноске, Тимофеевский (наверное, неслучайно) обращается к другому размеру — хорюю.

Вспомним, как переводили «Лорелею» русские поэты. В известной библиографии А. Г. Левинтона учтено двадцать ее переводов, начиная с первых, в том числе анонимных, и кончая С. Маршаком и В. Левиком¹. Разумеется, сейчас, особенно с учетом сетевых переводов, это количество значительно выросло: именно «Лорелею» на русский язык переводят с завидным постоянством. Среди наиболее известных переводчиков баллады в прошлом — К. Павлова, М. Михайлов, Л. Мей, П. Вейнберг, А. Майков, Саша Черный, А. Блок; среди новых имен — П. Карп, В. Летучий, Г. Каминский, В. Шнайдер.

Ранние русские переводчики предпочитали силлаботонику: из 20-ти первых по времени переводов 12 полностью силлаботоничны, а иногда и полнорифмованы в отличие от полурифмованного (в котором рифмуются только четные строки) оригинала, то есть предельно русифицированы: таковы выполненный четырехстопным хореем перевод К. Павловой (1839) и трехстопный амфибрахический перевод Л. Мея (1859); А. Майков (1867) уже убирает в своем амфибрахии рифмовку нечетных строк. На полурифмованном амфибрахии останавливается затем и Саша Черный (1911).

Перелом наступает в переводе Блока (1911), который вместо силлаботоники обращается к дольнику немецкого оригинала; позднейшие переводчики (начиная с

¹ См. классическую библиографию: Левинтон А. Генрих Гейне: Библиогр. русских переводов и критич. литературы на русском яз. М., 1958.

В. Коломийцова) делают акцент на точности передачи метрики оригинала и тоже чаще всего прибегают для этого именно к дольникам.

Казалось бы, отмеченная динамика имеет определенный смысл. Но тут есть и серьезный подвох. В оригинале Гейне 11 из 24-х (чуть меньше половины) строк точно совпадают со строчками привычных силлаботонических размеров: из них семь написано ямбом и четыре – амфибрахией. То есть немецкий поэт использовал всего два размера, что позволяет говорить о его определенных метрических предпочтениях. И русские поэты, не готовые еще к дольнику, эту доминанту и выбирают для своего перевода. А поскольку первая строка оригинала написана амфибрахией, то именно этот размер на некоторое время становится основным в ранней русской «Лорелее».

Можно сказать, что Каролина Павлова, в противоположность Мею и Майкову, выбирает двусложник (правда, хорей вместо гейневского ямба), отталкиваясь от второй строки оригинала, а Блок и его последователи наконец «замечают» особенности двух последних строк первой строфы и обращаются к дольнику. Причем Блок и Коломийцов, в отличие от многих других, обильно насыщают свои дольники, как и Гейне, силлаботоническими строчками, что, как известно, ничуть не противоречит природе дольникового стиха; более того, они предпочитают несколько основных конфигураций стоп, что тоже имело место в оригинале. В переводе Блока соотношение типов стиха в точности соблюдено, однако репертуар силлаботоники у него заметно шире, чем в оригинале: семь ямбов, по два амфибрахия и дактиля, по одному хорею и анапесту, то есть в наличии все пять силлаботонических размеров.

Напомним перевод Коломийцова в редакции Блока, который автор «Незнакомки» предпочел своему при подготовке собрания сочинений немецкого классика и который обычно печатается в приложениях к собраниям Блока как образец его правки:

Не знаю, что стало со мною, —
Печалью я смущен;
Душе не дает покою
Преданье старых времен...

Прохладой сумерки веют,
Спокойно Рейн течет;
Закатной зарей алеют
Края крутых высот.

И там над крутизною
Девушка — чудо красоты —
Одеждой горит золотою
И чешет злато косы.

Золотым убирает гребнем
И песнь поет она;
Мелодия этой песни
Могуча и чудна.

Пловец на лодочке малой
Тоскует, таит мечту;
Забыл он подводные скалы, —
Глядит лишь туда, в высоту...

Погибнет в волнах без сомненья
Пловец с его челноком;
И знаю — Лорелей пенье
Виновно будет в том.

Но Тимофеевский от ставшей уже привычной современной дольниковой версии демонстративно отказывается и в обеих своих «Лорелеях» ориентирует нас на более узнаваемые русские образцы XIX века: его ремейки написаны полнорифмованным трехстопным амфибрахией с перекрестной рифмовкой и чередованием мужских и женских окончаний, как у Мея. В сочетании с решительно «обновленным» содержанием это переносит груз традиции на материю стиха.

Интересно также, что не имеющее в оригинале заглавия стихотворение Гейне в русских переводах чаще всего называется именем героини; в ремейке

Тимофеевского из анализируемого цикла оно, как и другие стихи, оставлено без заглавия, хотя в ранней лирической зарисовке называется «по-русски» — «Лорелея».

Лермонтов и Пушкин представлены в цикле двумя ремейками каждый. Переработка лермонтовского «Утеса» у Тимофеевского удлинена на строфу и решительно осовременена (как и положено ремейку):

Ночевала тучка золотая
На груди утёса-великана.
Надлежало быть ей утром рано
Где-то там, в предгорьях Алатау.
Целовала каменное тело,
Оплела его дождинок сетью,
И остаться тучке захотелось
На вторую ночь, потом на третью...
Загуляла тучка золотая,
Поломала все метеосводки,
Прогнозист вопит и выдирает
Волосы седые из бородки¹.

Как и в предыдущем примере, здесь точно сохранен узнаваемый, с детства знакомый метрический рисунок оригинала: пятистопный хорей, четверостишия с перекрестной рифмовкой (кроме первого четверостишия) и сплошными женскими окончаниями.

В отличие от «Утеса», в следующем стихотворении цикла Тимофеевский отказывается от демонстративного повтора первых строк оригинала; теперь переключка имеет более опосредованную форму:

Есть тайна звучаний
И тайна созвучий
Лесного потока
И ивы плакучей.
Есть тайна слияния
Неба и моря,
Храни эту тайну
С сияньем во взоре.

¹ Тимофеевский А. П. Избранное. М., 2018. С. 159-160.

Струны колебанью
Ответит струною
Родному звучанью
Звучанье родное.
Тот звук благодатен —
Открыт и свободен,
Двоим лишь понятен,
Для прочих бесплоден.

Как видим, здесь нет иронии, перед нами по сути дела самостоятельный, совершенно серьезный вариант лермонтовского стихотворения, выполненный вполне в духе классика, и тем же легко узнаваемым редким двустопным амфибрахией со сплошными женскими окончаниями. Только современный поэт в первых трех строфах из четырех использует, в отличие от Лермонтова, полурифмованный (гейневский) стих.

Наконец, Пушкин:

Когда крикливый день от вас уходит прочь,
На город призрачною тенью,
Ещё белёсая, спешит улечься ночь
И дарит вам отдохновенье.
Но то, что вам покой, то для меня беда.
Глаз не могу сомкнуть, всё длится
Фильм мерзкий моего позора и стыда,
Не в силах мысль остановиться.
Не сплю, хотя не спать я больше не могу.
Иду на дно, как шёл «Титаник»,
Но крутит фильм в моём больном мозгу
Безжалостный киномеханик.
Зачем же мне смотреть ужасное кино
О том, что жил я так ничтожно?
Хочу забыться я, забвенья не дано.
Заплакать — плакать невозможно.
Бессмысленной толпой промчались дни мои...¹

И здесь тоже все серьезно, даже трагически серьезно: если в пушкинском «Желании» дни героя «медленно влекутся», то у нашего современника они уже

¹ Там же. С. 161

промчались «бессмысленной толпой» – что может быть страшнее этого понимания для человека? Пушкин сожалеет о «несчастливой любви», Тимофеевский – о ничтожно прожитой жизни: градус трагизма у него намного выше. Но и метрика здесь несколько отличается: у классика характер конфликта вполне обеспечивает нейтральный пятистопный ямба, современному поэту требуется более выразительный разностопник: шесть стоп в нечетных строках, четыре – в четных. При этом рифмовка и формула строфы совпадают вполне.

Завершает цикл отклик на пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». У Тимофеевского и тут все серьезно, даже больше, чем у Пушкина: парок у него не одна, а все три; жизнь, сравниваемая с мышью, не просто бегаёт, но еще и скребется; пушкинский герой все-таки надеется понять жизнь и получить от нее ответ, но современный герой уже понял, что ответа ему получить не удастся. Четырехстопный хорей с чередованием мужских и женских окончаний имеет в двух стихотворениях несколько разную конфигурацию рифмовки, но в целом метр вполне узнаваем, особенно вкупе с явными лексическими переключками:

Я не сплю, хоть в доме тьма,
Свет, должно быть, отключили.
Ход часов, настырный, чинный,
Сводит медленно с ума.
Болтовня трёх бабок вещей,
Сонной ночи мрак зловеций.
Жизнь скребётся, словно мышь.
Что же этот шорох значит,
Кто-то умер или зачат?
Я окликнул, ты молчишь.
И ни горького упрёка
Или тайного намёка,
Чтоб я понял и постиг
Твой таинственный язык¹.

Надо сказать, что Тимофеевский обращался к форме ремейка еще до появления названного цикла: напри-

¹ Там же. С. 161-162.

мер, в книге 2013 г. «Гамлет в красном поясе» — именно так «подписана» его мрачно-ироническая вариация на тему знаменитого стихотворения К. Кавафиса «В ожидании варваров» (наш поэт определяет ее как «Ремейк Константиноса Кавафиса»):

Почему мы сидим на форуме и ничего не делаем?
Потому что придут варвары и всё сделают за нас.
Варвары должны прийти к нам сегодня.

Почему первый Консул стоит у ворот Рима,
Ладонь прижал к козырьку и смотрит вдаль?
Варвары должны прийти к нам сегодня.
Почему наш Консул развесил повсюду портреты Дуче?
Потому что считает, что варварам Дуче придется
по вкусу.

Варвары должны прийти к нам сегодня.
Почему он держит в руках список нежелательных лиц?
Варвары должны прийти к нам сегодня,
А варвары знают, как поступать с такими людьми.

Почему на вилле Боргезе срубили все пинии?
Варвары должны прийти к нам сегодня,
А варварам нравятся больше осины.

Почему в церкви Сан-Луиджи деи Франчези
не стало трех картин Караваджо?
Потому что варварам нужно место
для рекламы прокладок.
Варвары должны прийти к нам сегодня.

Что за толпа бежит по городу с криками «Вау!»,
Сжигая машины и насилюя женщин,
Неужели пришли, наконец, долгожданные варвары?!

Ах, нет! — это бегут горожане,
Огорченные тем, что варвары так и не появились.
Понятное дело, ведь приход варваров
был бы для нас спасением¹.

В данном случае ситуация осложнена еще и тем, что тут Тимофеевский вступает в диалог не с русским, а с

¹ Тимофеевский А. П. Гамлет в красном поясе. М., 2013. С. 48-49.

иноязычным текстом, то есть здесь, возможно, уместнее говорить о переводе, который, как известно, может быть сколь угодно вольным. Но если судить о природе стиха, то тут скорее имеет смысл отталкиваться от двух сложившихся подходов русских переводчиков к переводу этого стихотворения: метрического, представленного Шмаковым/Бродским, Ковалевой и Ильинской, и верлибрического, который выбрали Величанский и Гаспаров (а за ними и Тимофеевский).

Ковалева, как известно, опиралась на греческий оригинал, представляющий собой комбинацию отсылающего к фольклору византийского эпического 15-сложника (в вопросах) и «не всегда строгого 12-сложника» ответов, «язвительный, скептический ямб, напоминающий об античной драме и шекспировской трагедии»¹, – этот тип стиха довольно сложно передать современным русским стихом, да и в случае удачи трудно рассчитывать на адекватное восприятие его неподготовленным читателем. Поэтому даже признанные знатоки греческой поэзии (Ковалева и Ильинская) в своих переводах пошли на сознательное упрощение и перевели «Варваров» (и Кавафиса вообще) пятистопным ямбом.

Этим же путем пошли Шмаков и Бродский в их совместном, как принято иногда считать, переводе. Другие поэты – Величанский, Гаспаров с его концепцией «конспективного верлибра» и Тимофеевский – выбрали для своих переложений свободный стих – стих, который, говоря словами Гаспарова, «абсолютно свободен от всяких содержательных ассоциаций, как ложных, так и не ложных», «без метрической униформы»² – тоже своего рода вариант упрощения формы оригинала, но в большей мере учитывающий уровень современного читателя поэзии, воспитанного на свободном стихе.

Есть у Тимофеевского еще пять стихотворений, опубликованных под общим названием «Римейки» (теперь через «и», из чего можно заключить, что это название принадлежит публикаторам) в «Новой газе-

¹ Ковалева И. В мастерской Кавафиса. М.: МГУ, 2006. С. 25-26.

² Гаспаров М.Л. Экспериментальные переводы. СПб., 2003. С. 9.

те»¹. Здесь в подборку входят, что вполне объяснимо для неавторского цикла, разные по жанру и по своей стиховой природе произведения. Первое из них – «Песня времен гражданской войны» – представляет собой стилизованную «белогвардейскую» песню (она и писалась для исполнения в художественном фильме В. Мотыля «Багровый цвет снегопада» именно в таком качестве – там это «Песня Ксении»; выбранный для нее размер – вполне романсный двустопный анапест). Второе – «Марш стальных колонн» – тоже написано Тимофеевским для этого фильма, но не попало в него (всего поэт написал для картины четыре песни, но в нее вошла только одна); стихотворение представляет собой не менее тонкую стилизацию массовой песни сталинской эпохи, написанную пятистопным ямбом, однако некоторые детали и особенно концовка выдают здесь мрачную авторскую иронию:

Чеканным маршем, развернув знамена,
Проходим мы с винтовками в руке,
Привет, страна поэтов и ученых!
Пусть знает враг — граница на замке.

Дымят заводы и тучнеют пашни,
Летят пилоты над Москвой-рекой,
Нам машет Сталин из кремлевской башни,
Привет тебе, любимый наш, родной!

Мы так живем, чтоб быть за все в ответе,
Чтобы исполнить партии приказ.
Мы рождены, чтобы на всей планете
Устроить жизнь такую, как у нас!²

После двух нарочито имперсональных («народных» по бытованию) песен в подборке следует пародийная «Муха-Цокотуха», с мрачным юмором рассказывающая о попадании комарика в Советскую армию; в ней точно воспроизводится размер оригинала – четырехстопный

¹ Хлебников О. Непрочитанные поэты // Новая газета. 2009. 26 июня. № 67.

² Там же.

хорей со сплошными мужскими окончаниями, перебивающийся отдельными рефренами с дактилическими окончаниями – и парная по преимуществу рифмовка.

Наконец, завершают подборку два лирических стихотворения, вроде бы случайно попавших в число «римейков». Однако первое из них заставляет вспомнить – именно благодаря своему размеру – пушкинские сказки и «Песни западных славян»:

Я открыл свою книгу, читаю,
Что написано мною, что Богом.
То, что Бог написал, — не знаю,
То, что я написал, вышло боком.
Я старался, не спал ночами,
Написал стихов десять тысяч,
А сейчас читаю глазами —
Самого себя хочется высечь.
Ну, а Богом написано немного,
Видно, лень писать было Богу¹.

Стихотворение написано в основном трехиктным дольником на анапестической основе, но в предпоследней строке перед нами характерное пушкинское соскальзывание в тактовик.

Тимофеевскому принадлежит и большой цикл (автор называет его поэмой), открыто отсылающий к пушкинскому опусу – «Песни восточных славян» (1973-1984). (Другие «ремейки» последних лет, связанные с хрестоматийной стилизацией классика: «Новые песни западных славян» Сергея Михайлова – Калининград, 2004 и «Песни северных южан» Марии Степановой – М., 2001). Не будем сейчас останавливаться на этом сложном произведении, безусловно заслуживающем отдельного анализа, рассмотрим только три наиболее интересных в свете нашей проблемы фрагмента из него.

Прежде всего, это третье стихотворение из первой части, как раз и оправдывающее название ремейка: это тот же самый, что у Пушкина, белый трехиктный тактовик со сплошными женскими клаузулами на анапестической основе и с решительным преобладанием дак-

¹ Там же.

тилических анакрус, а также с двумя четырехиктными строками: пять строк точно совпадает с анапестом:

Чтобы нам в разлуке не томиться,
На те дни, пока ты будешь жить в Одессе,
Я решил с Черным морем поменяться.
Станет море чиновником чернильным,
Дыроколом, канцелярской крысой,
Будет море являться на службу
К восьми тридцати без опозданий,
Задыхаться в подземных переходах,
Принимать просителей дотошных,
Трепетать перед взглядом начальства,
Курить в местах для куренья
И писать дешевой авторучкой
За меня казенные бумаги.
А я лягу на галечник соленый.
На ложе Эвксинского Понта.
Далеко меня будет видно –
От Байдарских ворот и до Стамбула.
И как только ты меня завидишь,
Прибежишь ко мне на свиданье,
Чтобы я тебя, любимая, нежил,
Обволакивал, качал, ласкал, баюкал,
Чтоб от ласки зашло в тебе сердце,
И ты стала моею женою.¹

Предыдущее, второе стихотворение цикла ориентировано на Пастернака (как, впрочем, и некоторые другие стихи Тимофеевского), в стиховом отношении это проявляется в выборе трехстопного ямба с «пастернаковскими» длинными (женские - дактилические) окончаниями:

Ты выйдешь к дебаркадеру
Семнадцатого в среду,
Чтоб дожидаться катера,
С которым я приеду.
Ты за ворота выбежишь,

¹ Там же. 2018. С. 209.

Со лба откинешь пряди
И с горки, солнцем выжженной,
Увидишь дебаркадер.
Увидишь море зыбкое
И наш причал в тумане,
Где я стою с улыбкою
Никола Пиросмани.
Дорога каменистая
Ведет к тебе от пристани,
И вся она гвоздиками
Пылающими выстлана.
Тебе б рвануться к берегу,
Ко мне с разбега, с лету,
Да кипень красно-белую
Испортить неохота.¹

Помещенное ближе к концу «Песен» неозаглавленное стихотворение в других публикациях прозрачно названо Тимофеевским «Пророк»:

Там, где свалил меня запой,
На Трубной или Самотечной,
Я, непотребный и тупой,
Лежал в канавке водосточной,
Шел от меня блевотный дух,
И мне явился некий дух,
И он в меня свой взор вперил,
И крылья огненны расправил,
И полдуши он мне спалил,
А полдуши он мне оставил.
И было небо надо мной.
И в небе вился тучный рой,
Подобно рою тлей и мушек,
Душ, половинчатых душой,
И четверть душ, и душ-осьмушек,
И легионы душ, чью суть
Очерчивали лишь пунктиры,
Где от души осталось чуть,
Где вместо душ зияли дыры.
И плыли надо мной стада
Стыдящихся на треть стыда,
Познавших честь на четверть чести,

¹ Тимофеевский А. П. Избранное. М., 2018. С. 209.

А я желал быть с ними вместе.
И ангел их хлестал бичом
И жег кипящим сургучом,
И пламень тек по этой моли,
Но пламень был им нипочем –
Они не чувствовали боли.
И он сказал мне: – Воспари!
Ты – их певец. Они – твои. –
И разразился странным смехом.
Подобный грохоту громов,
Тот смех гремел среди домов
И в стеклах отдавался эхом.¹

Мы видим, что Тимофеевский избирает для этого своего ремейка пушкинский пятистопный ямб с упорядоченным чередованием мужских и женских окончаний, что, в общем-то, вполне типично для русской классики; собственно от «Пророка» идет восходящее к схемам оды чередование в рамках одного стихотворения разных типов рифмовки.

Наконец, можно назвать еще несколько разрозненных стихотворений Тимофеевского, написанных в разные годы, главным смыслом которых оказывается диалог с конкретным стихотворением конкретного автора, подкрепленный точным воспроизведением метрических особенностей оригинала; чаще всего они оказываются полемичными по отношению к предшественникам, а иногда и выливаются в прямую пародию – очевидно, именно такие стихи поэт в поздние годы решил называть ремейками.

Начнем с еще одного перевода, ставшего, как и «Лорелея», безусловным фактом русской поэзии. Ремейк Тимофеевского даже назван первой строчкой знаменитого перевода Жуковского (цезурированный четырехстопный амфибрахий, сплошные мужские окончания, четверостишия со смежной рифмовкой – вот характеристики русского облика этой гётевской баллады):

¹ Там же. С. 214-215.

КТО СКАЧЕТ КТО МЧИТСЯ

Знакомый ночной перекресток,
Стою я у Красных Ворот,
Где ветер особенно хлесток
И шарф мой настойчиво рвет.
И в сердце усталом и хмуром
Рождается боль без причин,
Когда с нарастающим гулом
Подкатятся волны машин.
Сквозь мутное города чрево
Текут беспрерывно они,
Прносятся желтые слева
И красные справа огни.
Когда же поток иссякает
И лязг затихает и гром,
Москва, наконец, засыпает
Тяжелым предутренним сном.
И в миг это время слоится,
И слой напоздаст на слой,
И вдруг возникает, кто мчится
И скачет под хладною мглой.
Ездок запоздалый и скрытый
Легит мимо Красных Ворот.
И конь по асфальтовым плитам
Копытом невидимым бьет.
И мчатся для глаза незримо
Отец и испуганный сын
По улицам третьего Рима
Средь кладбищ его и руин.
И лес безобразных строений
Встает на пути ездока –
Чащоба почище владений
И чудищ лесного царька.
Из тьмы выползают уродцы,
Упырь обнажает свой клык,
И долго в ночи раздастся
Младенца несчастного крик.¹

Стихотворение датировано 1991 годом, а буквально на следующий год из-под иронического пера

¹ Тимофеевский А. П. Ответ римского друга. М., 2011. С. 44-45.

Тимофеевского выходит еще один ремейк, созданный за четыре года до смерти его адресата (белый цезурированный шестистопный хорей, призванный «изобразить» античный гексаметр, сплошные женские клаузулы). Диалоговая полемичность текста вынесена здесь в его название, ставшее одновременно заглавием очередной книги поэта (кстати, по свидетельству жены Тимофеевского, он передал это стихотворение Е. Рейну с просьбой передать его Бродскому, однако о дальнейшей судьбе этого послания ничего не известно):

ОТВЕТ РИМСКОГО ДРУГА

Целый день брожу по улицам, глаза.
В Риме осень. Все мертво, все одичало.
Туча черная висит над Колизеем.
Неизвестно, что бы это означало.
Льется дождик. Небо платит недоимку.
Жалко, льется не на пашню, а на камень
В тех горбатых переулках, где в обнимку
Мертвецы твои стоят с особняками.
Помнишь дом, где мы не раз с тобой бывали?
На лужайке облысевшей травка вянет,
Не осталось даже праха от развалин,
А меня туда все время что-то тянет.
В этом доме ты когда-то был счастливым,
И элегию читал о Джоне Донне,
И плоды желто-зеленые оливы
У хозяйки смуглолицей ел с ладони.
Где веселая хозяйка? Где маслины?
Нам остался лишь пустырь за поворотом.
Безусловно, позади одни руины,
Но руины все же лучше, чем пустоты.
Только женщине идет непостоянство,
Мы же любим то, что в юности любили.
Кто придумал, что отечество – пространство?
Это мы с тобою Родиною были.
Ты мне пишешь: чем в империи томиться,
Лучше жить в глухой провинции у галлов.
Только стоит ли с отъездом торопиться,
Ведь империи сто лет как ни бывало.
Рухнул Рим, никто не помнит точной даты.

Вот и спорим, и проводим параллели...
Всюду те же кровопийцы и солдаты,
Кровопийцы и ворюги, мой Валерий.
Лучше сам ты возвращайся, путь недолог.
Мы с женою заждались тебя в столице.
Неужели так уж важно въехать в город
На четверке в триумфальной колеснице?
Мимо каменной стены, священной рощей,
Где стоят легионеры в карауле...
Мне-то кажется, на кухне нашей проще
О Назоне толковать и о Катулле.
Воск, застывший на странице старой книги,
Гости, спящие вповалку где попало.
Всюду пепел, на полу огрызок фиги,
На столе вишневый обод от бокала.
А когда отмерит время Хронос гулкий,
Проводить тебя сумеет старый Постум.
Вместе выйдем на последнюю прогулку
И отправимся на твой любимый остров.¹

Как спор с оптимизмом Ахматовой («чтоб быть современнику ясным», «поэта неведомый друг» и т.д.) звучит еще один ремейк Тимофеевского, написанный трехстопным амфибрахийем, как и «оригинал» Анны Андреевны; между прочим, этим стихотворением поэт открывал свою книгу стихов «Песня скорбных душой», появившуюся в 1998 г., когда ему было уже 65 лет – после «пожизненного» кэргэбэшного запрета печататься в СССР за публикацию в знаменитом «Синтаксисе» А. Гинзбурга:

Он ищет читателя, ищет
Сквозь толщу столетий, и вот –
Один сумасшедший – напишет,
Другой сумасшедший – прочтет.

Сквозь сотни веков, через тыщи,
А может, всего через год –
Один сумасшедший – напишет,
Другой сумасшедший – прочтет.

¹ Тимофеевский А. П. Ответ римского друга. М., 2011. С. 7–8.

Ты скажешь: «Он нужен народу...»
Помилуй, какой там народ?
Всего одному лишь уроду
Он нужен, который прочтет

И сразу окажется лишним –
Овация, слава, почет...
Один сумасшедший – напишет,
Другой сумасшедший – прочтет¹.

Разумеется, в создании эффекта ремейка – и это прекрасно видно на приведенных примерах – участвует не только метр, играющий роль неизбежного жесткого каркаса конструкции, но и лексика, интонация, другие языковые средства, безошибочно направляющие наш взгляд на оригинал, с которым полемизирует современный автор.

Поэтому естественно, что эти оригиналы отбираются из числа наиболее известных стихов авторов, чьи манеры особенно узнаваемы. Понятно, что среди них не обойтись без Пастернака. Тут следует назвать как минимум еще три стихотворения: «О, я не знал, что так бывает...», «Смотрел я на восход малиновый...», «Январь прошелся королем, / И город замер...». В последнем из них, датированном 1968 г., использована ставшая фирменным знаком пастернаковской лирики разношопная форма ямба, однозначно ассоциирующаяся с «Зимней ночью», появившейся в печати в России задолго до публикации романа (еще в 1948 г.).

Интересно, что впервые Тимофеевский использует эту однозначно узнаваемую стиховую форму в стихотворении «На двадцать первое августа 1968 года» (дата введения советских танков в Чехословакию):

Я добегу туда в тревоге
И молча стану,
И мать в канаве у дороги
Увижу пьяной.
Ее глаза увижу злые,
Лицо чужое,

¹ Тимофеевский А. П. Песня скорбных душ. М., 1998. С. 3.

И космы редкие, седые
Платком прикрою.
Услышу запах перегара
И алкоголя.
И помогу подняться старой –
Пойдем-ка, что ли...
И мать потащится за мною
Мостком дощатым,
Хрипя и брызгая слюною,
Ругаясь матом.
Мне трудно будет с нею пьяной,
Тупой и дикой,
И проходящие все станут
В нас пальцем тыкать.
А мне, мальчишке, словно камень,
Позор сыновний,
Как будто в этом страшном сраме
Я сам виновен,
Как будто по уши измаран
В чужой блевоте.
Измаран, что ж... Еще мне мало,
Я плоть от плоти!
И удержать рыдания силясь,
Я тихо плачу.
О, пусть скорей глаза мне выест
Мой стыд ребячий.
И я тяну ее упрямо,
От слез слабея,
Хочу ей крикнуть:
– Опомнись, мама!
Да не умею.¹

Разумеется, тут нетрудно заметить параллель между расправой над Пастернаком, стих которого неслучайно пришел на ум автору этого ремейка, и последующим через восемь лет продолжением этой расправы, обрушившимся теперь на целую страну.

И еще два выразительных примера, показывающих широту «ремейкирования» Тимофеевским русской поэзии. Первый – стихотворение «Жил человек рассеянный...», герой которого у Тимофеевского сначала

¹ Тимофеевский А. П. Избранное. М., 2018. С. 35-36.

Стал готовиться ко сну,
Положил с собой жену.
Глянул утром на кровать,
Оказалось, это б...

Потом «вместо “Правды” <...> Прочел “Архипелаг ГУЛАГ”», и наконец совершенно «случайно» обнаружил себя в «решетчатом вагоне», находясь в котором он

Увидал большой вокзал,
Удивился и сказал:
— Это Вена или Чоп?
Я пройду, размяться чтоб...
А конвойные кричат:
— От окна подальше, гад!
Вот какой рассеянный
С улицы Бассейной!¹

Здесь поэт вместо совсем немаршакловской реальности («Вена или Чоп?») изображает более мрачную картину, и при этом точно воспроизводит особенности стиха – на этот раз трехстопного хоря со смежными мужскими рифмами и спонтанными рефренами.

Наконец, в стихотворении, посвященном Генриху Сапгиру, Тимофеевский повторяет не только характерную метрику адресата, но и один из его сложных приемов авангардной поэтики – прихотливый монтаж классического стихотворного текста и будничной прозы современной жизни (как, например, это сделано к знаменитой книге Сапгира «Псалмы» (1965-1966), а также его работу с так называемой «поэтикой полуслова», судя по всему, хорошо известную Тимофеевскому:

БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ

Белеет
что-то внизу под тахтой.
Парус
топтаных тапок нащупал.

¹ Тимофеевский А. П. Гамлет в красном поясе. М., 2013. С. 145-146.

Одинокй,
сижу, ступни босые топыря.
В тумане
башка.
Моря
водвил вчера не хватило! Добавил портвейна.
Гол! У! Бом! —
болельщиков рёв.
Что
за мерзкие рожи! Выключил ящик.
Ищет
кот, чего бы ему такого сожрать.
Он
спину выгнул, мяучит.
В стране,
где жизнь человека дешевле кроссовок,
далёкой
стала забота о брате меньшом.
Что
ж ты мяучишь, подлец!
Кинул
тапком в ворюгу.
Он,
как дитя, — мау, мау, уа-а. Под ванну забился.
В кра
сном углу икона висит.
Юрод,
кому я молюсь!
Но, м
ожет, Бог всё же есть?¹

Этот текст, как и некоторые другие из числа ранее приведенных, разумеется, скорее можно интерпретировать как пародию, хотя и он только к пародии, разумеется, не сводим. В связи с этим необходимо вспомнить еще одну книгу Тимофеевского – «Кулинария эпохи застолья» (М., 2012), в которую вошли уже настоящие пародии на русских поэтов от Некрасова до Кибирова и Пригова, волею автора оказавшихся на кухне.

В пародии на Пригова, не менее далекого по своей поэтике от Тимофеевского, чем Сапгир, – наш поэт тем

¹ Тимофеевский А.П. Поговорить бы с пустотою. М., 2014. С. 64-65.

не менее достаточно точно передает типичный для автора «Милицанера» прием расподобления стиха в прозу (выделено в примере курсивом):

СИБИРСКИЕ ПЕЛЬМЕНИ

Дмитрий Александрович Пригов

Поставленный всем людям для примера
Застыл в кустах мнлицанер ГАИ.
И снится сон милицанеру,
Как будто он в кругу семьи.
Жена ему сибирские пельмени подает
И подает еще сто грамм,
А он пельмени не берет
И отклоняет те сто грамм.
*Ты — говорит, — своей головой подумай, Клава,
Я должен заступать на пост ГАИ.*
Нет у меня такого права
Пельмени есть в кругу семьи.¹

Как видим, Тимофеевский успешно справляется с самыми разнообразными современными стиховыми техниками, в том числе и достаточно радикальными, далекими от его внешне сугубо традиционалистской стиховой поэтики. И вот как выглядит в свете этого его ремейк собственного всенародно известного стихотворения:

У музея Помпиду
В переход метро иду.
Негр колотит в барабан,
Смотрю на негра как баран.
Дам ему, конечно, евро
У музея Помпиду.
— Ты сыграй, — скажу я негру, —
У прохожих на виду.²

И еще одно необходимое добавление: дополнительная

¹ Тимофеевский А. П. Кулинария эпохи застолья. М., 2020. С. 99.

² Тимофеевский А. П. Размышления на берегу моря. М., 2008. С.

иллюстрация необыкновенной чуткости Тимофеевского на стих, в первую очередь, чужой – напечатанные не так давно его переводы из Тараса Шевченко. Сам поэт так объясняет их появление в своем творчестве:

«В детстве мне довелось жить у бабушки на Украине в маленьком городе Изюме. <...> В четыре года я свободно разговаривал на украинском и русском, не понимая, какая между ними разница. Если бы мне задали вопрос, на каком языке ты думаешь, я бы не знал, что ответить. Один язык просто дополнял другой.

<...> С ранних лет я полюбил поэзию Тараса Григорьевича Шевченко.

<...> Мне всю жизнь хотелось переводить Шевченко. Наконец, со свойственной мне чудовищной самонадеянностью, решился».¹

Как известно, большинство русских переводчиков для передачи шевченковского «коломыйкового стиха» использовало обычные силлаботонические размеры; были, конечно, исключения, но не очень много. Тимофеевский же и здесь отталкивается прежде всего от стиховой фактуры оригинала – и создает точный аналог староукраинского силлабического стиха:

ЛИЛЕЯ

— За что меня, как росла я,
Люди невзлюбили,
За что меня, как выросла,
Молодой убили,
За что ж они теперь с меня
Очей не спускают,
Царевной называют,
С почётом встречают,
Превозносят так, как будто
Равнять меня не с кем,
Ты скажи — за что, мой братик
И цвет королевский?

¹ Шевченко Т. В моей незамкнутой тюрьме. Пер. с укр. и пред. Александра Тимофеевского // Новый Мир. 2010. № 6 https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/6/v-moej-nezamknutoj-tyurme.html

— Я не знаю, моё сердце.
И цвет королевский
Склонил свою головушку,
Огнём пламенея,
К бледному, поникшему
Личику Лилеи.
И заплакала Лилея
Росою-слезою...
Заплакала и сказала:
— Братик, мы с тобою
Давно уж сроднились,
А я не призналась,
Как была я человеком
И как настрадалась¹.

<...>

Наконец, в упоминавшихся уже сочинениях

Б.Е. Долагина, составленной автором в основном из иронических стихов, находим замечательный цикл «Возвращенные шедевры», предваренный таким «обоснованием» еще одной формы сотворчества современного поэта с традицией: «Немногие знают, что в годы большевистского террора не только произведения живописи, скульптуры, ювелирного искусства оказались за рубежом. В одной из иностранных библиотек я наткнулся на шедевры русской классики, уже бесстыдно переведенные на ихние языки. Первая мысль – вернуть, вернуть их читателю. Мне пришлось проделать титанический труд. И вот эти шедевры лежат передо мной, возвращенные на родную почву, переведенные обратно с ихнего на русский».

Трудно удержаться и не привести несколько примеров из этого цикла (а хочется процитировать все!):

А. С. Пушкин

К * * *

Чудесную минутку помню,
Когда ты появилась вдруг,
Как привиденье, как фантомный,
Но добрый покровитель-дух.

¹ Тимофеевский А. П. Избранное. М., 2018. С. 302.

Бывало, мучим тяжким сплином,
Едва зайду в постылый свет,
Твой голос слышу соловьиный,
Твой вижу милый силуэт.

Внезапно ветер диссидентский
Развеял милый силуэт,
И я забыл твой голос детский
И жил так много-много лет.

В провинции, во тьме, в тюрьге
Жил, как разбойник и злодей,
Без божества и без отваги,
Без секса и других затей.

Душа от сна очнулась томно,
И вновь тебя я увидал.
Была, как призрак ты фантомный,
Как совершенства идеал.

И сердцу снова нет покоя,
И вновь воскресли для него
И божество, и все такое,
И много разного всего.

НАША ВЕТХАЯ ФАЗЕНДА

Буйный ветер драит drankу,
Напустил на небо смог,
То заплачет, как пацанка,
То завоет, как щенок.

То антенну с крыши скинет –
Станет в ящике темно,
То, как пьяный в дупелину
Бомж, стучится к нам в окно.

Наша ветхая фазенда
Тесновата и в грустях,
Что ж ты, так тебя разэнтак,
Затаилась, как в гостях?

Выпьем, старая чувиха,
Хватит дрыхать там в углу,

Я считаю, что не выход
Нам садится на иглу.

Спой мне песню про батяню,
Про солдатского отца,
Про полет на дельтаплане,
Чтоб порадовать сердца.

Буйный ветер драит дранку,
Напустил на небо смог,
То заплачет, как пацанка,
То завоет, как щенок.

ОБЕЛИСК

Я обелиск себе воздвигнул виртуальный,
К нему не зарастет движенье автострад.
Вознесся обелиск башкою нелояльной
Превыше многих колоннад.

Умру частично я. Душа, застрявши где-то,
Мой труп переживет на много-много лет,
И будут знать меня, пока среди поэтов
Жив хоть один авторитет.

Слух обо мне пройдет по всей родимой Рашен,
От южных синих гор до северных морей,
И скажут про меня, что я для них всё наше
Финн, родственник славян, и сын степей еврей.

И буду долго мил восторженной толпе я,
Приму привет мужчин и поцелуи дам,
За то, что в грозный век прославил либерте я
И не потворствовал бомжам.

К заветам Господа будь благосклонна, муза,
Должна ты понимать, что кроют не со зла
Тебя в продажных СМИ из бывшего Союза,
И не оспаривай козла.

М. Ю. Лермонтов

ПАРУСНИК

Белеет парусник крылатый,
Ну, так и ходит по дуге.
Что ищет он в далеких Штатах,
Что он покинул в СНГ?

Погодка на море не в кассу,
Не прекращает ветер дуть,
А он, видать, не хочет баксов
И даже просто релакснуть.

Над ним сверкает луч задорный,
Струя лазури бьет под киль,
А этот псих желает шторма,
Как будто в шторме видит штиль.

Таким образом, в лице Александра Тимофеевского наша поэзия приобрела виртуозного имитатора самых разнообразных «чужих» стихотворных форм, причем его произведения не сводятся к пародиям или подражаниям, а представляют собой тонкий интеллектуальный диалог текстов разных эпох и авторов, осуществляемый, в том числе, и на уровне стихотворных структур.

Очевидно, применительно к этим стихам, которые автор предложил называть «ремейками», необходимо разработать особые механизмы анализа и интерпретации, которые позволили бы определить и описать их особое место в современной поэзии. Место, соответствующее его автобиографии, написанной, кстати, так называемой рифмованной метрической (или мнимой) прозой – еще один версификационный изыск Тимофеевского. Вот авторский текст:

«Я обыватель, обличитель, расхожих песен сочинитель, мальчишка, юноша, отец, толкач, редактор, испытатель, в навозе жемчуга искатель и пошлостей банальных чтец. Чиновник, зачумленный службой, из крепостных невольных душ. Друг, оправдать не

смогший дружбы, себя не оправдавший муж. Игрок, растратчик, мелкий шkodник, уроки прогулявший школьник, гуляка, бабник и при том, тот самый путник запоздалый, от недосыпа злой, усталый, не пущенный хозяйкой в дом. Иду сквозь улицы глухие, куда, бог весть, ответа нет. В закрытое окно России не достучавшийся поэт».

Людмила Осокина

Невидимый гений - Юрий Влодов

6 декабря 2022 года исполнилось 90 лет со дня рождения поэта Юрия Влодова (1932 – 2009), автора всем известной политической шутки «Прошла зима, настало лето. Спасибо партии за это!». Кроме этой шутки читателям поэзии почти ничего неизвестно об этом замечательном поэте и о его творчестве. Волею судеб поэт попал в своеобразную зону невидимости. «Катакомбным поэтом» назвал его Тимур Зульфикаров. Ни в прессе, ни в каких-либо официальных местах имя Влодова, как правило, не упоминалось, хотя в литературной и окололитературной среде в те годы, в годы застоя, его знали неплохо.

Почему так случилось? Влодов был в черных списках у соответствующих органов и знал об этом, поэтому за официальным признанием не рвался, довольствуясь редкими публикациями в каких-то случайных и вовсе не литературных изданиях, еще более редкими выступлениями, а также славой гениального поэта в узких кругах московской литературной богемы.

По возрасту Влодов принадлежал к поколению шестидесятников, но, конечно, попасть в их обойму никак не мог, поскольку он был неуправляемым и на него нельзя было положиться, а литература – это ведь тоже политика. Поэтому Влодову во все важные государственные «проекты», будь то «поэты-шестидесятники», либо «военные поэты», или просто «тихие лирики», вход был заказан. Собственно поэтический талант ни чиновники от культуры, ни соответствующие органы в расчет не брали.

Конечно, все эти «черные метки» и «белые пятна» только прибавляли его личности легендарности и, в конечном итоге, играли за, а не против. Но в реальной жизни это вряд ли вселяло во Влодова оптимизм. Поклонникам его творчества, может, и приятно было смаковать очередные, из ряда вон выходящие факты и события его жизни, но ему самому прожить такую жизнь было весьма непросто.

К слову сказать, диссидентом, очень уж ярим, он не был, в том классическом понимании, в каком обычно употребляют это слово: оппозиционер, противостоящий властям, ненавидящий эту власть, политическую систему и мечтающий о другой, лучшей и справедливой.

Влодов же, на самом деле, своим творчеством и позицией властям особо не противостоял. Да, в молодости им был написан ряд антисоветских стихов, которые отчасти и загубили его литературную карьеру. Но потом он счел это ребячеством, потерял к подобному сочинительству интерес и переключился на написание стихов с совершенно другой проблематикой.

Влодов был скорее внутренним диссидентом, он противостоял властям не столько творчеством, сколько антисоветским образом жизни: скитался, не имел документов, нигде не работал, да вдобавок еще пьянствовал и развратничал напрапалую. Это и было его подлинное диссидентство, жизненный нонконформизм.

От его вредного влияния старались, как могли, оградить перспективную творческую молодежь. Его пытались не подпускать не только к святой святых – к Союзу писателей, но и к Литературному институту, и даже к общежитию оногo. Одно время Влодов вместе с Рубцовым захаживали в общежитие Литинститута, устраивая в комнатах студентов пьянки и всяческие безобразия. Поэтому на вахте даже повесили объявление: «Рубцова и Яврея не пускать!». «Яврей» относилось, конечно же, к Влодову, который был полукровкой: мама русская, отец – еврей, ну а внешность он имел чисто еврейскую.

Это что касается жизни. Что касается творчества, то Влодов, писавший в то время самые разнообразные стихи, не только диссидентские, но и пейзажные, бытовые, о любви и прочее, вдруг начал писать о Великой Отечественной войне. В детстве он с матерью пережил оккупацию в Харькове и о войне знал не понаслышке. Но поскольку он военным поэтом не числился, в обиходу поэтов-фронтовиков не входил, то эти его стихи в итоге так и остались в рукописи. Конечно, ряд стихотворений ему удалось опубликовать, в том числе и в «Московском Комсомольце», но они прошли незамеченными. Наверное, потому, что его, так сказать, электорат, от него, как от поэта-диссидента, военных стихов не ждал, а поэты-фронтовики не знали, как отнестись к новоявленному «коллеге». «Никто не потеснился тогда», - написал в своей статье о творчестве Влодова Равиль Бухараев.

В диссидентских кругах признали только одно военное стихотворение Влодова, в котором усмотрели какой-то иронический подтекст, это «Памяти маршала Жукова». Возможно, еще и потому, что оно перекликалось с одноименным стихотворением Бродского. Но у Влодова образ Жукова получился более выпуклым, более соответствующим своему прототипу. Вот фрагмент этого стихотворения, в котором Жуков предстает в Берлине уже после победы:

Средь редких винтовочных стуков,
С российской натугой в лице
Нафабранный, выбритый Жуков
На белом идет жеребце.

При маршальском чине убогом
Он прост, как любой генерал!
Он чист перед Господом Богом!
Он сам, как Всевышний, карал!

В нем дух гулевого боярства
Истории тучная статья.
Он волен создать государства
И каменным идиолом стать.

Стихотворение о Жукове всегда просили прочесть на диссидентских квартирниках.

Это же стихотворение заметил впоследствии и известный критик Евгений Сидоров, признав, что это стихотворение никак не хуже стихотворения Бродского, и даже сильнее.

Но наиболее «военными» в этой книге получились другие стихи. Вот такое, например:

Сгорел в подбитом старом танке,
Останки вылизал огонь,
И мать на дальнем полустанке
В сундук поставила гармонию.
И прикорнула на лежанке,
Фитиль убавила на треть -
И снова сын в горящем танке!
Все сто ночей ему гореть!!
И тысячу ночей гореть!!!
Ни отдохнуть, ни умереть...

Стихи о войне Влодов писал с середины 60-х до конца 70-х годов, всего их около 60 стихотворений. Но даже имея такие проходные для печати военные стихи, он не сумел их толком продвинуть, довольствуясь в годы застоя лишь случайными, разовыми публикациями отдельных стихов, которые ничего, по большому счету, в его судьбе не решали.

Таким образом, для того, чтобы иметь, так сказать, некое моральное право писать стихи о войне, надо было быть военным поэтом, иметь соответствующий имидж – имидж поэта-фронтовика. Кто попало не имел права прикасаться к этой святой для государства теме. Да, вот так, и никак не иначе. Книга военных стихов Влодова «Летопись» вышла только в 2015 году, в издательстве «Время».

Близкой к военной была другая, важная для Влодова тема – историческая, своеобразная портретная поэтическая галерея: образы царей, королей,

полководцев, поэтов... Эти стихотворения собраны в книгу «Портреты». Среди них замечательные портреты Чингиз-хана, Наполеона, Ивана Грозного, Петра Первого, Екатерины Великой; и портреты собратьев по перу, писателей и поэтов прошлого: Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Есенина, Блока, Мандельштама... Поэт Борис Кочерга, живущий ныне в Нью-Йорке, написал об этих стихотворениях Влодова, что «портреты такого же художественного уровня и значимости, как те великие, которые там изображены».

В жанре портретной литературной живописи дозволялось работать многим, хотя, если дело касалось истории России, то вступали в силу те же негласные правила игры: национальность «наполовину еврей» и с сомнительной биографией не приветствовалась. Не положено было таких авторов продвигать, давать им зеленый свет. Поэтому и стихи Влодова на историческую тему оказались в ту пору тоже в своеобразной зоне невидимости.

Влодов понимал драматизм своего положения: русские считали его евреем, а евреи – русским, и переубедить никого из них было невозможно. От обиды и безысходности Влодов одно время хотел даже создать союз полукровок, объединив в нем всех, таких же обездоленных подобным происхождением, как он сам.

Обида у него была, в первую очередь, на русских, среди которых он жил, но для которых он был просто евреем. При его жгучей еврейской внешности русской мамы они у него не признавали.

Влодов в сердцах писал:

Собутыльник лапотных чугреев,
Я кружу с котомкой налегке,
Самый одаренный из евреев,
Пишущих на русском языке.

Я пою дворцы моей эпохи,
Славлю тараканы закутки,
Есть в моей котомке хлеба крохи,
Рукописей старинных лоскутки.

Но несмотря на то, что русским Влодов был только по паспорту, стихи о России, о русской доле он писал очень сильные и проникновенные, и они получались у него более русскими, чем у многих русских поэтов. Но поскольку не полагалось «Яврея» брать на русское знамя, то советские поэты-русофилы могли только на кухонных посиделках читать «русские» стихи Влодова, заливаясь при этом пьяными слезами:

В русском сердце – терпенья на долгие годы,
И тепла, что идет от родимой земли,
В русском сердце живут племена и народы,
В нем Европа и Азия место нашли.

В русском сердце спокойный, размеренный климат,
Не уловишь подчас поворота к зиме,
А кого это щедрое сердце не примет,
Тот действительно лишний на русской земле.

Или вот такое:

Задышало поле мглою,
Заходила хмарь,
Будто кто прикрыл полою
Золотой фонарь.

Средь равнины быстротечной
Глух и нем стою,
Будто кто закрыл навечно
Родину мою.

Где любовь моя и сила? –
Райские деньки?
Мгла ночная загасила
Сердца угольки.

Читали и плакали, перебивая друг друга. Но что они могли сделать, кроме этого? Ничего. Такова была система. Сделать из Влодова, как из Рубцова, большого русского поэта было нельзя. Так что и стихи Влодова о

России, на русскую тему также оказались не востребо-
ванными литературными властями, а потому и невидимыми для массового читателя.

Однажды в разговоре с Чуковским, которого Влодов считал гением, он спросил, что тот думает о его стихах, на что мэтр ответил так: «Все вы, – Чуковский имел в виду молодых поэтов, – пишете ни о чем, точнее, о чем попало, что в голову взбредет, а у большого поэта должна быть, помимо всего прочего, своя, главная тема, которую он должен вести всю жизнь и на которую, как на стержень, должен на-
низывать какие-то сюжеты, прорабатывать с ее помощью какую-либо важную, животрепещущую мировую идею».

Слова Чуковского заставили Влодова задуматься. Он решил последовать его совету: найти себе ту главную тему, в которой он будет работать всю оставшуюся жизнь. И он ее нашел. Самой главной книгой Юрия Влодова стала книга «Люди и боги». Стихи в ней написаны, в основном, на библейские сюжеты. Стихов в книге очень много. Даже неизвестно пока что их приблизительное количество, потому что большая часть их находится в рукописях. Но из того, что проявлено, удалось издать в 2012 году в издательстве «Время» малый вариант этой книги из 86 стихотворений.

О чем эта книга? О Боге и Дьяволе, о Христе и Иуде, о Деве Марии и Марии Магдалине, а также о добре и зле, о любви и ненависти, о верности и предательстве, словом, о тех вечных вопросах, которые волновали человека во все времена.

Я думаю, Иисус писал стихи.
Плёл сети из волшебной чепухи...
А жизнь Христа — была душа поэта...
Иначе — как? откуда бы всё это?..

В кругу слепых, болезненных племён
Он, как слепец, питал себя обманом..
И не был ли Иуда — графоманом? —
Неузнанным Сальери тех времён?..

Конечно, эти образы и идеи всегда заставляли задум-

маться людей, но все же есть опасение, что как бы и с этими стихами Влодов не попал в своеобразную зону невидимости. Ведь хоть они и на библейско-евангельскую тему, но это вовсе не религиозные стихи, и вряд ли когда-нибудь они будут приняты верующими и одобрены церковным начальством. Людей же светских и далеких от этой проблематики, наверное, может отпугнуть даже само название книги. Сразу не понять, к чему эта сложная поэзия относится.

С другой стороны, может быть, так и надо, чтобы Влодов оставался в какой-то степени невидимым? Может, вовсе и не для людей написаны эти стихи? Возможно, «Поэт Юрий Влодов» – это какой-то непонятный нам проект Высших Сил, созданный ими сами для их собственных нужд? Может, он виден там, а здесь, на земле, это вовсе необязательно? Кто знает. Может быть. Всё возможно.

ПОРТРЕТ НА ФОНЕ

Вспоминая Анну Альчук

Беседа

*литературоведа Эсфирь Коблер
с Татьяной Михайловской*

Т.М. Аня...

Э.К. Да, Анна Альчук. Год прошел после ее трагической гибели, и это воспринимается как некий рубеж, как будто что-то должно было измениться – и не изменилось.

Т.М. Каких изменений Вы ожидали? В чем?

Э.К. Состояние и проживание современной русской литературы весьма странные. С одной стороны, она вполне хорошо существует в традиционных толстых журналах и издательствах. С другой стороны, все эти толстые журналы уже два десятка лет печатают только своих...

Т.М. Неужели Вы полагаете, что они могут сожалеть, что не печатали Анины стихи? Если вдуматься, это позор для них: ведущие журналы – так они себя позиционируют – упорно не хотят видеть талантливых авторов. Но таков их вкус и такова их конъюнктура. Об этом уже столько говорили, писали...

Э.К. Но ведь это ненормальная ситуация, когда издательства учитывают только прибыль и выпускают песенников, эстрадников и т.п., а толстые журналы вообще игнорируют реальные литературные процессы! Литература, причем хорошая, качественная, современная, которая не может пробить себе дорогу сквозь этот заслон, как в советские времена, ушла в самиздат. К самиздату я отношу авторские малотиражные журналы, книги и интернет.

Т.М. Дело не в тиражах. У толстых журналов тираж не намного больше. Но Вы правы: сложились две системы – постсоветская толстожурнальная литература и то, что Вы называете самиздатом. Первые, по сути, продолжают все советские традиции, сидят на своих насестах, вялые, скучные, а потом вдруг вспомнят, что они прогрессивные, либеральные, и начинают срочно искать что-нибудь эдакое. Они кичатся тем, что они якобы что-то открывают. На самом деле им надо бы думать о том, что они закрывают от читателя – например, поэзию Анны Альчук. И не только её.

Вторые, как и положено, – кто во что горазд, кто смел, тот и съел. Самиздат сегодня – это широкий разноуровневый поток литературной продукции: пестрой, безоглядой (на любые правила). Конечно, литературное развитие идет именно здесь. Как двадцать лет назад, так и сейчас. Взаимоотношение этих систем – предмет специального рассмотрения, хотя очевидно, что они не изолированы друг от друга.

Э.К. Поскольку самиздат неизмеримо больше всех вместе взятых толстожурнальных тетрадок, он просто необъятен, то как найти там золотые самородки? Там столько графомании, настоящее просто тонет в ней. С поэзией дела совсем плохи. Ее «не слышат». Много книг, много клубов, журналов и журнальчиков, но выбрать жемчужины, услышать настоящее чрезвычайно трудно.

Т.М. Настоящего просто мало. Всё прекрасное

редко – не зря сказано. Его трудно найти не только в самиздате. И потом, кто будет искать? Кто хочет слышать? Кто хочет знать – например, о прекрасной подборке последних стихов Сергея Бирюкова или о любовной лирике Б.Констриктора? Вы правильно сказали, крупные издательства делают ставку на раскрученных авторов, в основном, медийных. Поэзия и в советские времена не давала издательствам прибыли, а уж сегодня издательствам – они теперь все частные – вовсе не стоит на это рассчитывать. Издавать стихи – это вопрос престижа, а не прибыли. И вот тут как раз главная проблема. Чем «солидней» издатели, тем меньше они понимают в поэзии, так что от них нам ждать открытий не приходится. Чаще всего они оглядываются на толстые журналы...

Э.К. Но толстые журналы давно уже не авторитет в области современной поэзии. Вы привели убедительный пример: Анна Альчук, поэтесса яркого дарования никогда не печаталась в этих журналах.

Т.М. Аня – это среднее поколение. Все ее книжки, начиная с машинописных, – образец самиздата. Если использовать метафору Владимира Алейникова, то можно сказать, что звезда самиздата светила ей всю жизнь.

Другой «случай», еще более убедительный. Недавно ушедший от нас Всеволод Некрасов, поэт старшего поколения, выдающийся реформатор русского стиха, основоположник отечественного концептуализма, – много лет все бывшие советские журналы обходили стороной его творчество. Увы, и «Знамя», и «Новый мир», и им подобные, унаследовали все «родимые пятна» развитого социализма и просто не способны соответствовать современной поэтической ситуации.

Э.К. Вы совсем сбрасываете со счетов журнальную критику?

Т.М. Журнальная критика призвана хоть что-то растолковывать читателям в современной поэзии

– много ли она в этом преуспела? У нас вперед вырываются литературоведы, лингвисты, они профессионально подходят к современной поэзии, но они не могут заменить критиков. А критики... читают друг друга – и только. Похоже на то, как если бы писал несчастный Фирс, которого забыли, а он вдруг очнулся...

Но еще хуже бывает, когда толстый журнал тщится поднять какой-нибудь проект – «энциклопедический» справочник ли, антологию ли, сборник. Вот, например, журнал «Октябрь» в лице критика Дмитрия Бака озаботился показать читателям «сто поэтов начала столетия». И в числе этих ста есть и имя Анны Альчук...

Э.К. Это же хорошо!

Т.М. Не то хорошо, что хорошо, а то хорошо, что идет к чему. Мудрый наш народ, хоть и пьющий. Чтобы показать, на какой позиции стоит критик, приведу образчик (слово «образчик» - из арсенала критика) его опуса: «Ничем современного читателя не удивить: ни лексикой, ни ритмикой, ни звуком – вот и получается, что очередные добропорядочные попытки вскрыть внутренность самовитого слова зачастую выглядят как уроки сольфеджио».

Не правда ли это напоминает речь патологоанатома – «вскрыть», «внутренность» (может, вместо «добропорядочные» критик хотел сказать «доброкачественные»?)... Но я сейчас не о стиле, хотя он и выражает суть. Я о принципиальной позиции критика: он с самого начала не знает, что сказать читателю, такой этот читатель искушенный, умный, что критик и не представляет, как к нему подступиться. Вместо этого он – без всякой логики – обрушивается на поэтессу, мол, не музыка у вас, а уроки сольфеджио. Спрашивается – для кого критик свое сочинение сочиняет? Для журнала «Октябрь»? Очевидно – только там и водятся такие «непробиваемые» – даже лексикой их не возьмешь! – читатели поэзии.

Э.К. И что же, в этой статье Бака нет ничего, что могло бы рядовому читателю понять тонкости аван-

гардной поэтики, как-то приблизиться к ней?

Т.М. Чтобы развеять Ваши сомнения, позвольте я зачитаю еще один пассаж из его заметки о поэзии Ани. Вот: «Эти изошрения (имеется в виду авангардная поэтика Анны Альчук. – *Т.М.*) могут нравиться или вызывать привыкание и отторжение вплоть до идиосинкразии, но они – с точки зрения поэтической традиции (пардон, – классического авангарда!) абсолютно понятны, прозрачны, чисты и честны. Меня, впрочем, все же чуть останавливает необходимость всякий раз эту прозрачность заново устанавливать и описывать “своими словами”».

Для рядового читателя “эти изошрения” критика абсолютно не “понятны” и не “прозрачны”. Он не отвечает ни на один читательский вопрос, с которыми я сталкивалась многократно: почему поэтесса не пишет, как все другие во всех журналах, без скобок, прописных букв и прочих головоломок? Почему Бродский, который тоже про язык много разного толковал, обходился всё-таки без скобок? Зачем ей этот мазохизм – вызывать редакторскую идиосинкразию? Увы, критик не дает своей версии ответов.

Я не буду рассматривать суждения критика с профессиональной точки зрения, в частности, “высокий минимализм” поэзии Альчук, провозглашенный в статье критиком, для меня остался загадкой. Совсем другое меня сейчас волнует: зачем понадобилось унижать покойную поэтессу и писать о её творчестве в таком двусмысленном тоне, да еще в журнале, который при ее жизни игнорировал её поэзию? Как справедливо заметил классик, не поздоровится от эдаких похвал, – может быть, потому, что они недостаточно “чисты” и “честны”? Наверное, лучше промолчать, если тебя “останавливает необходимость... устанавливать и описывать своими словами”. Вот уж точно пардон.

Э.К. Публикационная политика «Октября» не исключение. Вы же знаете, журналы выбирают либо то, что уже опробовано и известно, либо то, что им по силам, серединку...

Т.М. Ну, да, а всё лишнее, с их точки зрения, – голову, ноги отрубают. Но поэзия не укладывается в прокрустово ложе. Когда отбор текстов осуществляется в очень узком фиксированном диапазоне, практически сразу возникает пресловутый междусобой, и – как следствие – та скука, что царит на их страницах. Это общий закон, он действует не только для старых советских журналов, но и для всех новых.

Э.К. Получается, замкнутый круг...

Т.М. Для них он действительно замкнут. Но для авторов все-таки есть альтернатива. Вот последний сборник Некрасова выпустили в издательстве “Три квадрата”, успели... Я надеюсь, что читатели-любители поэзии знают адреса в интернете и названия журналов и издательств, где искать современную поэзию.

Э.К. Вы, я вижу, оптимист...

Т.М. Весьма умеренный.

Э.К. Если бы Анна продолжала работать в той же стилистике, с которой она начинала, то есть оставалась бы в рамках постакмеистской традиции, она стала бы любимым автором толстых журналов, но она перешла на позиции авангарда и сразу оказалась вне игры на поле официальной поэзии.

Т.М. Хотя то, что она писала в самом конце 70-х и начале 80-х, было тоже абсолютно «непроходимо». Например, ее стихотворение «Церковь Риз положения»:

Тишина, растворившая тело,
В талом золоте свеч – голоса.
Голос света, летящий с придела,
Образ светлый, ведущий к пределу,
Безответного воска роса.

Кто бы это напечатал тогда? В то время всякие церковные мотивы в поэзии, мягко говоря, не приветствовались. Теперь бы они это напечатали – печатают вещи куда более слабые! – но ни в 70-е, ни в 80-е эти стихи нигде бы не взяли.

Потом ее горизонты расширились: от культового Мандельштама до загадочного Хлебникова к не менее загадочной Гуро. Большое влияние на нее оказали современники. Она вспоминала, как поразили ее в 1979 году стихи молодого Глеба Цвеля. Название ее книги «не БУ» – это переключка с его «Не буд дюн». В последней ее книге «Помимо» стихотворение, посвященное вдове Цвеля, – маленький реквием, звучит, как поминальная молитва:

осВОЮ страх
осВОЮ У
ЖАСмином упою ЖЕСТО
КОСТЬ выпала кому
играть?

Трудно сравнить даже с чем-то...

Ну и, конечно, поэзия Сапгира воздействовала мощно, многие формальные приемы пришли к ней от него. Достаточно вспомнить цикл «Дети в саду», который она высоко ставила. Как теоретик и историк авангарда значительное влияние оказал на нее Сергей Сигей.

Э.К. Вы называете имена, кроме Сапгира, пожалуй, которые трудно встретить на страницах наших бывших советских журналов. О них можно прочитать лишь в нескольких новых журналах и в интернет-журналах.

Т.М. Мы опять упираемся в ту же проблему, как в стену. Ведь бывшие советские журналы только формально бывшие. На самом деле они всегда колебались вместе с линией партии (как говорили некогда про Евтушенко) и ныне продолжают в том же духе. Эти журналы цензура поэтики блюдет по-прежнему.

му, вполне добровольно. С какой стати они будут печатать, например, заумные тексты Сигея? Или Ры Никоновой? Или того же Цвеля? То, что значимо для поэтического мира, для советских редакторов тьфу. И не удивительно, что поэзия Анны Альчук оказалась вне их официальных стандартов. Кстати, подобное произошло и на выставке «Осторожно, религия!» в 2003 году, когда осудили именно постмодернистскую эстетику художников, в том числе Ани, что она как человек религиозный тяжело перенесла. Воистину «не в ризницу – в розницу продали» – так написала она в своей последней книге.

Э.К. Не слишком ли Вы суровы? Сравниваете отношение суда и погромщиков выставки с политикой толстых журналов?

Т.М. Сравниваю в одном – и те и другие не разбираются в эстетике современного искусства, не могут отличить в рамках этого искусства зерна от плевел – хорошее от плохого и плохое от посредственности, новаторство от конъюнктурного подражательства. Поэтому первые громят всё подряд, без разбора, а вторые от греха подальше всех “подозрительных”, эстетически чуждых, не печатают. Анна Альчук, художница и поэтесса, получила по полной программе и от тех, и от других.

Э.К. Мужественная женщина. Я работала с Анной, когда делала свой интернет-проект “Россия – далее везде”. Удивительное дело, в наше время поэзия (русскоязычная) поделилась по гендерному принципу. Мужская и женская. Мужская, в основном, жесткая, часто заумь, игровые формы. Женскую поэзию, даже при обращении к формам постмодерна, отличает глубина чувств. Такой мне кажется поэзия Анны. Она пришла от традиционного стихосложения к постмодерну, но в ситуации, когда вся страна, каждый человек, является страдающим лицом, она не стала холодным исследователем слова, а сохранила человеческое

тепло своей поэзии.

Т.М. В советский период поэзия женская и мужская принципиально не различались, поскольку разницу полов нигде ни в чем не педалировали. Аня застала тот период, когда у нас в стране гендерный вопрос замер на уровне конституционного равенства полов, и только в 90-е годы он возник заново. Да, она принципиально называла себя поэтессой, а не поэтом, вопреки ахматовской традиции. Она ездила в женскую колонию, чтобы своими глазами увидеть, как они там, вглядывалась в их лица, фотографировала... Ее увлекали современные феминистские теории, но более всего ее интересовала практика – то, как работают женщины в искусстве, поэтессы, художницы. Она собиралась вести в Берлине семинар по современной российской женской поэзии – но не сбылось.

Что касается какой-то особой разницы между женской и мужской поэзией, то я ее не вижу. Может, мужской взгляд обращен вширь, а женский – вглубь?.. Но все же глубина мышечувства присуща любой настоящей поэзии.

Э.К. Анна Альчук нашла, или во всяком случае показала, путь между Сциллой и Харибдой: между исследованием слова и стиха и сохранением его (стиха) смысловой составляющей. Такая сложная поэтическая работа в итоге снимает какие-либо вопросы гендерного отношения к стиху. Поэзия самодостаточна и очень строга сама по себе. По-моему, Аня это чувствовала, как Вы считаете?

Т.М. Думаю, что да. Вы сказали: «человеческое тепло ее поэзии». Поэзия и есть излучение тепла и света. Это излучение всегда ощущается в выверенном, точно сработанном стихе Анны. В своем творчестве она применяла приемы и техники, открытые до нее другими поэтами Авангарда, близкими ей по духу, но она развивала их открытия, строила свою систему, давала ей свое наполнение. Так, она сделала свой

цикл «Простейшие», хотя подобный принцип комбинаторного построения мы находим и у Сапгира, и у Казакова, о чем Аня, конечно же, знала. Но это несколько не умаляет достоинств собственной Аниной художественной разработки в этом цикле. Аня всегда превращала формальное построение в художественно насыщенное со своим психологически событийным содержанием. Проще говоря, форма не была для нее лишь поводом для показа – ей было что сказать читателю. У нее был свой мир. В отличие от многих балующихся словесной игрой. Про них она написала:

легко вам
лёгкое выВЕРнУть
выблевать буквами
мозг!...

Ей было нелегко.

Э.К. Поэтов авангардного направления часто упрекают в том, что они много теоретизируют, и это правда. Как Вы думаете, почему так происходит?

Т.М. Ну, во-первых, не все, а во-вторых, возможно, потому, что при такой интенсивной работе со словом смыслом возникает много «загвоздок» и их надо как-то объяснить, если не другим, то хотя бы себе. Не всё так ясно, как со стороны кажется... Во время нашего последнего телефонного разговора с Аней, когда она договаривалась со мной об интервью – месяца за полтора-два до ее гибели – я сказала ей, что ситуация в поэзии теперь тупиковая, по моему мнению, по многим причинам, и в частности, потому, что так называемая обычная поэзия не усваивает уроки авангарда и по-прежнему токует, как глухой тетерев, а для авангардной поэзии из-за этого нет стимула для дальнейшего роста – никто ее в спину не толкает, чтобы бежала быстрее: у нее образовалась своя делянка, где чужие не ходят. Аня ответила, что у нее много вопросов ко мне, и я почему-то думаю, что продлись дни её,

она стала бы искать какой-то новый путь для себя и затем работать по-иному. Впрочем, всё гадательное бессмысленно...

Э.К. Жизнь и судьба поэта тесно переплетаются с его творчеством. Жизнь и смерть Ани, по-моему, яркое тому подтверждение – Вам не кажется?

Т.М. Это так, но это очень деликатный момент, и, если позволите, я в своем ответе отойду в сторону.

Последнюю книгу «Помимо» (скорее всего, это лишь часть незавершенной книги), посмертно включенную в самиздатский петербургский альманах «Петраэдр», составили 20 стихотворений, написанных в 2005–2008 гг. Среди них есть, на мой взгляд, шедевры, такие как «Форосский парк», но я сейчас о другом. Обратите внимание: эти 20 стихотворений вполне автономны, не связаны между собой сюжетно, пространственно или временно. Объединяет же их в единое целое – книгу – не только и не столько поэтика, сколько то, что практически каждое из них, за исключением нескольких (тот же «Форосский парк», итальянское и еще два других), полно внутреннего драматизма, который и есть сюжет этой оборванной книги.

Сюжет начинается с заседания в зале суда, где

гарпии гры
зли и грози
лись удушием,

от которых можно спастись только «в ширь», в «тишь», то есть мышью шмыгнуть в пространство, в котором спрятаться.

И кончается «улетом», но не азартным, спортивным, как в эпитафии у Цветаевой («Выше! Выше! Лови – летчицу!»), а продуманным, технически обеспеченным (как бы, поскольку реальный Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation здесь не при чём, он в стихотворении является лишь символом разрушающе-созидающей энергии):

покидая орби
Ту-104 рвану
не в нирвану
не в нольпока

в лазером вызнанный
зев разве?
рз
ающий Путь

В дальнейшем можно будет проанализировать взаимоотношения стихий воды и воздуха в стихах Ани. Это довольно показательная тема для современного мироощущения. Но отвечая на Ваш вопрос, сейчас я хочу обратить внимание на иной образ. Позиция «концевое слово» – самая ударная в стихотворении (и по совпадению – в книге), в данном случае это слово – Путь. Путь – это образ открытого пространства, пространства для движения, каким бы трудным оно ни было, пространства без координат времени. Соблазн бесчувствия и равнодушия отвергается – ради этого Пути, которому не нужен покой. Конечно, подобные вещи можно трактовать как угодно, но я понимаю их просто: истинный поэт чувствует свой Путь и не дай Бог, если соблазнится и свернет. Аня тоже это знала – не дай Бог... Она была истинным поэтом. Поэтессой. Вот такое единство жизни и стиха...

Э.К. Да, недаром в восточных религиях понятие «Путь» равносильно европейскому понятию «Бог». Поэт, настоящий поэт всегда по-своему проходит Путь.

2009 г.

P.S.

С момента этой беседы прошло 15 лет. Много это или мало? С точки зрения человеческой жизни, это всегда очень много. Если смотреть на литературный процесс, то нужно признать, что какие-то явления, о которых говорится в этой беседе, умерли, а какие-то так и не родились. 15 лет назад

напечатать эту беседу ни в одном российском журнале не удалось. Спасибо Ирине Машинской, она опубликовала ее в электронной версии своего американского журнала.

Сегодня литературоведы исследуют прошлое. Как могут. В 2011 году, спустя три года после гибели поэтессы, вышла книга стихотворений Анны Альчук, но критическая мысль от этого события не воспарила, воз и ныне там. Критики теперь стремятся к медийным просторам, и некоторые даже, о ком упоминалось в этой беседе, делают там себе карьеру.

Нынешняя литературная жизнь еще больше ушла в интернет. Да, но и литературная смерть последовала за ней туда же. Так что у всех есть шанс повстречать этих дам на сетевых просторах безвременья. Не перепутайте их только – искусственный интеллект вас не спасет.

2024 г.

П. УГОЛ ЗРЕНИЯ

Борис Колымагин

Александр Пушкин в зеркале неофициальной поэзии

1. Предварительные рассуждения

Русская классическая литература играет важную роль в выстраивании идентичности россиян. Имена Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова говорят о целостности нации в ее динамике. Иначе сказать, понимание хорошей литературы связано и со знанием, и с присвоением прошлого. В то же время, читая классиков, мы не только обретаем самих себя, конструируем свою идентичность, но и приобщаемся к универсуму вкуса, о котором пишет Кант в «Критике способности суждения». «Наше всё» потому и наше, что суждения вкуса имеют всеобщий характер.

При этом прочтение классики всегда существует на плотном, непроницаемом, неисчерпаемом фоне культурных и политических мотиваций. В век постмодерна, когда копии и симулякры закрыли от нас значительную часть русской литературы, нелишне посмотреть на то, как интерпретировали русскую литературу в недавнем прошлом.

В качестве времени прошлого выбраны 1960-1980 годы, когда пышным цветом расцвела контркультура и предложила свою повестку чтения и истолкования. Андеграунд являет нам увесистый том «поэтического литературоведения». Все значительные имена отечественной литературы нашли в нем свое место. Но прежде, чем мы в него заглянем (а заглянем мы пока только в пушкиноведение), стоит посмотреть на общую картину существования классики в СССР.

Как известно, большевики отказались от требований 1920-х годов «сбросить Пушкина с корабля современности» и решили встроить дореволюционную литературу в свой идеологический каркас. Писатели прошлого должны были поддержать легенду власти о том, что она является законной наследницей «лучших сторон» ушедшей эпохи. Классиков проходили в школе, их портреты висели в публичных местах – в библиотеках, в красных уголках предприятий, на улицах и площадях, цитаты из них приводились в партийных выступлениях. В то же время классические авторы подвергались кастрации, переформатированию под нужды партии. Но одной идеологической чисткой дело не ограничилось. Литераторов стали воспринимать как «инженеров человеческих душ». Иными словами, как технических работников в гуманитарной сфере. И появилось отношение к классикам как к специалистам, у которых следует учиться. Отсюда – нормативные требования к поэзии, которые существовали в официальной печати вплоть до отмены цензуры.

Иммануил Кант считал, что гений не следует установленным нормам, а сам их создает, но в СССР как раз требовалось следовать нормам. Коммунистический проект находился в рамках просвещенческой парадигмы. И литературной властью ценилось, прежде всего, умение писать по правилам, а не заниматься спонтанным творчеством. Конечно, в официальной литературе имманентно присутствовали разные течения и направления, в том числе и в области поэтики. Но они могли проявить себя достаточно отчетливо лишь в годы послаблений.

Что касается идеологической сферы, то в СССР можно выделить разные идеологии культуры: утопическая, нацеленная на построение коммунизма в отдельно взятой стране; почвенническая, настаивающая на возвращение к истокам; и либеральная, ориентированная на западные стандарты, на общество потребления, хотя и ограниченная рамками советской действительности.

Исходя из этой общей картины, андеграунд вырабатывает свою поэтическую повестку: максимальную широту в области поэтики и уничтожение всех идео-

логических шор и запретов, что, впрочем, не мешает авторам андеграунда взаимодействовать с упомянутыми выше идеологиями.

Безусловно, леволиберальный дискурс был наиболее близок культурному подполью. Тем более, что андеграунд, как и либеральные авторы толстых журналов, в политику особенно не лез и разве что демонстрировал фигу в кармане. Однако коридор его, скажем так, самоцензурных возможностей по сравнению с официальными писателями был несравненно шире.

В конкурентной борьбе разных сил за интерпретацию символов – за «нашего Пушкина», «нашего Гоголя», «нашего Тютчева» – культурное подполье выбирает литературу как таковую. Подполье не приемлет рабского идолопоклонства перед классикой. Механическому повторению стилистических штампов оно противопоставляет свободную речь. Это выводит разговор о классиках в область «чистого искусства» – «речи, чего она хочет», если воспользоваться словами Всеволода Некрасова. В поэтических «святцах» андеграунд видит живую традицию, которую можно принимать или отталкиваться от нее. Идеологический спектр, разумеется, тоже оказывает определенное влияние на поэзию, но не решающее. Поэты прекрасно понимают ограниченность своих ресурсов и специфику того литературного поля, в котором появляется политический нарратив. Если либеральный официоз претендует на роль наставника массового читателя («Граждане, послушайте меня!», Евтушенко), то андеграунд на этот счет никаких иллюзий не питает. Своих читателей многие поэты могут пересчитать по пальцам. Культурное подполье пришло к радикальной автономности от прямой социальной поддержки и социальной вовлеченности, к культурной самодостаточности.

Интерес к классике, помимо внутрицехового пристрастия, питается общекультурными запросами советского человека. А они, как показали исследования социологов, были достаточно скромными. По данным опроса ВЦИОМ 1993-1994 гг. хрестоматийными авторами интересовалось 11% опрошенных россиян (сле-

дует иметь в виду, что все эти опрошенные – бывшие советские люди). В то время как приключенческой литературой интересовалось 16% читателей, детективами, любовной прозой, историческим романом и мемуарами – 27% [1]. Стоит ли говорить, что в дальнейшие постсоветские годы с кризисом школы и потерей интеллигенцией своего места в обществе роль классической литературы стала еще более скромной.

Итак, мы открываем виртуальный том «Поэтическое литературоведение андеграунда». Какие имена мы встречаем? Среди поэтов это Державин, Пушкин, Батюшков, Лермонтов, Тютчев, Блок, Маяковский. Гораздо реже попадаются Боратынский, Крылов, Фет, Николай Некрасов, Гумилев. При этом авторы андеграунда делают акцент на поэтику. Их интересует стих в логике своего внутреннего развития. Иными словами, они выстраивают не историю русской литературы, а историю русской поэтической речи. Именно эта речь интересует их прежде всего.

Вот, к примеру, эстетический манифест Игоря Холина:

Мои учителя
Не Брюсов
Не Белый
Не Блок.
Мои учителя
Третьяков
Державин
Хлебников [2].

Уместно привести здесь слова Яна Сатуновского: «Я воспринимал стихи Крылова, Тютчева (а потом, хотя и не вполне – Анненского, Пастернака, Цветаевой) – как стихи, в которых интонация «перешибла» классический ритм, т.е. как стихи не классического ритма, близкие к самоновейшему свободному» [3].

Если говорить об эпистемологии культурного подполя, то следует отметить ее сдвиг по сравнению с классикой в область визуальности. Скажем, визуальным можно назвать подход в рецепции Тютчева

у Андрея Монастырского (текст «Я слышу звуки»): «Тютчев в большой компании читает свое/ стихотворение «На дороге»./ Только одна дама из присутствующих видит,/ что делается у него за спиной./ Сам Тютчев – человек пожилых лет, с круглым/ мягким лицом и в пенсне./ Он читает по бумажке как бы для себя» [4].

Конечно, для Монастырского поэзия – это, прежде всего, ироническая игра со знаками литературы. Но это обстоятельство, как мы видим, не отменяет яркости наброска и точности рисунка.

История тоже вторгается в поэзию андеграунда. Но это не «предания старины глубокой» а то, что волнует неофициальных авторов. В качестве примера можно взять строки Дмитрия Бобышева:

И вот: «Прощай, немытая Россия!»
Она его простила в смертный миг.
Соборуя, грозою оросила ...
...Нельзя такое, как ты ни велик [5].

Для эмигранта Бобышева стихи Лермонтова сродни святотатству. Всеволод Некрасов, правда, реагирует на них иначе, в духе акционной поэзии – «Нас тьмы/ И тьмы и тьмы/ Итьмыить/ Мыть/ Мыть и мыть» [6]. Как бы там ни было – Лермонтов актуален.

Неофициальные поэты в своем творчестве обращались также к прозаикам. Мы встречаем имена Гоголя, Толстого, Достоевского, Тургенева, Горького, Платонова, Солженицына.

Мы также встречаемся с культурологическими наблюдениями и экзистенциальными переживаниями, связанными, к примеру, с легендой о том, что Гоголя похоронили живым: «А Гоголь сидит в скверике/ рядом с библиотекой/ чугунный понурый// Николай Васильевич// Всю жизнь выписывал/ утопленниц с удивительным румянцем/ мертвые души живых// Даже не это, а...// уснет,/ захоронят живого/ Очнется –/ лишь убедиться в догадке// вся жизнь рядом с мертвецкой// Сердце хохочет...» [7]. Это верлибр Марины

Андриановой, одной из участников альманаха «Список действующих лиц» (1982).

Писание истории литературы, которая еще недавно была текущей словесностью, чем-то похоже на обряд отпевания. Последние слова произнесены. Тело отправляется путем всея земли, но мы еще будем приходить на дорогую могилу.

Сегодня музеефицируется то, что вчера еще было живо. Музеефикация неизбежно подразумевает архив: хранение свидетельств разных периодов отечественной культуры на разных полках. В архиве все важно, начиная с описи и кончая дарственной надписью на кем-то когда-то подаренной книге.

Из архива постоянно вносятся в актуальное поле одни тексты, другие убираются; идет пересборка классики, ее перетолкование. И все-таки архив статичен, внутри него нет литературного процесса, становления. Это место памяти. Но ведь и ад, как известно из «Божественной комедии» Данте, тоже является местом памяти для тех, кто туда попал. Поэтому нужны какие-то усилия, чтобы разомкнуть классическую литературу в сторону будущего, придать ей динамику.

Опыт работы андеграунда с классикой показывает, что живое прочтение возможно и не все отдано на откуп архивариусам.

Неофициальная поэзия относилась к наследию с пристрастием, внимательно перечитывала отечественную литературу. Мертвый архив существовал лишь в головах тех, кто по инерции возвел великих авторов на пьедестал – и таким образом забыл их. То, что народ утратил своих классиков, перестал их внимательно читать и адекватно воспринимать, у многих авторов культурного подполья сомнений не было. Всеволод Некрасов пишет:

Ничего
Александр Сергеевич

Ничего
Михаил Юрьевич

Ничего
Александр Александрович

Ничего
Владимир Владимирович

Ничего
что Осип Эмильевич

ничего? [8].

Внутри неофициальной поэзии классика постепенно оживала. Андеграунд отказывается от инерции в восприятии классического наследия. Вспоминаю примечательный эпизод, когда Вячеслав Куприянов, защищая верлибр, привел несколько стихотворений Блока, а Всеволод Некрасов, возражая ему, сказал, что это слабые тексты. Так размыкается пространство классической литературы.

Историк литературы – а Некрасов в данном случае выступил как историк – вправе оценивать художественные тексты с точки зрения их качества. Изучая «поэтическое литературоведение» андеграунда, мы вправе пойти по стопам Некрасова и посмотреть не только на то, что говорится по поводу классики, но и как говорится. Это «как» остается исключительно на совести исследователя неофициальной поэзии, потому что его эстетический багаж неизбежно влияет на работу.

Каждое поколение имеет свой образ классики. И он связан не только с интенциями, но и с подбором имен. Элиот утверждал, что каждый новый классик перестраивает весь ряд.

Правда, бывают такие времена, когда появление нового классика невозможно в принципе. Постмодерн, отказавшийся ради свободы от выстраивания ценностных вертикалей, вычеркнул сам концепт «новый классик» из культурного поля. Да и сама классика теперь

воспринимается исключительно в горизонтальной плоскости – как место на литературной карте наряду с другими обустроенными местами, хотя инерция возведения на пьедестал еще сохраняется.

Культурное подполье, в принципе, шло к этой ситуации, способствовало ее возникновению. Ничего страшного, похоже, в ней нет, ведь только динамика способна удержать классиков в актуальном пространстве. Литература подвижна, она всегда находится в процессе-становлении и завязана на жизнь. Это касается и моделей взаимодействия классиков с реальностью.

II. Наше всё

О Пушкине столько всего написано, что, кажется, что ещё говорить, а ведь говорят, есть порох в пороховнице. Пушкинская просодия и связанная с ней силлаботоника лежит в основе нашей поэтической речи, как ни крути, как ни пропагандируй (поклон Юрию Орлицкому и Вячеславу Куприянову) верлибр. Да, всё стерто, затаскано, свежей рифмы не найти. А все-таки – она вертится. И Пушкин в современных стихах появляется: то как цитата, то как значок какой-нибудь, то как тема. Да просто: как нормальная русская речь.

Конечно, в этой речи есть и нестыковки, и странные сближенья. Но она – от нас, наша. Пушкин – это родное, понятное. И на уровне жеста: «Вот мельница./ Она уж обвалилась. А ты такую цену заломил!» (Татьяна Михайловская) [9]. И на уровне читательской рецепции: «Я помню чудное мгновенье/ Невы державное течение// Люблю тебя Петра творенье// Кто написал стихотворенье// Я написал стихотворенье» (Всеволод Некрасов) [10].

Неофициальная поэзия постоянно обращается к Пушкину. Он для нее актуален, как Блок, Хлебников, Маяковский. Мы видим поля притяжения и отталкивания, спора и диалога, жара и холода. Показательны в этом смысле «лианозовцы». Так, Ян Сатуновский в стихотворении 1962 года признается в любви к поэту:

«Обожаю все без разбора:/ «подъезжая под Ижоры»./ «Путешествие в Арзрум»./ «мне изюм найдёт на ум»;/ изобилие Болдинской осени./ эти рукописи./ эти поля./ эти рвущиеся из-под пера/ рифмы и профили./ эти ножки, этот вкус и стиль./ Ай да Пушкин./ Пушкин не Мусин!» [11].

Пушкинская просодия и тематика помогают Сатуновскому высказаться о своем литературном положении: «Хочу ли я посмертной славы? Ха,/ а какой же мне ещё хотеть!./ Люблю ли я доступные забавы?/ Скорее нет, но может быть, навряд./ Брожу ли я вдоль улиц шумных?/ Брожу,/ почему не побродить?/ Сижу ль меж юношей безумных?/ Сижу,/ но предпочитаю не сидеть» [12].

«Пушкиноведение» Сатуновского обращено на современность. Поэтому он может сказать: «Вот мелкая козявка – Кушнер./ Среди чухонцевых он Пушкин» [13]. Да и в оценке пушкинских характеров лианозовец отталкивается от текущего положения дел. Скажем, размышляя о женщине, он видит перед собой советскую эмансипированную женщину, хотя и перенесенную в прошлое: «С утра всплакнув, моя Тамара/ слегла. Но к ужину она/ уже с героем нового романа/ жила, как мужняя жена;/ и Пушкин, шляпа, разбираетесь ли Вы/ в вопросах, так сказать, любви» [14]. Прагматизм, по мнению автора текста, всегда побеждает романтику.

Всеволода Некрасова интересуют проекции Пушкина в социокультурное поле. Как, к примеру, будет звучать тема «сквозь волнистые туманы..»? По Некрасову, так: «Луна/ Луна/ Луна/ Луна// Дура ты дура» [15]. А как будет звучать речь о «нашем всё»? Примерно так:

«Пушкин-то// Уж и тут Пушкин/ и тут Пушкин/ И тут// Пушкин/ И Ленин// Пушкин/ И Сталин// Пушкин/ И Холин// Так кто/ Ваш любимый поэт// Пушкин/ и Винни-Пух» [16].

Читая эти строчки, мы можем вспомнить Хармса, «опять об Пушкина» (*имеется в виду "споткнулся" - Б.К.*), и не погрешим против истины, хотя некрасов-

ский текст социально более острый.

Еще у одного лианозовца – Генриха Сапгира – есть целая книга, в которой он дописывает великого поэта. Сборник с явно мистифицирующим читателя названием «Черновики Пушкина» – блеск розыгрыша и фантазии. Любопытно, что готовясь к его написанию, Сапгир для начала освоил пушкинский почерк: таковы его занятия «пушкиноведением».

К слову, специалист по Сапгиру, известный стиховед и поэт Юрий Орлицкий написал стихи «Размышления об анапесте». Этот размер, по мысли автора, сошёл на нет: «Александр Сергеевич Пушкин –/ Стих анапест, пропетый Кассандрою./ Но сменил Годунова Хлопуша/ И Есенин Сергей Александрович.../ Но сменяется время на времечко,/ Сдох анапест...» [17].

Если посмотреть на писателей других литературных школ и традиций, то мы также увидим живой интерес к «солнцу русской поэзии». Их волнуют судьба поэта и памятные места, с ним связанные.

В поэме Юрия Кублановского «Пушкин и Воронцовы» обыгрывается известный четырехугольник: графиня Воронцова, граф Воронцов, Александр Раевский и Пушкин. Поэма построена на эффекте присутствия. Интересно, что сам Пушкин представлен в ней «диссидентом» [18].

Сергей Чудаков, всматриваясь в чугунный бюст гения, вспоминает его предсмертные часы: «Пушкина играли на рояле/ Пушкина убили на дуэли/ Попросив тарелочку морошки/ Он скончался возле книжной полки» [19].

В стихотворении Владимира Кучерявкина «Пушкин» памятник тоже оказывается важным элементом конструкции:

«На волнах Невы застыли пушки на Авроре./
Навстречу северной авроре/ Выходит Пушкин из-за угла,
Пленителен и тонок, как стрела,/ В крылатке, чёрный, как ворона,
Во взорах чёрные смотрели крылья,
И взгляд прямой,/ И оставался долго он немой,
Застыв печально,/ И весь был мой – не их и не его,
Кто там болтался на стене./ Он не колеблем был ни осе-

ню, ни черню./ И сам смотрел, как ветер, на меня,/ И сердцем я бежал что было сил,/ Его безумие цена».

Кучерявкин говорит о «своем Пушкине» как о видении, чем-то схожим с явлением Медного всадника Евгению, хотя это было вовсе не видение, а именно памятник. Автор идет к месту свидания, но ему кажется, что Пушкин идет навстречу. Интересно, что великий поэт тоже видит автора. И Пушкин, и Кучерявкин оказываются в одном визуальном поле. Это два встретившихся взгляда. У Кучерявкина взгляд перетекает в чувство, в лирику, поскольку в фокусе его внимания, прежде всего, – его возлюбленная. Именно с ней назначена встреча, и именно она стоит рядом с памятником: «А ты ждала, ему на руку опершись...». Стихи говорят о любви, Пушкин только фон: «И нас с тобой уже не мучил/ Тот взор, что был портретам вождь» [20].

Очень часто разговор о поэте и о себе взаимозаменяем. В поэме Владимира Герцика «Эмигрант» (1969 – 1973) речь идет о внутренней эмиграции. И Пушкин, с его стихом и с реалиями его времени – это способ бежать от советской действительности. Нет, Герцик не отмахивается от реалий повседневности: та врывается в стих то в виде майора, гудящего «служебным черепом», то в виде «крематорической печи». Но сам сюжет переносит нас в эпоху Золотого века: автор в сновидческой реальности садится в возок («Так ездил Пушкин кучерявый»), едет к портному, заказывает ему платье, слушает его рассказ. Само течение речи напоминает нам пушкинские ходы и повороты. А заканчивается всё реминисценцией из «Пророка» и стальной конницей – машиной: «Духовной жаждою томим,/ На ней я въехал в город Рим» [21].

Сергея Стратановского сама линия жизни приводит к Пушкину. В триптихе «В Пушкинском заповеднике» (1982) он рассказывает о своей работе экскурсоводом в Михайловском. Здесь читатель находит и отсылки к судьбе Пушкина, и упоминание героев его произведений, и чувства самого Стратановского: «И не меня, не меня – я шепчу в потемневших аллеях/ Пушкинской хвойной тюрьмы» [22].

Виктор Ширали создает «Путешествие в Михайловское 13 декабря». Это тоже разговор о поэте и о себе, а также о быстротекущем времени: «Невдалеке от моего столетья/ Живет поэт/ К нему я еду в гости./ Сто сорок три весны нас разделяют,/ Считать на версты оказалось дольше./ Считать на версты оказалось дальше./ Сто сорок три весны нас разделяют./ Его люблю я/ Он меня не знает./ Живу я в Дачном, полоса окраин./ Морозным утром белый дым из труб./ Его Санкт-Петербург живет в оправе/ Окраин/ Ленинграда рук/ И это город мой./ А в нем зима. Декабрь./ И зримо дыхание, когда летит от губ/ Душа моя/ Тобой гранёный камень/ В оправе/ Моих израненных о грани рук» [23].

Живые, очень пластичные стихи удачно соединяют прошлое и настоящее, одна картина возникает на фоне другой. Так появляется глубина времени. Но для ее обозначения необязательно заниматься живописью. Часто достаточно просто цитаты, знакомой просодии, звука. В своей ретроавангардной практике Владимир Казаков работает именно таким образом. Вот строки из его произведения «Набережная 4»:

«я вас люблю я вас поверьте/ моей любви тяжел чугун/
она молчит перчатку вертит/ глядит с печалью... я не лгу!» [24].

Здесь и начало пушкинского «Признания», и чугунная ограда, возникающая по ассоциации с чугуном любви, и романтический фейерверк. Но здесь также мы видим нечто другое: скольжение фразы, рассогласованность, запутанный синтаксис, смутность образа. Поэтика лежит в одном времени, сюжет в другом.

Похожим образом использует цитату и Виктор Кривулин. В тексте «Здесь пыльный сад похож на документы» в центре внимания – чугунная ограда, «перенесенная зачем-то/ от Зимнего дворца в рабочую слободу,/ из Петербурга в сердце Ленинграда» [25]. Ограда дошла до такой степени «убожества и запустенья,/ что рядом с нею воздух заводской,/ как мимо-летное виденье,/ как гений чистой красоты...». Цитата вроде не о том, но и о том тоже, поскольку сам воздух

пушкинской эпохи бодрит, в нем нет смога, дыма заводских труб. А тут смог, по сравнению с сохранностью нашего культурного достояния, воспринимается «как гений чистой красоты».

Поэма Николая Байтова «Нескончаемые сетования» вся построена на цитатах. Кого здесь только нет: Державин, Лермонтов, Тютчев. И, конечно, Пушкин: «Его пример – другим наука./ Я говорю себе: «А ну-ка/ попробую и я, как он». –/ Выглядываю: в чёрном поле/ ни огонька. Ослеп я что ли? –/ Одна лишь вьюга за окном» [26]. С помощью цитаты Байтов осваивает уже не время, а пространство.

В микроцикле Татьяны Михайловской «Фенечки для собрания сочинений А.С.П.» [27] тоже исследуется пространство, но оно уже не природное, а социальное. С помощью перелицовки знакомых строк автор ткёт плотно нашей жизни, обозначает некоторые интенции и подробности. Был «Медный всадник». И вот – «Модный всадник». Был – Лицей. И вот: «В начале жизни школу помню я/ №628». Конкретистский поворот.

Пушкин в «Евгении Онегине» восклицает: «Но панталоны, фрак, жилет,/ Всех этих слов на русском нет». А Михайловская продолжает: «Всех этих слов на русском нет/ и не было. Но скоро будут». Дается временная развертка.

Первая строчка из «Послания к Дельвигу» получает новое продолжение: «Прими сей череп, Дельвиг, –/ поэты любят пить из черепа отца». Явный отсыл к стихотворению Юрия Кузнецова «Я пил из черепа отца».

Михайловская верна наметившейся в позднюю советскую эпоху манере иронизировать. При этом смех у неё не такой едкий, как у Пригова, а сдерживается толикой лирики. Это скорее даже не смех, а улыбка: «Две пары стройных женских ног.../ А вон ещё! И вот, и вот!/ Похорошели наши ноги!». Впрочем, улыбка может быть и с нравоучением: «Не пей мутительной отравы –/ сивуха отшибает ум». Стоит, видимо, напомнить, что в 1980-е и в лихие 1990-е часто пили всякую непроверенную и опасную ерунду.

Совсем приглушается смех, когда автор касается темы безумия. Значительное число поэтов культурного подполья побывали в психушке. Безумие, впрочем, порой сопутствует творчеству, но Пушкин недаром обронил «не дай мне Бог сойти с ума». Впрочем, Михайловская продолжает не эту, а другую строчку: «С Гомером долго он беседовал один,/ но вскоре в Кашенко компания собралась».

Любопытно, что центонная поэзия позволяет коснуться и геополитики: «И дале двинулась Россия.../ Куда же далее ещё?!» [27] Возможности широки.

В целом цикл лежит внутри постмодерна. Автор весело работает с клише и знаками культуры. И в этом деле Михайловская не одинока.

Взять хотя бы поэму Андрея Монастырского «Я слышу звуки», которая открывается строфой: «Пушкин читает свое стихотворение/ «Безумных лет угасшее веселье»./ Его слушают женщины: Голицына Е. Д.,/ Одинцова М. А., Нарышкина У. В. и мужчины:/ Жуковский В. А., Вяземский П. А., Илличевский М. А./ Во время чтения все присутствующие/ молчат» [28]. «Наше всё» появляется и в других строфах. Вот Жуковский прочитывает свой перевод с немецкого и «выжидающе смотрит на Пушкина. Пушкин сидит неподвижно и молчит». Вот Гоголь читает «Мертвые души». «Из тех, кто присутствовал на чтении/ Пушкина, остались только Жуковский и/ Вяземский», - комментирует Монастырский. Вот «Хармс рассказывает своему другу Введенскому/ анекдоты о Пушкине. Введенский хохочет».

По большому счету, ни Пушкин, ни Жуковский, ни Гоголь, ни Хармс автору неинтересны. Сухой, регистрационный стиль подчеркивает дистанцию между реальными жителями литературного Олимпа и их именами. Автор отслеживает те звуки, которые возникают или не возникают в расчерченном им пространстве. Собственно, об этом говорит и название поэмы.

Но постмодернистские игры не могут длиться вечно. И Пушкин снова возвращается в стихи – как живая память. Здесь можно вспомнить одного из участников

самиздатского альманаха «Список действующих лиц» Андрея Дмитриева. В его поэзии не только возникает тень гения русской словесности («Троллейбус, церковь, где венчался Пушкин»), но и ставится вопрос о соотношении эпохи, в которую тот жил, с нашим временем:

А Пушкин – это не про нас,
Про нас писали Долматовский,
Твардовский, Бедный, Исаковский,
А Пушкин – это не про нас [29]

А кто же «про нас»? «Про нас «Вопросы ленинизма»,/ Вышинский, Зоценко и Визбор». Такой расклад.

Владимир Козлов думает о судьбе Пушкина, как если бы тот жил в 1930-е годы: «Если бы Пушкин на сто лет родился позже,/ В тридцать седьмом был бы сослан на Колыму./ Честно б работал киркой и лопатой, а может,/ Меткую пулю «слопал» в морозном дыму» [30]. Дантес, таким образом, превращается в охранника.

А вот Сергей Стратановский сопрягает Пушкина с «творческой командировкой». Текст «Геростраты» (1970) – это рассказ об овощебазе, куда, как и на картошку, посылали интеллигенцию. Овощебаза находится рядом с Черной речкой, и это обстоятельство имеет стихообразующее значение:

«И роща пушкинской дуэли/ Сияет рядом с ней,/ И Стиксов греческих черней/ Здесь речка Черная течет,/ Но тот, кто пел, был счастлив тот,/ Не умер тот и не умрет,/ Не для него, для нас течет/ Забвений страшная вода./ Осенней ночью, под дождем,/ Из жалкой жизни мы уйдем/ Неведомо куда./ Беги от ужаса забвений,/ Беги, как некогда Евгений,/ От бронзы, скачущей по мусорной земле,/ Туда, где в слякоти и мгле/ Лежит мочающаяся база,/ Пустые овощи для города храня,/ И, как любовного экстаза,/ Ждет геростратова огня».

Так, рядовая трудовая повинность разворачивается в метафизическое полотно, где Пушкин знаменует собой вечность, а социалистический труд – пустоту. Именно поэтому «мочающаяся база» «ждет геростратова огня» [31].

В заключение скажем еще несколько слов о пуш-

кинской теме в культурном подполье.

Сергей Кулле в стихотворении «Балда работает без выходных» (1960) видит себя в роли Балды и попа одновременно. Балда – мастер на все руки, занимающийся халтурой. Попа, как в сказке, бьют за жадность. Автор и представляет сказку, и комментирует ее в контексте современности:

«Балда работает без выходных./ Весною сортирует семена./ Летом – копает артезианские колодцы./ С приходом осени – гоняет зайца по стерне./ Зимой – проводит электричество в коровник./ По вечерам читает «Сказки» Пушкина/ и острым ногтем делает пометки на полях./ Балда работает,/ не ест, не спит за двух./ Но раз в квартал/ Балда идет в присядку./ И напропалую/ Камаринского/ играет на губе./ И раз в квартал/ жирный поп, Толоконный лоб,/ кряхтит,/ крестится/ и в платежной ведомости/ славянской вязью/ расписывается/ в получении/ по загравку» [32].

Балда возникает и в тексте Александра Кондратова из цикла «Пушкиноты». Но он уже не действующий персонаж, а участник языковой игры автора с именами пушкинских героев: «Бал да/ Балда./ Дадон/ да Дон/ Люд. Мила/ Людмила./ При сказке/ присказки!» [33].

Другой текст Кондратова «Негативное», выстроенный на отрицательной частице «не», ведет к единственному имени, у которого её нет. И это имя – Пушкин: «Не пташкин,/ не пряжкин,/ не шашкин,/ не пешкин,/ не крышкин,/ не Мышкин,/ не спушкин,/ не сушкин,/ не Яшкин,/ не чашкин,/ не решкин,/ не чешкин,/ не вьюшкин,/ не клюшкин,/ не стружкин,/ не хрюшкин,/ не Плюшкин,/ А.Пушкин!» [34].

Из приведенного обзора видно, что многие авторы неофициальной литературы обращались к светлому имени Пушкина. Когда-то Георгий Федотов назвал поэта певцом империи и свободы. Те, которые кричат сегодня о нем как о поклоннике великодержавности и сносят его памятники, не слышат его вольнолюбивой поэзии. Те, кто цитирует его мятежные строки, часто не понимает, что поэт чужд анархизма.

Пушкин, действительно, империалист – в области языка. И Пушкин, действительно, человек свободы – в

области русской речи.

Именно таким видели его многие авторы андеграунда и шли за ним, обретая на этом пути и свободу, и ответственность.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]. Дубин Б.В. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М.: НЛО, 2001, с. 307.

[2]. Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. – М.: Новое литературное обозрение, 1999, с. 197.

[3]. Сатуновский Я. Стихи и проза к стихам. – М.: Виртуальная галерея, 2012, с. 622.

[4]. Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.Г. Бахтин, Н.Г. Ордынский. М. – Мн.: Полифакт, 1997, с. 581.

[5]. Бобышев Д. Русские терцины и другие стихотворения. – СПб. Всемирное слово, 1992, с. 79.

[6]. Некрасов Вс. Авторский самиздат (1961–1976). – М.: Совпадение, 2013, с. 300.

[7]. Альманах «Список действующих лиц». Марина Андрианова. Код доступа: <https://rvb.ru/np/publication/05supp/SDL/MARINA.htm>

[8]. Некрасов Вс. Стихи из журнала – М.: Прометей, 1989, с. 36.

[9]. Своим путем. Стихи – М.: Духовная нива, 2000, с. 88.

[10]. Некрасов Вс. Стихи из журнала – М.: Прометей, 1989, с. 5.

[11]. Сатуновский Я. Стихи и проза к стихам – М.: Виртуальная галерея, 2012, с. 470.

[12]. Там же, с. 221.

[13]. Там же, с. 255.

[14]. Там же, с. 83.

[15]. Некрасов Вс. Авторский самиздат (1961 – 1976). – М.: Совпадение, 2013, с. 364.

[16]. Некрасов Вс. Стихи из журнала – М.: Прометей, 1989, с. 36.

[17]. Своим путем. Стихи – М.: Духовная нива, 2000, с. 9.

[18]. Кублановский Ю. С последним солнцем – Париж, La Presse Libre, 1983, с. 111 – 114.

[19]. Сергей Чудаков //Синтаксис, №1, 1959.

[20]. Кучерявкин В. Над парусом глаз //Часы, №64, 1986.

[21]. Стихи. ру Владимир Герцик. Эмигрант. Код доступа: <https://stihi.ru/2014/07/03/1697>

[22]. Стратановский С. Изборник: стихи 1968 – 2018/ Вступ. ст. А.Ю. Арьева – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019, с. 61, 62.

[23]. Цит. по: Гнедич Т. О поэзии Виктора Ширали// Часы, №42, 1983.

[24]. Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.Г. Бахтин, Н.Г. Ордынский. М. – Мн.: Полифакт, 1997, с. 524.

[25]. Кривулин В. Без названия //Часы, №67, 1987.

[26]. Байтов Н. Энциклопедия иллюзий. – М.: Новое литературное обозрение, 2017.

[27] Своим путем. Стихи – М.: Духовная нива, 2000, с. 88, 89.

[28]. Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.Г. Бахтин, Н.Г. Ордынский. М. – Мн.: Полифакт, 1997, с. 580.

[29]. А. Дмитриев. Стихотворения// Новое литературное обозрение, №15, 1995.

[30]. Своим путем. Стихи – М.: Духовная нива, 2000, с. 60.

[31]. Стратановский С. Изборник: стихи 1968 – 2018/ Вступ. ст.. А.Ю. Арьева – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019, с. 45, 46.

[32]. Кулле С. «Так и все относительно в мире»: основной корпус стихотворений и приложения – М.: Виртуальная галерея, 2021, с. 62, 63.

[33]. Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.Г. Бахтин, Н.Г. Ордынский. М. – Мн.: Полифакт, 1997, с. 462.

[34]. Там же, с. 462.

Василий Геронимус

О литературном альманахе «КЛУБ N». Какой будет литература XXI века?

КЛУБ N – ежегодный литературный альманах, выходящий с 2012 по 2022 гг. и возникший на базе поэтической библиотеки Русского ПЕН-центра. Среди авторов – поэты и прозаики разных направлений, живущие в разных городах и странах.

В каждом выпуске три постоянные рубрики: «ЭХО» – воспоминания, архивные материалы; «ПРИГЛАШЕННЫЕ ГОСТИ» – публикации авторов, не являющихся авторами-членами Клуба; СВОЯ ТРАЕКТОРИЯ – публикации авторов-членов клуба.

Некоторые выпуски были тематическими: вып. 2014 посвящен теме Востока и не только; вып. 2016 – опыту билингвы; вып. 2018 – теме путешествий; вып. 2019 – теме океана, моря, бездны; вып. 2020 – теме Космоса, фантастики; 2021-2022 – теме мусора.

Альманах «Клуб N» не только как собрание текстов различных авторов, но и как художественный проект, одним своим существованием опровергает общепринятые предвзятости. Одна из них заключается в том, что в искусстве нужно подражать классикам. Но это не так.

О парадоксальном свойстве поэзии – быть всегда современной – свидетельствует гениальный пример Пушкина. Поэт умел жить в своей, а не в иной эпохе. Так, в «Онегине» он приводит слова, вызванные к жизни его эпохой, – панталоны, фрак, жилет – и сетует

на то, что эти слова до сих пор отсутствуют в русском языке. Не хочется писать справедливую банальность: новая эпоха приносит с собой новые слова.

Разумеется, причастность поэта к современности не ограничивается и не исчерпывается новым рядом слов. Более того, отдельно взятые слова, пусть и наиновейшие, в своей совокупности не являются гарантом погружения поэта в обстановку современности.

Но что побуждает поэта вообще проникаться современностью, жить своей эпохой? Не мудрствуя лукаво, не злоупотребляя всевозможными литературоведческими «измами», стоит заметить, что поэт, по большому счёту, рождает новые произведения не из прочитанных книг, а из жизни. И если он живёт в XIX веке, он становится его эхом, если он живёт в XX веке, он отображает своё столетие. «Трагический тенор эпохи» – сказала о Блоке Ахматова, хотя всё та же назойливая предвзятость, спутница всякого стереотипа, торопит нас зачислить Блока исключительно в круг воздыхателей о романтическом прошлом.

Между тем, совершить художественное открытие поэт может, если он современен, если он равен своей эпохе и готов её пересоздать, а не только отразить. Иное дело, что между различными временами существует неизбежная преемственность, и тот же Пушкин, погружаясь в обстановку современности и предвосхищая будущее, при этом улавливает отголоски далёкого прошлого. Человечеству давно известно, что новое – хорошо забытое (и доведённое до неузнаваемости!) старое. Достаточно упомянуть, что тот же пушкинский «Онегин» исходно являет собой тип петиметра, знакомый нам по сатире Кантемира «На зависть и гордость дворян злонаправных». А Кантемир, в свою очередь, будучи провозвестником ценностей петровской эпохи, перекликается и с XVII веком, и с ещё более ранними произведениями вплоть до литературных традиций Горация.

Цель и смысл альманаха «Клуб N», как они видятся рецензенту, заключается в создании литературы

новой, но не выпадающей из потока исторического времени. Хочется добавить, что существование новой литературы не сводится просто к совокупности новых текстов. Играя словами, можно сказать и о совокупности контекстов или, проще, о внеязыковой стихии, без которой поэзия так же не может обойтись, как и без собственного языка.

В рубрике «От составителя» Татьяна Михайловская пишет (вып. 2012, с. 4): *«Итак, альманах “Клуб N” – альманах «Клуба N». Известно – во всяком случае, мне – что московская клубная эпоха в литературе закончилась десятилетие назад, отгремев вместе с лихими 90-ми. Когда-то, закрывая Георгиевский клуб, я сказала, что он выполнил свою общественную миссию, то, ради чего был создан: в период устного бытования словесности клуб заменял доступ к печатному станку, позволяя быть в курсе работы коллег; теперь же (то есть в начале 2000-х) практически у всех есть книги и публикации в интернете, и потому литературная жизнь перешла в нормальное русло личных пристрастий и интересов».*

Вспоминая некогда расцветшее и ныне ставшее частью прошлого литературное явление – Георгиевский клуб, Татьяна Михайловская противопоставляет живой устной стихии словесности искусственный мир компьютера, технический универсум, который почти полностью поглотил естественную реальность. Но вот что интересно: устремляясь умом, а главное, сердцем, в минувшее, внося в своё эссе «От составителя» элегическую ноту, Татьяна Михайловская несколько парадоксально устремляется в будущее. Не побоимся сказать, что она воссоздаёт исходно пушкинскую фигуру смысла. В «Возрождении» поэт сказал: *«Так исчезают заблужденья/ С души измученной моей/И возникают в ней виденья/ Первоначальных чистых дней».* О да! Возвращаясь к некоему светлому началу, поэт смотрит в будущее.

Собирание новой литературы и, быть может, литературы будущего, не только настоящего, – задача, сто-

ящая перед составителем и авторами альманаха. Эта совершенно новая литература зиждется на той почве, которую ХХI век унаследовал от ХХ века. Говоря упрощённо, если в ХIХ веке, в котором жили романтический Жуковский и гармоничный Пушкин, красота не вступала в спор с правдой, и *сладкие звуки* вбирали в себя *молитвы*, то ХХ век, едва успев начаться, принёс трагический разлад и в жизнь, и в литературу. Однако результатом этого разлада стала вовсе не смерть литературы как живого многомерного явления, река словесности не иссохла, но приобрела другое русло. За трагическими метаниями и судорогами ХХ века пришло представление о том, что правда подчас выше красоты или, выразимся всё-таки менее категорично, более обтекаемо и осторожно: к концу ХХ века классический культ прекрасного сменился представлением о том, что правда как бы вбирает в себя красоту. Изящное побочно по отношению к правде, и сама правда может быть прекрасной, она не нуждается в тех намеренных искажениях, которым фантазии поэтов подвергают жизнь. Правда слишком невыносима, чтобы черпать из неё вдохновение – говорит ХIХ век. Век ХХ, предваряемый Чеховым, автором «Острова Сахалин», произведения настолько же документального, насколько и художественного, приносит противоположную истину: правда настолько целительна и настолько необходима всем нам, что подчас избыточен и художественный вымысел.

Вот и вступительная статья Михайловской к циклу выпусков альманаха «Клуб N» без натяжек может быть прочитана как художественное произведение, в котором есть и элегическая нота, и особая эстетика минимализма.

«Что это за литературный жанр такой – “От составителя”? Не роман, не критика, не стихи, а так, одно недоразумение» (вып. 2012, с.4). Уже эти несколько фраз могут быть прочитаны как литературный афоризм или стихотворение в прозе. И одновременно это знак того, что с ходом столетий в классической системе жанров неизбежно происходят радикальные сдвиги.

XX век, стремительно переходя в XXI век, обращается к жанру афоризма, несущего в себе непрременную долю парадоксальности, ибо даже правдивое (прежде всего, правдивое) искусство невозможно без игры ума – с одним лишь морализаторством далеко не уедешь. Хочется добавить, что афоризм неотделим от эстетики минимализма, которая распространилась у нас после Второго авангарда – приблизительно во второй половине XX века и перехлестнула в XXI век.

Так, в альманахе «Клуб N» опубликован гениальный поэт Андрей Тат (1951-2015) – по-другому о нём сказать просто невозможно. Подборку стихов и прозы Тата предваряет предисловие Татьяны Михайловской.

Поэт пишет (вып. 2016, с.9):

*Когда осенью или весною
Прогуливаешься по старому кладбищу -
На душе легко и задумчиво,
И хочется построить себе здесь
Маленький уютный дом.*

Сила этих строк в их созерцательности и вместе с тем – во внутреннем движении, внутреннем усилии, которое противоположно усилию внешнему.

В том же выпуске опубликована и афористическая проза Тата (там же, с. 14):

«Чистое добро в порядке исключения бывает. Я не говорю, что оно не хорошо, но если смотреть со стороны – то так же бессмысленно, как и зло. Однако, я бы сказал, более противоречит бытию, нежели зло, уже хотя бы потому, что само бытие – зло. Уже потому, что зло, добром разбавленное, устойчивей».

Поразителен лежащий в основе этих немногословных строк глобальный парадокс и авторское откровение: «само бытие – зло».

Тат пишет (там же):

«Всю жизнь меня влекли атрибуты антиидеальности, атрибуты смерти: ночь, тишина, болота, развалины, стоячая вода, подвалы, забро-

шенные парки, кладбища, музей, книги, сон, луна. Головокружительные запахи багульника, фиалок и ландыша, голый осенний лес и ущербные люди».

Автор задаёт нам литературный ребус: почему негатив порою привлекательнее позитива, почему позитив порой не нужен, а ноль или негатив нужен и глубинно востребован?

Страдальчески умудрённый минимализм присутствует и в стихах Тата (вып.2012, с.48):

- Что ты ищешь в этой жизни кроме счастья?*
- Я и счастья не ищу в ней никакого.*
- Так чего же ты живёшь, скажи на милость?*
- А я вовсе не живу, но проживаю.*

Тат вносит в созерцательный мир своего стихотворения вопросно-ответную динамику, которая служит для того, чтобы сличить как будто бы сходные, но на самом деле разные величины, ибо мы понимаем: жить и проживать – мнимые синонимы, обманывающие нас своим этимологическим сходством.

В целом же Андрей Тат минималист, который варьирует в своих произведениях постмодернистское представление о смертожизни.

Другой выдающийся поэт, склонный к жанрам малых форм, представленный в альманахе «Клуб N», – Борис Ванталов (Б. Констриктор). Ванталов живописует некий город-кладбище или город, который спит (вып.2013, с. 33):

*Поленницы простертых тел
на этажах домов, домищ, домишек.
Господь зачем-то захотел
забрать треть жизни у людишек.*

Эта не-жизнь, не-деятельность, не-поведение странно конкретизируются (хотя может ли небытие быть конкретным?). Ванталов пишет о пресловутых людишках:

*Они, завернутые в бред,
лежат, младенчески воркуя.*

*Нас ночью нет, нас ночью нет.
Мозг сбросил эго. Аллилуйя!*

Поэзии Андрея Тата и Бориса Ванталова (Б. Констриктора) созвучны афоризмы и парадоксы Наталии Кузьминой (формально они следуют под названием цикла «Короткие рассказы»). Кузьмина литературно обыгрывает известное высказывание Декарта «Я мыслю – следовательно, я существую» («Cogito ergo sum»); она пишет (вып.2013, с.57):

«Известно, что мыслящий человек – это человек, который существует. Стало быть, мало мыслящий человек – это человек, почти не существующий».

Парадоксальности Тата и Ванталова соответствует остроумный скепсис Кузьминой.

В альманахе регулярно публикуется также Эсфирь Коблер. Её документальная и мемуарная проза по смысловому полю близка к стихам Андрея Тата и Бориса Ванталова. Так, в альманахе опубликовано эссе автора «О Володе Гершуни замолвите слово» (вып.2012, с.11).

Автор эссе вспоминает о своём друге- правозащитнике, который жил, мыслил и страдал в советские времена. Мемуары всегда интересны колоритными частностями, подробностями жизни, и Коблер сообщает читателю уникальные детали к литературному портрету Гершуни. Она пишет о своих особых отношениях с Гершуни, по ее воспоминаниям, это было нечто большее, чем любовь или дружба в земном понимании – это было служение литературе и служение правде.

Волнующий финал мемуарного эссе Эсфирь Коблер страдальчески религиозен. Гершуни, как свидетельствует Коблер, был убежденным атеистом. Но он защищал человеческую справедливость, и за свои невероятные страдания он не забыл у Бога – вот в чём убеждает читателя.

Другое эссе Коблер, опубликованное в альманахе, также религиозно. В «Письмах одиночества» (вып. 2013, с.39) автор пишет о вселенском одиночестве че-

ловека, который оставлен Богом. Причём означенный человек остаётся внутренне одиноким даже тогда, когда у него есть друзья и знакомые – но если отношения с ними носят внешний характер, человек всё-таки ощущает себя в безбрежной пустыне, пребывая в сердечном плаче. Внешнее формальное существование ещё не есть подлинное бытие.

Кроме эссеистики в выпусках альманаха можно прочесть и другие, в том числе, художественные произведения Эсфири Коблер.

Особый интерес в текстовом (и смысловом) поле альманаха представляет подборка прозы Натальи Юлиной «Золотые ворота и другие рассказы». Хочется отметить короткий рассказ «Девушка с ушком» (вып.2012, с.90). При своём поразительно малом страничном объёме, рассказ поистине бездонен. С одной стороны, он выражает любовь автора к русской деревне, где обитают сказка и чудо. С другой же стороны, рассказ свидетельствует о катастрофе русской деревни, где царит пьянство, нищета и дикость. Юлина социально точно охватывает оба полюса современной русской деревни. Избегая ненужного резонанса, автор рассказа угадывает суть того, что творится в отечественной глубинке.

В альманахе также печатается Валерий Сафранский, который в прозе и стихах много размышляет о природе Эроса.

В прозе Елены Твердисловой говорится о выдающихся людях, например, о Льве Толстом, в аспекте частного бытия («Два рассказа»; вып.2012, с.101). Твердислова совмещает психофизическую достоверность повествования и личностную глубину.

Устремление поэтов и прозаиков, публикуемых в альманахе, к колоритной частности, к выразительной художественной детали свидетельствует не только об эстетике минимализма, но также о подвижных границах между художественной и документальной прозой. Ведь и мемуаристика, подобно натуралистической прозе, способна блистать достоверными подробностями (как в выше рассмотренном эссе Эсфири Коблер «О

Володе Гершуни замолвите слово», где доведённая до филигранности жизненная достоверность переходит в художественность).

Логично, что художественные и научные произведения, опубликованные в альманахе, тоже строго не разграничены. Логично и то, что в структуре данного издания художественные произведения соседствуют с произведениями научными. К последним относится эссе Александра Люсого «Утопический сон в Антверпене» (вып.2016, с.33).

Люсый пишет о том, что Октябрьская революция в России была по существу западноевропейским проектом. Его исторические корни уходят в петровскую эпоху – в эпоху оголтелой европеизации страны, и петровская Россия стала своего рода полем для западноевропейских общественных экспериментов. Они были бы ещё более радикальными, если бы их последовательно осуществляли опасные чужаки, явившиеся на русскую почву.

Автор задаётся риторическим вопросом: *«Для чего нужен парад утопий в Москве?»* (вып.2016, с.33). Этому тезису предшествует любопытное авторское рассуждение: *«Для новоевропейских философов общества со сложившейся системой отношений мало подходят для крупномасштабных социальных экспериментов. А вот строить в России - это не перестраивать, а возводить заново, согласно единому разумному замыслу. То есть для Лейбница Россия предстала как уникальная возможность реализации картезианского проекта в масштабах самой обширной державы в мире. Впрочем, все реальные преобразования Петра в малой части соответствовали замыслам Лейбница. Теперь можно только гадать, как выглядели бы наука и образование в России, начни Лейбниц создавать их с “чистого листа” в соответствии со своими замыслами. Примерно так же, как гадать, как развивалась бы советская система, долгое время воплощавшая надежду западных интеллектуалов, оказавшись там во главе идеологии не Михаил Сулов, а Георг Лукач»* (там же, с.36).

Парефразируя Люсого близко к тексту, остаётся тоже задать риторическим вопросом: что произошло бы с Россией, если бы она последовательно развивалась по замыслам Маркса и Энгельса, немецких мыслителей? Вероятно, у героя Булгакова, профессора Преображенского, искушённого в западноевропейской науке, был бы еще повод плакаться в жилетку своему помощнику: «Какой компот мы с Вами наделали!»

Перечисленных авторов альманаха объединяет ряд различных, но взаимосвязанных признаков: интеллектуальность, склонность к минимализму и парадоксу. У истоков современной прозы и поэзии, публикуемых в альманахе «Клуб N», находится *осколочная эстетика* Чехова. Авторы альманаха подчас доводят её до крайности, прибегая к своеобразной поэтике намёка или ребуса. То, что сказано, отсылает читателя к тому, что не сказано. «Я вовсе не живу, но проживаю», как написал Андрей Тат, намеренно не расшифровывая различие между этимологически сходными глаголами и отсылая читателя к мандельштамовской «дырке от бублика» – к немому полю произведения.

За эстетическими новациями альманаха всё же угадывается «хорошо забытое» (и доведённое до полной неузнаваемости) старое. Однако у литературы наших дней есть и другой путь: не заниматься современными метаморфозами традиционализма, а создавать нечто абсолютно новое «с чистого листа». Пример такой поэтической смелости, готовности не держаться за литературные образцы явил нам огромный по значению поэт XX века – Дмитрий Авалиани (1938–2003). Он опубликован практически во всех выпусках альманаха.

Одно из поразительных художественных открытий Авалиани зиждется на опровержении кажущейся очевидности: слово нечто означает. Казалось бы, это так. Но слово есть также графема, изображение (пусть условное), знак. Но между знаком и означаемым всегда существует смысловая и текстовая дистанция. Знак по своей природе иносказателен. Но назвать иносказанием статую (изображение) Пушкина, которая пластически воссоздаёт облик поэта, было бы очевидной натяж-

кой. Конечно, слово имеет условную природу знака, а не пластическую природу, графический контур слова не определен и не равен его значению. так же, как, например, дорожный знак «кирпич» означает «запрет на движение», а не строительный материал.

Авалиани – это поэт, который снимает границу между поэзией и изобразительным искусством. Текст у него – часть изображения, а изображение – часть текста. И шрифт, который в том или ином случае создает Авалиани, тоже является составляющей артефакта. Творчески симптоматична публикация Авалиани «Каллиграфемы и рисунки» (вып.2014, с.81).

Второе открытие Авалиани заключается в том, что между различными явлениями мира существуют таинственные взаимные соответствия. Со школьной скамьи нас учили, что метафора – это указание на сходство явлений (иначе говоря, развёрнутое сравнение), метонимия – это указание на смежность тех или иных явлений, а синекдоха – наименование целого по части. Однако помимо метафоры, метонимии и синекдохи в языке и мышлении существуют таинственные соответствия между различными явлениями.

Эти удивительные не-метафоры, не-метонимии, не-синекдохи постиг и стал использовать в поэзии Авалиани. Не случайно его шрифтовые «перевертыши» – это двуединые тексты, в которых одно явление поставлено в соответствие другому. Причём эти соответствия глубже метафор и метонимий или синекдох, удобных фигур смысла.

Как уже говорилось выше, практически в каждом выпуске альманаха есть публикация Дмитрия Авалиани, подготовленная Т. Михайловской. И он не одинок в своих поисках нового слова в поэзии. Он предстаёт как поэт, возглавивший (не побоимся громких слов) целую плеяду своих современников-соратников, которые стремятся совершать самостоятельно художественные открытия на обозначенных им дорогах поэзии.

Визуальными поисками занимается художник

Александр Лаврухин, у которого графическим языком выражены взаимные соответствия явлений мира, в этом он художественно близок Авалиани, в чем убеждает их совместный проект «Солнце» (вып. 2012, с.27).

В сфере словотворчества виртуозно работает Вилли Мельников (1962–2016), младший современник Дмитрия Авалиани, в жизни и в творчестве родственник своему старшему другу. Достаточно упомянуть яркую публикацию Мельникова – посвящение Дмитрию Е. Авалиани «Стихи» (вып.2012, с.25) и «Именной акростих (Д.Е.Авалиани)» (вып. 2016, с.19).

Проницательный читатель заметит, что сам Дмитрий Авалиани сложился как поэт не без некоторого влияния футуризма. Поэтическая идея слова как простой вещи принадлежит Маяковскому, а тайна соответствий между явлениями мира была ведома Хлебникову, написавшему: «Там на холсте каких-то соответствий вне протяжённости плыло лицо». Подобно Хлебникову, Авалиани сопоставлял даты прошлых мировых событий, вычисляя на основании «каких-то соответствий» наступление будущих. К сожалению, эти его записи не сохранились.

Трогательно «домашние» стихи Дмитрия Авалиани можно отчасти назвать псевдофутуристическими. По некоторым признакам они напоминают минималистические стихи известного художника Анатолия Зверева. Зверев пишет: «кот по саду – хлоп по заду». Авалиани пишет (вып.2013, с.11):

*Мите-лопуху
дано на духу
полетим*

Сад Зверева и *лопух* Авалиани поэтически родственны. И всё-таки если Зверев – художник, который параллельно занимался поэзией, то Авалиани – поэт чистой воды, который создаёт языковую картину мира при помощи такой сложной формы, как палиндром.

Авалиани пишет (вып.2013, с.10):

*рад я себе
но били меня
я не мил
ибо небес я дар*

Палиндром друг симметрии, а она – спутница таинственных соответствий между явлениями мира, которые угадывает поэт Авалиани. Иногда в его палиндромах присутствуют соответствия между предметами и явлениями, наружно не сходными, например (там же, с.11):

*я Митек-сатир
отвопил отчудя
сяду что ли
повторит аскет
имя*

Сатир и *аскет* поразительно и необъяснимо связаны, при их очевидной противоположности.

В области палиндромии Александра Бубнова можно назвать одним из талантливейших последователей Авалиани. О научно-исследовательском интересе к творчеству Авалиани говорит публикация Александра Бубнова «Магия и мистика палиндромии. Заметки о творчестве Д. Авалиани» (вып.2013, с.7). Не зря А.Бубнов считает себя учеником Дмитрия Авалиани.

И Дмитрий Авалиани, и Вилли Мельников, и Александр Бубнов – яркие индивидуальности, в свое время они испытали влияние футуризма, но хотя достоин лавров тот, кто следует выдающимся литературным образцам, но не меньших лавров достоин и тот, кто ищет в поэзии новых путей и находит их.

Что касается Валерия Галечьяна, то в отношении его творчества следует говорить не о влиянии футуризма и вообще авангарда, что кажется очевидным на первый взгляд, но прежде всего о влиянии буддизма, философия которого тесно связана с восточной литературной традицией и изобразительным искусством. Буддистское мироощущение большая редкость в отечественной поэзии. Работы Галечьяна в поэзии очень разнообразны и графичны, графика шрифтовая и

предметная, часто в цвете. Некоторые стихи, можно сказать, изготовлены как некие воспитательные доски или стенды с буддистской лексикой, их афористичные наставления призваны не просто поучать, но поучать с улыбкой. Характерный пример – обширная подборка «Поучения» (вып.2012, с.51).

Итак, эстетике минимализма в альманахе контрастно соответствуют веянья футуризма с его плакатной яркостью, зрелищностью и конструктивностью.

Несколько особняком в альманахе стоят произведения Людмилы Вязмитиновой (1950–2021) и Андрея Цуканова (1966–2022) и – достаточно упомянуть рассказ «Гроза на Лонг-Айленде», написанный ими в соавторстве (вып.2013, с.95). В поэзии Вязмитинова и отчасти Цуканов устремлены к традиционному стиху и современному верлибру. В то же время религиозная поэзия Вязмитиновой вписывается в контекст альманаха, поскольку она противостоит одностороннему эстетизму. Чужд ему и альманах в целом. В «Месяцеслове» Вязмитинова пишет (вып. 2014, с.176):

*Дай, Господи, нам радость в сентябре,
в славянский Новый год,
когда листва, слегка уже пожухлая,
еще стремится свой лепет по горам и долам,
чтоб откровенно жухнуть в октябре...*

В этом произведении автор выстраивает религиозную космологию. Суровый Хронос, собрат Истории, сметает на своём пути буквально всё, что силится делать человек, «что прежде жило». И финальный поворот к Пушкину – «На свете счастья нет...»

«О время, погоди», – некогда заклинал Тютчев немолчимый Хронос. Но сменяются эпохи, исторические обстоятельства, сменяются условия жизни и главное, условия творчества. Не существует рецепта, который позволил бы остановить время.

Но талант имеет неземную природу. Подобно дерзновенному Прометею, поэт похищает небесный огонь. Передаваясь от одного литературного поколения дру-

гону, сей пламень живит всех нас и побуждает предчувствовать, что вечный праздник Аполлона продлится, что преемственность, существующая между литературными поколениями, приведёт к рождению новой поэзии и новой прозы, и на литературном Олимпе явятся новые имена.

Нина Краснова

О книге «Осень-Осень» и кое-что о других книгах Людмилы Осокиной

Далеко не всегда новая книга того или иного автора оказывается такой уж новой в числе прочих его книг. Бывает, что все они похожи одна на другую и почти не отличаются одна от другой, независимо от того, стихи это или проза. Чего не скажешь о книгах Людмилы Осокиной, у которой их ни много, ни мало, а 10. Первая книга **«Природы затаенное дыхание»** вышла в 1996 году. Ранние стихи, которые она писала с 18 лет, эскизные, с набросками чувств, трепетные, лиричные и совершенно неконъюнктурные. Там начали проступать черты поэтессы с «необщим выраженьем» лица.

Вторая книга вышла у неё только через 11 лет, в 2007 году – **«Черная кошка»**. Там лицо автора обозначилось более четко, а «чёрная кошка при жёлтой луне» стала визитной карточкой поэтессы. В 2009 году у неё вышла еще одна книжечка – **«Стихи, биография, библиография»**.

Затем, в 2010-м, в издательстве «Время» – полноценная книга стихов объемом не 20 – 30 страниц, как предыдущие, а 80, и тиражом не 100-300 экз., как предыдущие, а 1000 экз., – **«Кофейная девушка»**, благодаря которой у Людмилы Осокиной появилось имя в современной поэзии, а образ её «кофейной девушки» стал нарицательным и попал в песни о ней, одну из которых, свою собственную, Людмила исполняет под гитару, на творческих вечерах, как и другие свои песни.

В 2014 году Людмила Осокина удивила своих товарищей по перу и своих читателей, неожиданно выступив в новой ипостаси, как прозаик, и выпустив книгу

«веселых историй о делах земных, небесных и поднебесных» – **«Новую божественную комедию»**, с фантазиями и выдумками, отрывки из которой, как и стихи Людмилы Осокиной, публиковались в «Эоловой арфе», в моем альманахе.

В 2016 году «кофейная девушка» по имени Людмила Осокина просто шокировала литературный мир новой книгой прозы **«Халуна»** – о своей жизни с диссидентствующим поэтом Юрием Влодовым – и потрясла всех своим творческим бесстрашием и такой откровенностью, на которую далеко не каждый автор, и тем более, далеко не каждая женщина, решится.

Следующая книга у нее была – **«Моя далёкая деревня»**, с ретроспективой в детство, художественно-документальная, о своей родной деревне, о родном Алтае, где она родилась и откуда когда-то уехала в Москву – учиться в историко-архивном институте и покорять белокаменную.

В 2021 году у Людмилы Осокиной вышли сразу две книги: одна – **«Фильмы о Юрии Влодове»**, описания фильмов о нем и их хронометраж, и стенограммы речей главного героя и персонажей; а вторая – **«Проект СверхПознание»**, эзотерическая, о своем «духовном опыте постижения действительности», о своих исследованиях Высших миров и о своих разгадках тайн Вселенной.

И вот в 2022 году выходит новая книга – **«Осень-осень»**, с подзаголовком «книга малой прозы». Все книги Людмилы Осокиной не похожи одна на другую.

Книга состоит из трех разделов.

Первый раздел – это **«Пейзажные зарисовки»**: осенние сюжеты, зимние, летние, весенние (в основном 2013, 2014 и 2018 гг.). Вот, например, осенний сюжет с осенней пейзажной зарисовкой – «Осенний пруд»: *«Серый пруд. Серый ноябрьский пруд... Плавают утки по водной глади, сидят рыбаки с удочками на берегу, гуляют мамы с колясками, ходят собачники с собаками, прогуливаются неторопливые пенсионеры. Голуби и воробьи подкармливаются у людей хлебными крошками и пшеном. Даже в серый ноябрьский*

день жизнь на пруду идет своим чередом».

Поэтесса использует здесь серые акварельные тона и краски, а картина получается яркой. Так же, как и в «Тумане за окном», и во всех зарисовках книги, где не только серые краски, но и желтые, зеленые, красные, и розовые, как, например, в весенних сюжетах: *«Сейчас время ярко-желтых одуванчиков и такой же ярко-зеленой травы, по которой они равномерно рассыпаны. Желтое с зеленым, зеленое с желтым! А по верхам цветут яблони белым и бело-розовым цветом».* («На свободу!»)

Большая часть сюжетов у Людмилы Осокиной рождается, когда она сидит дома и смотрит в окно. Как, например, в зимних сюжетах: *«Что-то гудит за окном... Гудит, конечно же, ветер. Квартира моя находится на пятнадцатом этаже шестнадцатизэтажного дома на окраине Москвы. За окном – там, вдалеке – Мичуринский проспект... я смотрю за окном – а Мичуринский проспект весь во власти метели, и его почти не видать... По заметённому асфальту с трудом пробиваются редкие машины. Мне нравится, что в мегаполисе сейчас хозяйничает стихия...».* («Что-то гудит за окном...»)

Летние сюжеты появляются у Людмилы Осокиной, например, когда она гуляет со своей внучкой Ритой на улице, возит ее в коляске по скверу, или когда сидит или лежит на пляже.

«Лежу на нашем пляже около деревьев. Мой взгляд падает на ближайший куст. Это был какой-то сборный куст, он состоял из разных пород деревьев. В одной связке в нем росли рябина, клен, ясень и ольха, – такое вот удивительное семейство. Живут все общим большим кустом, и, похоже, ничуть друг другу не мешают, хоть они и разные. Каждому деревцу хватает и земли, и солнца, и влаги, и тепла, и воздуха». («Могучая кучка».) Это не просто пейзажная картинка – это философская метафора, где растения отождествляются с людьми, которым стоило бы брать пример с этих растений, жить в мире и согласии.

«Гуляем с Ритой по скверу около озера. Вдалеке

бродит ворона.

– Какая красивая птичка! – говорит Рита. – Кто это?

– Ворона, – смущенно отвечаю я.

Да, получается, красота понятие относительное. И ведь устами младенца глаголет истина, как говорится». («Непредвзятый взгляд».) Через образ вороны и через взгляд девочки на неё Людмила Осокина подтвердила известную истину, что на вкус, на цвет товарищей нет.

«Я везла Риту в коляске по дорожке по нашему приозерному скверу. Неподалеку, под массивными кленами бродили какие-то маленькие серые птички и искали себе пропитание. Они ловко перерывали лапами и клювами старую перегнившую листву, периодически вытаскивая оттуда червей и заглатывая их.

– Смотри, – говорю я Рите, – птички.

– А что они делают, бабушка? – спрашивает Рита.

– Ищут еду, – отвечаю я.

– А что они едят? – интересуется Рита. (...)

Рита и не предполагала, что такие красивые создания – птички... могут есть червей. Это стало для нее открытием. Для меня, кстати, тоже. Я как-то не задумывалась... над тем, что птицы, эти небесные, в общем-то, создания, питаются насекомыми, да порой и самыми мерзкими из них – червями... И... к тому же еще и летают, и помимо всего прочего поют!» («Что едят птицы?».)

Для кого-то из читателей это тоже станет открытием, каких немало в книге Людмилы Осокиной, они у неё на каждом шагу.

Второй раздел книги - «Взгляд из окна» – это «больничные сюжеты». Людмила Осокина написала их в марте 2014 года, когда лежала с ребенком в детской Тушинской больнице, где не было телевизора, и потому смотрела не на экран, а смотрела в окно, и оно заменяло ей телевизор: «Я теперь смотрю в больничное окно, окно теперь – мой телевизор, гораздо более интересный, чем тот, который остался у меня

дома. И много я чего увидела за это время в этом окне», – пишет Людмила 20 марта, и день за днем ведет больничный дневник, и рассказывает, на бумаге, что она видит в окне. И благодаря ей видят это и читатели. Например, забавную, пикантную сценку двух птичек, которая называется «Разрешите познакомиться». Сидят на дереве, на одной веточке две птички – белая голубка и сизый голубь, он «подсаживается ближе к голубке (хочет познакомиться с ней), а та ровно на столько же отодвигается от него дальше – на два голубиных шажка. Голубь опять же на два шажка пододвигается. Она же опять отодвигается...». И в конце концов всё получилось у них, почти как в старинной песне «Соловей кукушку уговаривал» и в конце концов уговорил. В данном случае – голубок голубку. При поддержке второго сизаря, который подсел к голубке с другого её бока, чтобы она не могла отодвигаться от своего настойчивого ухажера дальше и дальше, проявил по отношению к нему свою мужскую солидарность.

Падает взгляд поэтессы и на церквушечку «около больницы», «по ту сторону забора», и тут же откуда-то из-под пера (из-под клавиш компьютерной клавиатуры) возникает у Людмилы прелестный полуверлибрик:

*стоит церквушечка –
маленькая, маленькая,
совсем как игрушечка,
оставшаяся от прежних времен.*

*Церквушечка
чистенькая, беленькая,
с золотыми крестами
ах, с золотыми крестами!
с черными куполами...*

Много в разделе «Взгляд из окна» разных наблюдений поэтессы, которые под ее пером превращаются в стихи и в своеобразные прозопоэзы – «Вороньи пристрастия», «Птичья дорожка», «Большие следы», «Трава и снег», «Закат и фонари», «Медленный самолет», «Самолет-звездолет», «Лес в резервации», «Раннее лето», «Закат», «Хочу уехать». Во всем этом

есть что-то от Пришвина и Паустовского с их взглядами на природу, и что-то от Тургенева с его стихами в прозе и с «Записками охотника», и что-то от акына, который что видит, о том и поёт, но у неё всё абсолютно своё. Людмила Осокина создала какой-то свой новый жанр заметок о природе. Ее «пейзажные зарисовки с натуры», очень поэтичные, очень художественные и философичные со своими собственными открытиями, со своими медитациями и со своими комментариями к каждому своему наблюдению, к каждой своей зарисовке.

Читаешь пейзажные сюжеты и зарисовки Людмилы Осокиной и думаешь: оказывается, как много можно увидеть в мире, не выходя из четырех стен на улицу, не гуляя по городу, не путешествуя по стране и по миру, не летая на Мальдивы и на Майями, а просто глядя на мир из окон своего дома, с пятнадцатого этажа или с первого, и даже из окна больницы. Как много можно увидеть, если у тебя на всё – взгляд художника, поэта, писателя, творческого человека с тонкой душевной организацией и с такой наблюдательностью и впечатлительностью, как у Людмилы Осокиной.

И еще думаешь вот о чем: кому-то постоянно не хватает времени на какие-то свои дела, которых у каждого человека достаточно. А вот хватает же у Людмилы Осокиной времени и желания спокойно сидеть у окна, смотреть оттуда на мир и писать свои «зарисовки», и откладывать в сторону все другие дела, которые мешали бы ей заниматься этим и сосредотачиваться на этом. Владимир Солоухин когда-то заметил, что у японцев есть такое понятие и такое мероприятие для туристов – «Созерцание красоты». Тебя приводят в красивое место, например, на гору, и оставляют там часа на два. Чтобы ты занимался созерцанием красоты. Вот этим и занимается Людмила Осокина – созерцанием красоты, о которой она пишет и к которой приобщает и своих читателей, отрешась от столичной суеты сует.

Третий раздел книги Людмилы Осокиной «Осень-осень» – это «**Рассказы**». Некоторые из них, как и

«Пейзажные зарисовки», публиковались в периодике, в журнале «Дети Ра», в газетах «Поэтоград» и «Литературные известия».

Татьяна Бек когда-то ввела в литературу термин «женский автор». И вот в третьем разделе книги Людмилы Осокиной есть великолепные образцы прозы, к автору которых как нельзя лучше подходит этот термин. Взять хотя бы рассказ «Зарплатный день». Сюжет простой: героиня рассказа получила перед Новым годом зарплату и до Нового года всю её и потратила, а затем получила уже через большой промежуток времени другую зарплату в феврале и от такого долгого ожидания тут же накупила в супермаркете целый «вагон и маленькую тележку» нужных и ненужных вещей и опять осталась без денег.

Или взять рассказ «Не пара. Обувной маркетинг», где героиня пыталась купить себе в рыночном «бутике» демисезонные сапоги, а продавец старался всучить ей два сапога, которые разного размера, но не получилось.

Или еще рассказ «Лечо»: хозяйка семьи решила было по совету и по рецепту своей сестры приготовить и законсервировать на зиму две трехлитровые банки лечо, для чего притащила домой с базара 7 кг болгарского перца и много других овощей, провозилась с ними всю ночь, но только товар зря перевела, перепортила, а потом поняла, что лечо продается в магазине и стоит оно там гораздо дешевле, и на вкус гораздо лучше, чем то, которое она сварила.

В рассказе «Баня с чесноком» анекдотический сюжет: в женскую баню, по приглашению баб, пришел почти голый мужик, чтобы организовать им «пар с чесноком». Есть в книге еще и рассказ об одинокой женщине «Истомленная жизнью»... Все эти и другие блистательные и щедрые на детали рассказы, которые Людмила Осокина называет то юмористическими, то трагикомическими, могла написать только женщина, только «женский автор», и только Людмила Осокина, и никто другой...

У Людмилы Осокиной очень легкое перо, свой инди-

видуальный стиль письма, свои интонации, которые не спутаешь ни с чьими другими, и свой, простой, гармоничный, естественный, не сконструированный язык, «без потуг на муки», близкий к разговорному и насыщенный лексикой из разных пластов. Тут тебе и простонародные выражения и формы слов («дохтор», и «соколик мой ясный»), и простонародные глаголы «пышнеть» (кроны деревьев пышнеют), и «хужеть» (пряники стали «хужеть и хужеть»), и «опупеть» (надорваться от тяжестей, волокла сумки – «опупела вся»); и старинные поговорки («большому куску рот радуется»), и низкая лексика, и жаргон, и сленг («фигняк», «на фига», «каждой бабе по пал...», «чурка», «чучмек», глагол «затырить» – стащить в магазине гель или открытку); тут и оксюмороны («холодное тепло»), и научные термины («психотерапия», и производное от нее «тряпичная терапия»)... и проникшие в русский язык новые иностранные названия («Блендамет», «Доместос», «Пантин про Ви», и названия магазинов «Сэконд-хэнд», «Арбат-Престиж», «Le Mont»), и новые фразеологизмы («процесс, как говорится, пошел», «отъем денег у населения»)...

Очень своеобразны и выразительны речевые характеристики персонажей Людмилы Осокиной. Например, вот эта, когда старушка из фантастического рассказа «По газону – не ходить!» – дежурная гостиницы – беседует с посетителем:

«– Тебе чего здесь надо, а? – построжела старушка (сделалась строжже). – Ты бы шел лучше отсюда, а то ведь я и милицию могу позвать.

– С тобой ли всё в порядке? Может, тебе доктора вызвать, может, ты приболел, а?»

Есть у Людмилы Осокиной и рассказы на литературные темы, с иронией и сарказмом. Например, рассказ «Искусство требует жертв» (1986), где жертвой стал литконсультант с фамилией Зоркий, который оказался совсем не зоркий, не прозорливый, и принял за «звезду» поэзии совсем никакую не звезду, и она чуть не до смерти замучила его своей амбициозностью, телефонными звонками и своими требованиями раскручивать ее и поднимать на «поэтический небосклон»...

В каждой шутке есть доля шутки, а есть доля не шутки. Есть она и в рассказе-юмореске «Как сохранить читателя», где Людмила Осокина пишет: *«Чтобы был Писатель, надо чтобы был Читатель. А читатель сейчас в массе своей день ото дня сокращается и может в скором времени исчезнуть совсем»*. И чтобы этого не случилось, чтобы увеличить «популярцию» читателей, она предлагает создать *«Союз профессиональных читателей по образу и подобию Союза писателей»* с творческими секциями поэзии, прозы, драматургии, критики, публицистики, и делает это с юмором, но на полном серьезе. И ее идея вовсе не кажется такой уж смешной и абсурдной, а наоборот – кажется очень актуальной и нужной, и своевременной.

В рассказе «Девочка и город» (1981) Людмила пишет о девочке, то есть, конечно, о себе, которая когда-то первый раз в жизни приехала «из далёкой-далёкой деревни» в Москву, к тете. *«Девочка никогда не была в таком большом городе»*. И сразу же *«успела полюбить его всем сердцем»*. Ей понравилось и метро с *«просторными мраморными залами, хрустальными люстрами»* и с *«мозаиками всех цветов радуги»*, и красивая и удобная квартира тети на одиннадцатом этаже, с ванной, горячей водой, туалетом, газовой плитой (чего в деревне на Алтае тогда не было), и вообще всё понравилось. *«"Как здесь хорошо!" – размышляла девочка. Она так хотела уже жить в этом городе»*. И через много лет она и будет жить там, переедет туда после окончания школы и не пропадет, и не затеряется в каменных мешках мегаполиса, и станет известной в литературных кругах писательницей.

Эта девочка, «ах, эта девочка», которая в своей деревне *«никогда не поднималась выше второго этажа»*, теперь живет почти что на Мичуринском проспекте в Западном округе Москвы, и даже не на одиннадцатом, а на пятнадцатом этаже, а в своей жизни и в своем творчестве поднялась еще выше, на Парнас, заняла там свое законное место под солнцем, написала много книг, в том числе и вот эту, в полном смысле слова новую – «Осень-осень», которая симво-

лизирует собой новый период, новую прекрасную и совсем не «унылую» пору жизни и творчества, когда собирают урожай, и когда цыплят по осени считают, а у Людмилы Осокиной все результаты ее работы в литературе налицо – 10 томов не «партийных книжек», не похожих одна на другую, каждая из них по-своему нова и интересна, чему нельзя не радоваться и с чем нельзя не поздравить Людмилу Осокину и ее читателей, которые у нее есть и будут, несмотря на то что официального Союза профессиональных читателей (пока?) нет.

Валерий Галечьян

Предпослесмертная поэзия Татьяны Виноградовой

К основным направлениям в творчестве Татьяны Виноградовой могут быть отнесены:

- поэзия
- коллаж
- перевод
- малая форма прозы.

При этом, несомненно, главенствующей является поэзия, а другие жанры так или иначе соседствуют, а зачастую пересекаются с ней.

Настоящая статья посвящена именно поэзии авторки или поэтки, как она себя называет (см.: О Татьяне Виноградовой – Нелли Копейкина. Интервью с поэткой. «Кто мы и какие». – М.: Изд-во «БОС», 2022, с. 57), и тут тематически и жанрово стихи можно распределить по группам:

- космогония
- психологическая поэзия
- лирическая поэзия
- ландшафтная (пейзажная) поэзия
- посвящения
- перевод и самоперевод.

Основное внимание нами будет уделено психологической поэзии – главенствующему направлению в творчестве Виноградовой. Видно, что стихи тщательно дорабатываются и отбираются к публикации, благодаря этому можно говорить о высоком профессиональном уровне как авторки в целом, так и каждого отдельного стиха. Но вершин Т. Виноградова достигает лишь на пределе нервного напряжения (соседствующего со

срывом или превращающегося в него), которое возникает в момент перехода от жизни к смерти – или уже за этой гранью. Путешествия между мирами живых и мертвых для нее – почти рядовая, регулярно возникающая процедура, но болезненная и отнимающая все силы. Казалось бы, долги выполнены, и в наличии все условия для освобождения от мирских забот, но уже почти родной мир мертвых не отпускает, да и сама поэтка не готова расставаться с дорогими ее сердцу его обитателями.

Богам и ангелам Виноградова уделяет значительное место. Они присутствуют во всех ее книгах, но с их полномочиями не все гладко. Они истекают вместе с гибелью богов и снова истекут с приходом новых условных властителей судеб, в способность которых к осознанным и судьбоносным поступкам верится с трудом: «Не получилось, да. Что с них возьмёшь? / Они всего лишь боги». А чуть ранее, там же: «Но ведь и новые боги наскучат нам и умрут». («Развивая Борхеса» // «Жизнежуть». – М.: Вестконсалтинг, 2013, с. 13).

Уходя вместе с поэткой в миф, следует иметь в виду, что его пространство охватывает не только её собственную реальную жизнь, но и всю Россию, и центр Москвы, о котором говорится следующее: «Хожу / по руинам. / Разглядываю / пепелища». (Из цикла Памяти Москвы // «Уходим в миф» – М.: СПб.: Летний сад, 2005, с. 6). Неслучайно поэтка из центра столицы (родилась в квартире, где с 1914 по 1922 гг. жила Марина Цветаева), рвалась и переезжала в районы недавних окрестностей мегаполиса. Собственно, эти самые окрестности и закоулки других стран влекут Виноградову. Она делится удовольствием от пребывания на греческом острове Родос с его провинциальными радостями и развлечениями (и навеянными ими мистическими отвлечениями) в книге «Сова Афины. Греческая тетрадь». (М.: 2015). Восторгаясь не сильно преобразованной природой, Виноградова вновь подтверждает многократно высказанную позицию: в городе, особенно когда это касается Москвы, всё ужасно, а в глуши (даже цивилизованной) всё прекрасно. В то

же время еще раз хотелось бы отметить мастерство авторки, изящно сплетающей разные поэтические формы и органично вплетающей в них прозу. Конечно, и в небольшой «Греческой тетради» не обошлось без традиционных для поэтики мотивов. Ночь в Аиде и Хаос с Хроносом настигают читателя во время дождей, как и более ранней книге «Уходим в миф». Поэтке близка, в первую очередь, именно греческая мифология, хорошо ей знакомая, глубоко укорененная в сознании и пронизывающая многие ее стихотворные и прозаические произведения. В мистическом плане можно отметить обращение к средневековой кельтской и английской поэзии о времени и окружении легендарного короля Артура.

Жизнь авторки, как и большинства поэтов, можно проследить через возникновение и бытие персонажей. К сожалению, у этой зрелой, но при этом молодой, красивой женщины отношения с большинством из прототипов были прекращены их смертью. Татьяна рассталась с родителями, обоими мужьями, с ближайшей и самой давней подругой, погибшей в теракте в аэропорту «Домодедово», с еще одним не исчезающим из снов мужчиной, единственным героем книги «Зона саморазрушения» (М: Вест-Консалтинг, 2011). Всех их она проводила в последний путь и продолжает навещать (исключая отца, с которым не задалась отношения с детских лет). С большинством из этих людей она провела не только последние дни, но и последние годы их жизни, и их образы навсегда остались в ее сознании и стихах, как постоянно присутствующие и реально существующие, не только в ином, но и в сегодняшнем мире, что определяет мистический план в её творчестве. Таким образом, зоны жизни, смерти и переходная пограничная область между ними поэтке хорошо известны. Не вдаваясь в хронологию, можно отметить что приведенный нами список завершается смертью второго мужа в 2021 г. А весь период в целом включает основную часть осознанной жизни и творческого пути Т. Виноградовой.

Пытаясь совмещать жизни живых и ушедших, по-

этка ищет соответствующий временной интервал («К вопросу о воззрениях современной теоретической физики на пространственно-временной континуум» // Жизнежить, с. 17-18), но решить проблему ни в философском, ни в психологическом плане ей не удается. Как кажется, она не оспаривает такое понятие, как «стрела времени», его направленность из прошлого в будущее, хотя могла бы это делать, опираясь на законы термодинамики. В теории относительности скорость движения времени, а соответственно, и происходящих изменений, зависит от позиции наблюдателя, но для чистоты измерения этот наблюдатель должен быть неподвижен, в том числе, и в психическом плане, а для Виноградовой это невозможно. Собственно, все эти понятия не имеют практического значения для поэзии Виноградовой. У нее есть собственный временной план, который образуют два вида прошлого: прошлое как настоящее и следующее за ним прошлое как будущее. Прошлое в традиционном понимании присутствует лишь как календарь дат, в некоторых случаях – как точка отсчета, а в психологическом плане это прошлое проживается ею как прямо сейчас происходящее. Для Виноградовой, проведеншей всю жизнь в Москве, привычное окружающее пространство не изменяется. Никакие планировочные и архитектурные новации в центре города не вписываются в картину мира поэтки, отсюда и такое негативное отношение к ним и изменившейся городской среде в целом (стихотворение «Белый плач на гибель клёна, который рос у моего подъезда» // «Непевчие птицы», с.62). Следственно, и пространственно-временной континуум мира поэзии Виноградовой в целом расположен в границах двух видов прошлого.

Так она и существует в мертво-живой среде, отсчет в которой ведется с рождения, но события не упорядочиваются шкалой, а существуют одновременно, то выдвигаясь, а то уходя в тень, но не пропадая окончательно. Понятно, что в выбранной парадигме у постоянных персонажей нет будущего, но и на собственное будущее поэтка не строит планов. Рябь настоящего

вдруг набегают на поверхность океана прошлого – и гаснет. Происходящее меркнет перед яркостью и глубиной переживаний неуходящего прошлого, которое выбивает из жизненной колеи, парализует расползающееся сознание. Единственная отдушина – кошки, заменяющие других, выбывающих по той же причине прекращения существования, но и те с изломанной в прошлом судьбой, поскольку берутся из приюта. Творчество для Виноградской – еще один путь погружения в мертво-живую среду, но не переосмысления произошедшего. Не вовлекаясь в психопортретирование, хочется отметить, что спонтанность и содержательность захлестывающих переживаний делают поэзию Виноградской захватывающей, а их многолетняя итерация наделяет ее глубиной, что особо ярко и отчетливо проявляется в книге «Зона саморазрушения». Еще раз хочется напомнить, что речь идет о психологической поэзии Т. Виноградской.

Несомненно, главное и лучшее в этом направлении подпадает под хайдеггеровское понимание жизненного процесса как бытия к смерти в его экзистенциальном восприятии, с глубинным и дотошным самоанализом, но пробиваются и буддийские нотки у поэтки, прошедшей путь к этой восточной религии через католицизм и тяготение к православию и вроде бы закрепившейся в новой вере. Но пока Виноградова еще весьма далека от восприятия смерти как события, кладущего конец страданиям, и соответственно, освобождающей человека («покончат смерть саможивийством» // Жизнежуть, стихотворение «Рай», с. 16), хотя буддийские мотивы уже отчетливо прослеживаются в ее последних, еще не опубликованных стихах, с которыми автору настоящей статьи удалось ознакомиться. Вместе с тем и само хайдеггеровское определение не охватывает всю поэзию этой направленности у Т. Виноградской, чьи персонажи, как это нами уже отмечалось ранее, вполне реально существуют и после ухода из мира живых.

В стихотворении «Очень большое описание одного взгляда» (// «Зона саморазрушения», с. 50) начало всё не завершающейся любви к тому самому неназванно-

му персонажу датируется январем девяносто первого года.

Но и последнее стихотворение книги 2011 г. также не завершает историю:

Ведь в самом деле
несправедливо, недостойно, неприлично
хотеть любви – иной.
Смешно сказать, – счастливой!

(«Мед – пепел – лед», там же, с. 70).

Виноградова настолько погружена в неушедший мир ушедшего, что даже не поймешь, какая любовь сильнее: к живому или мертвому, или любовь – просто пауза, за которой последует новая смерть, утверждающая чувство:

И «сердце рвется пополам»
(что будет подтверждено потом кардиограммой).
Всё, всё ради того,
Чтоб он был счастлив.

И далее:

...Вот также не смогла и для другого,
над чьей могилою
мы встретились сегодня,
перед которым оба виноваты мы.

(«Сороковой день» // Уходим в миф, с. 81, 82)

И в последней книге «Непевчие птицы», посвященной памяти второго мужа, Александра Смирнова и подруги Ольги Климовой, среди многих посвящений и обращений лучшие стихи обращены к уже ушедшим: погибшей в теракте Марине Бабенко («Подруге, рождённой в том же году, что и я», с.52) и матери:

В тёмной пустой квартире
прозрачная мать
сидит на кровати перед выключенным телевизором
(на экране диктор шепчет мёртвые новости)
и всё ещё думает, что ноги не ходят, не ходят,

что она совершенно не может встать,
никогда не сможет встать...
А я плачу, кричу беззвучно сквозь ночь:
– Мама, мама, ты же умерла!
Ты теперь на свободе!
Ну леги наконец, леги!

(с.71)

Впрочем, в книге есть цикл стихов, посвященных второму мужу, даже названия которых («О счастливой любви», «Весна и ты», «Алекс-блюз») говорят о способности авторки описывать искренне и на высоком профессиональном уровне (как подтверждают тексты) это не всегда простое даже в своём позитиве человеческое чувство. Но и этот цикл стихов лишь на время вырывает поэтку из ее пространственно-временного континуума. К сожалению, смерть сводит очарование счастливой любви к той же привычной, но как всегда у Виноградовой, ярко трепещущей ноте:

Я не могу ничего сделать, не могу тебя даже обнять,
потому что это причинит тебе боль.
Могу лишь бессильно метаться,
звонить, просить, вызывать, выслушивать
и платить налом.

(«Наша с тобой последняя осень», с. 125)

Нежелание, неготовность или неспособность вырваться из пелены прошлого, как нам кажется, объясняет и некую сумрачность поэзии авторки, да и само действие разворачивается, как правило, в сумерках, в тумане, поздним вечером, а зачастую ночью. И коллажи Виноградовой, в основном, выполнены в темных тонах. Да и заглавия большинства книг: «Каменное дерево», «Голодные ангелы», «Уходим в миф», «Жизнежуть», «Зона саморазрушения», «Непевчие птицы» (хотя последнее название выбрано не самой поэткой, а составителем этого сборника В. Пряхиным) не добавляют оптимизма, которого так не хватает в нашей жизни и в российской поэзии.

В последнем по времени и современнейшем по на-

правленности цикле-биллинге «Трэш и тишь / Trash and hush» (Непевчие птицы, с. 26), созданном «в коллаборации» с виртуальной, сгенерированной нейросетью, соавторкой Хельгой Хексон (Helga Hecson), кажется, намечаются предпосылки для выхода из неушедшего ушедшего, но выборка ограничена и, в целом, столь же не оптимистична, как и большинство процитированных уже стихов. Да и начинается цикл со следующих строк Виноградовой:

Down, down, down into the darkness of autumn...
where I am missing misty mystery
where dead yesterday's rain whispers
where you are still with me

Эти строки, написанные авторкой по-английски, я бы предложил перевести примерно так:

Вниз, вниз, вниз во тьму осени...
где я оставила туманную тайну
где шепчет вчера умерший дождь
где ты все еще со мной.

Похоже, и в этом случае рано говорить о попытке смены сформулированной нами временной парадигмы. Хочется надеяться, что укоренение в буддийском учении и практиках позволит Татьяне Виноградовой выйти из предпоследнего пространственно-временного континуума мира ее поэзии, а накопленный выдающийся инструментарий (в соответствии с изменением восприятия реальности) направить на столь же яркое изображение других граней жизни, поднимаясь в каждой из них до обретенного высочайшего уровня.

Александр В. Бубнов

**Поэтическая инт-И-ГРАция
(Две грани)**

Грань Первая.
МЕТРОФОНИКА
(стихovedческий манифест)

*Посвящается Владимиру Кисарову,
многолетнему куратору
многих литературных и музыкальных проектов
КЦ академика Д.С. Лихачёва
(на Амурской улице в Москве)*

На заре Серебряного века русской поэзии и на заре становления стихovedения ФОНИКА как учение о правильной организации звука в художественной речи котировалась весьма высоко и возводилась на пьедестал рядом с МЕТРИКОЙ и строфикой, которая дополнялась рифмовкой и теорией рифмы. Постепенно ФОНИКА отделилась на периферию... Возможно, мне так просто показалось... В любом случае, не пора ли ФОНИКЕ сблизиться с МЕТРИКОЙ формально и стать составной частью нового термина – МЕТРОФОНИКА?..

МЕТРОФОНИКА начинается с того, что в стихотворной строке с сильной долей МЕТРА (metre) сливается тот же ударный гласный ЗВУК (phone), что был на предыдущей сильной доле – ассонансная МЕТРОФОНИКА, некий изначальный речевой акт

слияния ФОНИКИ и МЕТРИКИ. Для метрофонии стиха очень важно, что именно русская орфография строго (за редчайшими исключениями типа «кораб[ы]ль») соблюдает принцип: один гласный ЗВУК – одна гласная БУКВА (ЗВУКОБУКВА), причём на ударных позициях звукобукв мы видим абсолютное слияние фонического и графического начал, звука и визуальности, – для компьютерных программ изучения текстов это хорошее подспорье.

Повтор ударного звука в стихе создаёт мгновенную подсознательную радость узнавания, ведь только что было так же!..

Кому близкА мо[йА] строкА?
Да рАзве что друзь[йА]м...

В этом 2-стиховом фрагменте из 7-ми стоп ямба в 3-х подряд стопах (со 2-й по 4-ю стопу, 1-й стих) сильная доля приходится на ударный А, который завершает все 3 слова, метрически совпадающие со стопами ямба; звук А выделен большой буквой. Плюс к тому во 2-м стихе ещё два ударения приходятся на А. Метрофоническое мышление на вполне элементарном уровне позволяет констатировать и внутреннюю рифму на полустипиях 1-го стиха – близкА / строкА.

Ассонансная МЕТРОФОНИКА выявляется так называемым методом «скандирования» (происходит от лат. scandere – «разМЕРенно читать»), когда читатель прочитывает (перечитывает) строку, специально выделяя голосом сильные доли метра, вне зависимости от ударений в словах. Это едва ли не самая простая МЕТРОФОНИКА, ударно-ассонансная.

На шаг сложнее, но и гораздо интереснее, сильнее по воздействию, когда в такую систему включён не один гласный звук, а пара повторяющихся гласных. В нижеследующем (тоже) авторском примере такая «качающаяся» МЕТРОФОНИКА (выделены большими буквами в 3-й строке) усложнена метрофоническими перекличками с другими стихами катрена.

(«Фонарь», начало)

В ночи среди снежинок подвизался
фонарь, который тихо ждал рассвета;
я сАм не ОсознАл, как ОказАлся
включённым в круг его прямого света.

...

Как видите, в 3-й строке катрена ФОНИКА всех 5 сильных долей в МЕТРЕ 5-стопного ямба суммарно составляет строгую симметричную систему ассонансов. Схема звукобуквенной МЕТРОФОНИКИ строки – А' / О / А' / О / А'. (О = [а], безударному). Причём на пиррихиях строго соблюдается безударная звукобуква О, а на ударениях слов – А' (ср. гласные звукобуквы в заглавном слове фОНА'рь). Всё это создаёт волнообразную 2-х уровневую систему МЕТРОФОНИКИ ассонансов: опорный ударный А' чередуется с безударным О, но всё-таки расположенном на сильной доле стопы. А уже между всеми этими ассонансами – как 3-й уровень – строго по одному гласному звуку, уже не входящему в вышеописанную последовательность, – этот 3-й, самый низкий по значимости и влиянию безударный уровень призван давать некоторый «отдых» слуху, чтобы охватить чётче на этом фоне всю строгую систему сильных ассонансов на протяжении всей 3-й строки катрена; впрочем, и на этом уровне звукобуква Я (безударный [а]) открывает и завершает строку, дополнительно подчёркивая визуальную МЕТРОФОНИКУ, её зеркальную симметрию.

Некоторая «подготовка» слуха для восприятия метрофонической структуры 3-й строки происходит уже в 1-й строке, здесь звукобуквенная симметрия ассонансов охватывает все 3 уровня: «в нОчи срЕДИ снЕЖИнОк...» – О / И' / Е / И' / Е / И' / О. В следующей строке слуху (и глазу) даётся отдых – как бы перечисляются бессистемно все возможные ударные гласные: а' / о' / и' / а' / е'. И, наконец, в 3-й строке катрена создаётся кульминация МЕТРОФОНИКИ всей первой строфы стихотворения. Здесь МЕТРОФЕНИКА выходит на уровень строфики, её философии, её драматургии 4-х строк: завязка, раз-

витие, кульминация (3-я строка) и развязка; финальная 4-я строка метрофонически возвращается к принципу 2-й строки с её бессистемными ассонансами, а семантически и композиционно 4-я строка – уже как драматургическая развязка – подводит итог развития сюжета 1-й строфы – лирический герой в итоге оказался “включённым в этот круг, который освещает фонарь”, “фонарь принимает лирического героя в свой круг”. Ударный звук У в слове крУг вообще единственный на протяжении катрена, и здесь МЕТРОФОНИКА снова цепляется за семантику, за сюжетность...

Итак, ФОНИКА, обогащённая МЕТРОМ, – МЕТРОФОНИКА.

МЕТРИКА текста, обогащённая ФОНИКОЙ, – МЕТРОФОНИКА, которая не отменяет метрику, но уточняет и расширяет её тогда, когда метр связан с особенностями звуковой аранжировки текста. И даже если – по самому минимуму – не выделять МЕТРОФОНИКУ в отдельную категорию на стыке МЕТРИКИ и ФОНИКИ, то простое упоминание сочетаний «метрофоника текста», «метрофонические особенности» (и т.п.) возвращает или удерживает пиетет перед значимостью звука в художественном тексте – на сознательном и/или бессознательном уровнях.

Если понимать МЕТРОФОНИКУ широко, как явление, то это сумма пониманий эвфонии, звуковой аранжировки, аллитерации, но главное – ассонанса, а в целом – всех звукоповторов во всём разнообразии их комбинаторных вариантов, законов и особенностей благозвучной речи, однако с учётом задач и формы конкретного стихотворного или иного текста, с его метрическим каркасом, со всеми его формальными нюансами и функциями.

Если всё-таки понимать МЕТРОФОНИКУ более узко, как науку, то это стык дисциплин, часть основ стиховедения: метрика (метрофоника) / строфика / рифмовка (теория рифмы). ФОНИКА и МЕТРИКА расширяют сферу своего узкого применения – теперь они вместе в МЕТРОФОНИКЕ как части стиховедения, как части поэтики текста.

МЕТРОФОНИКА может стать и чем-то вроде оценки общего качества той самой «музыки стиха» – красивого сочетания слов, больше подходящего для литературной критики, но не для стиховедческой науки. И критик, как и учёный, напишет, например: «...в этом стихотворении богатая метрофоника», или, напротив, «...бедная, слабая, неудачная метрофоника», и затем перейдёт к аргументам... Если восходить от «музыки стиха» к Музыка как таковой, то МЕТРОФОНИКА – это поэтика музыки, особенно вокальной, но и инструментальной тоже, это музыкальная метрика в союзе со звуком, с фоникой... Предполагаю, что музыковедению термин МЕТРОФОНИКА вряд ли понадобится, потому что практически любую музыку можно назвать «метрофоника», однако само слово в критических статьях музыковедов и искусствоведов может разнообразить лексикон.

В стиховедении МЕТРОФОНИКА может пониматься как уточняющее слово, говорящее не только в целом о звуковой аранжировке, но о ней же, связанной с метрикой строк; не только о рифме как таковой, не только об эпифоре или анафоре, но и о рифме внутренней, о её более или менее объективной констатации, о внутренних созвучиях, о менее заметных звукоповторах, выявляемых с учётом МЕТРИКИ как каркаса для ФОНИКИ!

(«Фонарь», 2-я строфа)

...

Мы поняли друг друга с полуслова,
что уронило вдруг его лицо вниз –
ведь из окружи мы одни, мы оба
познали хмель и медленность бессонниц...

Помимо более очевидных внешних и внутренних рифм и созвучий, МЕТРОФОНИКА как инструмент позволяет здесь констатировать менее заметную внутреннюю рифму «уроНИло / мы одНИ, мы...» – именно метрофоническое понимание позволяет найти, ощутить (или отыскать постфактум) такую составную внутреннюю рифму на отрезке как бы 2-стопного хореев внутри структуры 5-стопного ямба, рифму с опорой на удар-

ный звук И, с поддержкой доударного ассонанса на О и послеударной согласной М, входящий в сонорный каркас «р, Н, л / м, Н, м». Ср.тж. более банальную рифму (или двустихия): они / одни (ямб), или: мы одни / урони (тот же ямб или анапест).

В 4-й строке находим ассонансную МЕТРОФОНИКУ 2-й и 3-й стопы ямба, опять же, подкреплённую сонорными согласными: «-ЛИИ хМЕЛЬ / И МЕдЛ-». Более частое, чем однократное, повторение такого метрофонического отрезка приводит к излишнему фоническому акценту и граничит с каламбуром или скороговоркой, что неприемлемо в таком лирическом стихотворении. Ср. такую экзотическую форму метрофонической комбинаторной поэзии, как «заикалочка», напрямую связанную с юмористическим и/или каламбурным эффектом: «иски с Киски – скис Кис-кис!», 4-стопный хорей с упорядоченной организацией звуков, сливающейся с метрической организацией; в основе здесь – многократно повторяющийся сегмент КИС.

Вот они – формы стиха, уже изначально «заточенные» под метрофонику. Едва ли не самая изощрённая из них – палиндром. Но и в нём МЕТРОФОНИКА может вырваться из тесноты тотальной звукобуквенной формы в макрометрику и строфику.

ум изливался, катился,
латы плача к дарам износив,
он боями латал
Имя.

обнови сон,
зима.

рад –
качал, пытал ясли –
так я славил
зиму.

ИМ[‘а] / зИМу / зиМА – все три слова-стиха венчают три строфоида и составляют ФОНИКУ едва улови-

мой рифмы на основе двусложной МЕТРИКИ на этих трёх коротких стихах. Это и есть одно из более сложных проявлений МЕТРОФОНИКИ.

В конце концов, философски и ассоциативно – МЕТРО... Кто-то, переосмысливая корни, услышит именно так эту часть слова... Метро – это темп, метры, такты, это циклы трасс и механизмов... МЕТРОФОНИКА как механизм понимания и чувствования организации звука в стихе, в прозе... и даже вне художественного текста...

«Боли в горле» – записывает врач в медицинскую карточку жалобу пациента. – и не замечает, что записал... стихи! Да, он не поэт, хотя и врачи пишут стихи. Строго говоря, это не стихи, но работает в нас именно МЕТРОФОНИКА, благодаря которой и вооружившись которой мы можем превратить эту запись в рифмованное двустишие в одностопном хорее: боли / в горле... Таким образом, термин МЕТРОФОНИКА может работать гораздо шире, помогать выявлять “found poetry” – найденную поэзию... И такие примеры можно множить и множить. (Ну вот – снова: можно / множить, такое же по структуре 2-стишие!..) МЕТРОФОНИКА – это свойство языка с его естественной метрической самоорганизацией повторов, как цветы на поляне... Если продолжить метафору, то поэт – садовник, а МЕТРОФОНИКА – инструмент в руках поэта. И филолога. Один из инструментов. Один из многих инструментов. Новое слово, новый термин – это новый опыт, движущий своими механизмами язык, развивающий его возможности, ещё и ещё раз напоминающий о взаимосвязях уровней, категорий, параметров, компонентов... Все эти тексты мы несём с собой и дарим друзьям, читателям, детям – новым носителям и новым дарителям языка, мысли, художественной речи...

”
я несу Дусе ня,
ядер Юре дя,
а мху – дух ма,

а путям – мяту па

нь

дь

м

п

буквАтоммОль

ломмОта в кУб

С одной стороны, мы расщепляем текст на атомы, как в том же палиндроме, где сама форма априори порождает зеркальную МЕТРОФОНИКУ; с другой стороны – возводим текст в «кубы букв», восхищаемся играми, что на пользу поэта как исследователя звука и метра. Измерить звук. Поверить ему. Поверить его алгеброй гармоний... на стыке... на интеграции звука и формы.

Да здравствует МЕТРОФОНИКА как новый термин, как слово нового обихода, призванное возратить пиетет перед звуком и звукобуквой!

Здравствуй, МЕТРОФОНИКА!

Аве!..

Грань Вторая.

Границы инт-И-ГРАции в современной поэзии

(Заметки)

Принять позу ребёнка – нет ничего более выгодного: ребёнок может позволить себе что захочет, ибо он невинен и неопытен... он ведь ещё не вступил в мир, где властвует форма.

Милан Кундера «Бессмертие»

(Пер. Н.Шульгиной)

Поэт поступает так же, как и играющий ребёнок: он создаёт фантастический мир, к которому относится очень серьёзно, то есть вкладывает в него всю душу.

Зигмунд Фрейд «Поэт и фантазия»

(Пер. Ю.Архипова и А.Гугнина)

Поэт – человек играющий. Поэт – ребёнок играющий... Играющий в новое, пробуя звуки и слова «на вкус», лепящий из звуков, из смыслов и полусмыслов новое, лепоту новую... Не отдающий себе отчёта... Единое ощущение мира у него не разделено (ещё) на составляющие части. Новые слова и их взаимосплетения могут изобретаться мгновенно, здесь и сейчас...

...
а потАди дигиедЫнк
хумк
фанадИдужуги
пинк
хватит
саводАдизги

модАйовы свОйлизги
бид
свалЯндзвуки

а тодАди
занадИдужийви

...

Это три строфоида из поэмы «50 паровозиков» Оли Алексеевой, 2,5 года (аудиозапись, импровизация; расшифровка моя, ударения обозначены прописными буквами. - А.Б.)

Самое яркое и точное свидетельство абсолютного внимания Поэта к Игре – это категория рифмы. Повтор, схожесть, узнавание, предвидение звука... Сама рифма исторически складывалась как игра, но известно, что ребёнок в своём развитии концентрированно повторяет моменты истории, моменты эволюции... Это отдельный вопрос. Однако главное состоит в том, что в сознании ребёнка мир целостен, синтетичен, не разделён (до поры) на составляющие, на всяческие таксономии и классификации. Грань не только не преодолена, но и неизвестна ребёнку! Эту изначальную – рифмически говоря – «эдемову» и «адамову» гармонию ещё не раз-

рушила алгебра науки. Нет, я не к тому, что алгебра это нехорошо – мир устроен так, как он устроен, и роптать негоже (особенно учёному, филологу, исследователю текста). Но само стремление к новой гармонии на новом философском витке спирали времени и развития человека как личности есть сильнейший творческий стимул, приближающий Человека к... И далее умеряю и умиряю этот пафос.

С 1980-х годов несколько десятилетий меня занимал один стиховедческий вопрос – в какую категорию отнести всё чаще появляющиеся формы стиха синтетического типа, где многие приёмы, многие составляющие текста настолько перемешаны, что рождают некую новую форму, не вполне укладывающуюся в принятые стандарты, рождают философию новой гармонии, нового отношения к стиху и к поэзии... К этому пониманию особенно был близок Велимир Хлебников. но многое не успел...Важно было найти определение этому, найти слово, ведь формула «*nomen est omen*» (из Плавта) чрезвычайно ценна методологически, ибо «имя это знамение» новых исканий в науке и практике. И такое слово нашлось – интегральный – в значении «неделимый, единый, цельный». В феврале 2017 года на очередном арт-лит-фестивале «Курский Контекст», куратором которого я являюсь, на «Школе-студии стиха» Курской областной универсальной научной библиотеки им. Н.Н.Асеева прошло первое пробное обсуждение этой концепции.

Интегральный стих (И-стих) – одно из направлений развития неконвенционального стиха – нерегулярный по своим компонентам стих, в котором эти компоненты (метрика, рифмовка, строфика, длина строки, те или иные технические приёмы и т.п.) находятся в тесной интеграции, без явного преобладания регулярности и силы какого либо из компонентов над другими. Говоря более свободно, не в строгих терминах, – в таком стихотворении всё как бы перетекает друг в друга, и из этой новой «размятой глины» поэт может лепить новую лепоту – новые конструкции форм, которые требуются для этого

конкретного сочинения, в зависимости от его целей и задач, так или иначе видимых читателю и филологу. Весь технико-образный арсенал поэта проявляется в И-стихе в той мере, в которой он нужен автору здесь и сейчас, со всеми сочетаниями наработанных приёмов, интегрированных в очередном опусе – желательно, гармонично, то есть без технического избытка, и это часто даже важнее, чем недостаток количества таких приёмов, ибо аскетичность (миниатюрность) в И-стихе сама по себе, при прочих равных, проявляет силу и рельефность того или иного приёма. Всё это уже не маскируется длиннотами и отвлечениями на дополнительные смыслы... В этом и есть новая эстетика и поэтика концепции И-стиха, его грация – при безграничных возможностях комбинирования компонентов формы.

В 2022 году при поддержке Российского союза профессиональных литераторов (РСПЛ) и Московского союза литераторов (МСЛ) был издан первый выпуск «Антологии Интегрального стиха», посвящённый памяти поэта и критика Людмилы Вязмитиновой, возглавлявшей секцию поэзии МСЛ. В антологию вошли стихи 16-ти современных поэтов, включая Л.Вязмитинову. Ещё больше поэтов выступало на «Майских Интегральных чтениях» 29.05.2020 в zoom'e – формате, быстро освоенном Л.Вязмитиновой и А.Цукановым (председателем РСПЛ в 2020 году) в новых сложных условиях пандемии. Полная расшифровка этого трёхчасового видео ещё предстоит.

В качестве примера И-стиха приведу одно из стихотворений, где уже начальная звукобуква Т и местоимение-слог ТЫ, развиваясь и воплощаясь в «сюжете формы», в рифмах внутренних и внешних, манифестируют интеграцию самой регулярности как таковой (анафора «Ты...») и её преобразование в новое качество стиха и его новую философию на – казалось бы – вполне традиционном материале.

Сергей Бирюков

Ты – Некто – состоящий из любви слов
Ты – уловитель-ловитель-воитель снов
Ты – Некто – из ферментов любви
Ты – состоящий настоящий – ты
Любовного сна
Находишься ли ты в промежутке
Необы-чайной
Страны ЛЮ
ОБВИтЫЙ
Тайного света ниоткуда
Из высоты
Как система доказательств
О растворении химических веществ
О гляди и гради и входи
В эту узкую дверь зачатия
В этот час и час и о-твори
2001 г.

Манифест, поначалу плакатно, а затем любовно обращённый к читателю или к адресату лирического героя – не столь важно. Грани – как противопоставления (VS) и игры... Интегральные – противоположные в своём единстве – версусы (VS) и реверсы рифм, а именно: соседствующие (в начале) «снов / слов» VS далековатые «ты / высоты»; мерцающие пунктирчики фонариков рифм-ассонансов – «Люви / входи / о-твори», начальное наращивание 4-5-кратного ТЫ (тавторифма / ТЫвторифма / ты-ВТОРифма) VS игра того же местоимения в прятки с визуальностью – за частоколом больших звукобукв в новом неожиданном контексте – в слове «ОБВИтЫЙ», извлечённая визуально-символически из ребра буквы Ю буква О, а сам частокол – речевой – из ЛЮОБВИ(Й), из велимировых интонаций бобэоби-губ... Как из – оставленных в других формах – женских и мужских рифм – VS – здесь – из округлых женских и строгих мужских букв... Их сплетений... По-хлебниковски ли, по пастернаковски ли, по-тютчевски ли, по-Библейски ли, но... всё из всего – интегрально – из вибраций звучарных... в «уз-

кой двери зачатия» форм... из ферментов и... – VS – чёткой системы доказательств... тайного света... стиший... Та же буква «О» может переодеться в предлог, в междометие, в приставку, наконец, в сегмент, отделяемый дефисом... Как слово состоит из компонентов (морфем, звукобукв), так и буква (если идти вглубь), и стих (если вширь) состоят из компонентов, элементов, параметров – переплетающихся в сложных рече-визуальных или звукобуквенных композициях. При ненавязчивости и непредсказуемости приёмов, их повторов и переплетений... Таков И-стих!..

Продолжая хронику событий в области развития И-стиха, следует упомянуть, что кроме трёх «Интегральных чтений» (название предложила Татьяна Бонч-Осмоловская) состоялись два конкурса Интегрального стиха, оба по инициативе авторов уже вышедшей к моменту конкурсов «Антологии И-стиха». Первый из них организовала Ингрид Кирштайн в сотрудничестве с Институтом русского языка РАН им. В.В.Виноградова (июнь 2023), второй – более масштабный – предложила и провела Ирина Чуднова на сайте «ПоэмБук» (июль 2023). Всё это позволяет надеяться на то, что через рациональное или интуитивное понимание И-стиха авторы обретают опыт принципиально нового комплексного поэтического мышления.

Важен вопрос о границах И-стиха. Он волнует меня давно. Но только сейчас я почувствовал, что можно выйти на... микроуровень «одиноким строки». Учась на опытах Л.В.Щербы и В.П.Григорьева, попробовал сочинить и-монострок (моностих).

Александр Бубнов

розу сорвём, но лучше не сразу
24.03.2023

Разумеется, всё, что последует далее в описании этого монострока, представляет собой эксперимент по самоанализу («рефлексикон») и не претендует ни в ко-

ем случае на истину в последней инстанции. Итак, попытаюсь осознать, пафосно говоря, первый в истории Интегральный моностроок, по меньшей мере, первый сознательно сочинённый в форме И-стиха. И тут само понятие «И-стих» захватывает сразу оба значения, не только в целом «стих» как единицу особым образом организованной речи и/или как форму / стиховедческий термин, но и имея в виду стих как моностроок, одностишие, удетерон (термин В. Бурича, «ни то, ни другое»). Именно удетерон как термин, переформатированный в качестве объединительного, может быть близок к И-концепции.

В этой моностроке «РоЗУ / (не) сРаЗУ» – диссонансная внутренняя рифма, достаточная по силе в той мере и на том расстоянии в речевом и графическом потоках / пространствах, чтобы ощутить её в контексте И-стиха как медианную рифму (мой термин) – среднюю по силе рифму.

На философско-символическом уровне этот моностроок может восприниматься шире, чем банальная скрытая эротика, а именно – как мета-Интегральный стих, мета-методологический текст: «роза» здесь – символ познания новой формы, И-формы монострока, «не сразу» – символ неспешного методологического освоения этого нового, минимального для И-концепции пространства.

В плане метрики моностроок демонстрирует уход от регулярности силлаботоники (от дактиля) за счёт цезуры, графически усиленной запятой, то есть подкреплённой визуально. Две части стиха интегрируются в трёхсложнике (дактиль / амфибрахий), причём условные анафоры / эпифоры (начала / концы) этих двух частей не похожи друг на друга, не совпадают. Разве что можно было бы придаться к совпадению 2-стопности обеих частей, но это будет акцентировано только в случае 2-стишия, где стихоразделом станет запятая, поэтому именно графическая запись в моностроке формирует его в Интегральный стих. Любой заменяющий запятую знак (например, тире) делает цезуру более сильной и отдаляет интегральность сти-

ха. Запятая здесь более нейтральна, классична, точна, комфортна для зрения. Тире усилило бы разрыв двух частей монострока, но цель здесь противоположная: утвердить монострок как одну из реально допустимых форм И-стиха и только лишь намекнуть на потенциальное 2-стишие.

Интегральный монострок в данной ситуации обязан уходить от принятой формы монострока как силлабо-тонического стиха, без такого ухода это не И-стих. Но уход этот – «дольникообразный» - едва намечаемый, минимальный, с выпадением только одного слога на цезуре, на запятой.

Если сравнить с расшатыванием в своё время силлаботоники, то мы не столько расшатываем, сколько делаем медианной («смягчённой», «усреднённой») проблему противопоставления удетерона-монострока всему остальному – надеюсь, именно концепция И-стиха даёт возможность сделать плавными эти переходы, сделать их интегральными.

Аналогичная рифма – по краям уже не монострока, но многострочия – в стихотворении, представленном ниже, специально написанном автором в И-форме. Цитирую комментарий автора: «проба поинтегральность – впервые... решила попробовать сама написать...» ...И-стихом и представить свой текст на Конкурс Интегрального стиха памяти Людмилы Вязмитиновой.

Надежда Санакова

НЕВМОГОТУ

Ночь.
Душно –
Ушёл он.
Душа изнемогает.
Невмочь.
июль 2023

Если проводить аналогию с физикой или астрономией, то смягчение силы рифмы в И-стихе, его риф-

мическая медианность в идеале держится на естественном восприятии человеческого глаза (а в стихах – и уха) силы свечения (читай, звучания) более или менее далёких объектов – в астрономии это связано с понятием «(видимая) звёздная величина». Чем дальше от нас объект (звезда), тем большей он должен обладать силой, чтобы сравняться с менее сильным, но более близким объектом (звездой). Примерно так же устроена И-рифма, то есть рифма в И-стихе. В таком, не обладающем особыми образными находками тексте, в тексте без тропов, это легче проследить, потому что концентрация читателя на рифме получается более острая. Сильная сама по себе рифма «прочь / невмочь» максимально, насколько это возможно в данной миниатюре, разведена по краям речевого потока, чтобы быть чуть менее сильной.

Есть ещё одна важная особенность, которая делает это короткое стихотворение интегральным – уже в плане метрики: здесь нет ни одной рядом стоящей пары строк (а таких пар всего четыре), где стыковались бы слоги «ударный – безударный» или наоборот «безударный – ударный». Напротив: здесь, если строка заканчивается ударным слогом, то с ударного же слога начинается следующая строка, и точно так же конечный безударный слог предыдущей строки находит свой безударный «отклик» в начальном слоге следующей строки. Такими стыками гасится общая метрическая двусложность, в чем можно было бы «обвинить» этот опус и отказать ему в И-форме, поскольку, действительно, стопная двусложность здесь преобладает.

И-стих заостряет проблему интеграции буквы и звука (речевого потока) стиха, и это проявляется в общей тенденции переформатирования строфики. Перераспределение стихоразделов открывает нюансы формы, в том числе формы И-стиха. Обычно авторы и стиховеды делают «деформацию» (по выражению А.Л.Жовтиса) – дробят строфы, но бывает полезен и обратный метод – укрупнение строки, вплоть до вытягивания всего текста в одну – условную – строку (и тут «мостки» к И-моностроку тоже!). И только конец

листа бумаги или пространства монитора не даёт этой строке вытянуться ещё дальше. И превращается строка в банальный абзац прозаического текста... Но это уже о другом.

Преобразуем пятистишие «Невозмогу» в следующий вид (и звук): «ночь / (как) душно / (вот) ушёл он / (а) душа изнемогает / (ох) невмочь». В итоге такого эксперимента по добавлению (в скобках) слов-словов получается суммарный 10-стопный хорей, который, как ни распределяй его по строкам, слышался бы весьма чётко в потоке речи и отдалил бы этот текст от И-формы – она попросту исчезает в таком случае. Автору, написавшему специально это 5-стишие в форме И-стиха, удалось избежать силлабо-тонической двусложности благодаря выработанному для себя «правилу» безударных или ударных стыков, описанному выше. Сознательно или интуитивно это «правило сбоя на стыках» сделано автором – сейчас не так важно.

Факт «безтропности» этой миниатюры не должен означать автоматического «отлучения» стихотворения от поэтики, поскольку звуковая аранжировка в интегральном духе придаёт этой миниатюре своеобразную ценность, хотя и написана она в стиле непрезентабельной дневниковой заметки, судя по лексике и речевым клише.

К теме длиннот. Объективно – чем длиннее текст, тем сложнее удерживать форму И-стиха, потому что нет опор на строгие компоненты формы, допустим, как в старой доброй катренной силлаботонике или в строгих формах сонета и др. Нет, конечно, в концепции И-стиха не может быть запретов на длину (см. В.Хлебников, «Берег невольников», и-поэма), но риск некоторого «размытия» есть...

Что касается рифм миниатюры «Невозмогу», то все они сознательно и старательно выискивались автором после её знакомства с моими комментариями некоторых стихотворений, вошедших в «Антологию И-стиха», автор пишет в своём ответном комментарии: «...по звучанию тоже старалась подбирать слова: ноЧЬ – невмоЧЬ, уШЁл – дуША, ноЧь – он» (буквы

выделены автором стихотворения Н.Санаковой, сайт «ПоэмБук»). Да, здесь оригинальная разноударная рифма «ДУШ-НО / УШёл ОН», которая тут же подкрепляется анафорой «ДУШа...», а та, в свою очередь, несмотря на тривиальность пары «душно / душа», добавляет не только новую рифменную вертикаль стиха (анафора), но и создаёт рамочку для строки «ушёл он», подытоживает триаду и-рифменного комплекса «ДУШ-НО / УШёл ОН / ДУШа...». Тут в первоэлементе представлен тот самый звёздный закон И-стиха: более сильные рифмы должны быть в И-стихе по возможности подальше друг от друга, а более слабые (медианные) поближе; таким образом создаётся баланс по силе рифмы в контексте стихотворения – интегральность, рифменное «сглаживание»... Или – продолжая сравнение с теми же звёздами – выравнивание звёздных величин. Практически любая рифмовка через строку – это подсознательная отсылка к катрену, поэтому лучше бы такие сильные рифмы были через две и более строки. Здесь самую сильную рифму наблюдаем вообще по краям текста – «ночь / невмочь». Заголовок «невмоготу» подкрепляет эту рифмическую арку (как и общий рефрен «не...мо»). Ср. с аналогичной аркой в моностроке, представленном выше, а также в другом моностроке, к которому перехожу.

Ростислав Ярцев

третья половина лета

18.07.2023

В отличие от предыдущего текста, эта миниатюра сразу захватывает своей сильной семантикой – а именно, семантикой оксюморона. Однако не она является предметом рассмотрения сейчас. Сосредоточимся на более формальных компонентах. Эта дневниковая (блоговая) запись автора трактуется мною как монострока, причём интегральный. В метрическом плане преобладание четырёхстопного хоря здесь смягчается

пиррихием, именно два первых безударных слога в слове «половина» переводят этот монострох в подразряд интегрального. Внутренняя медианная рифма «третья / лета» максимально, как и в моностроке выше, разведена по краям строки и этим смягчена. Нюанс – регулярный повтор последнего звука во всех трёх словах можно трактовать и в пользу интегральности (создание дополнительного заударного созвучия-ассонанса), и против (присутствие регулярности как таковой). Впрочем, регулярность эта едва заметна относительно общей интегральности за счёт звукобуквы Я, визуально маскирующей заударный гласный первого слова относительно двух других слов.

В следующем небольшом стихотворении автором изначально не планировалась пунктуация.

Татьяна Лунина

РАСКОЛОТОЕ

колесом
по расколотым полюсам
(несётся)
упрямо тянем руки
замри на выдохе
осокой распрямись

полоски ткани ивовые струи
полощет ветер
творит молитвы
на разных
голосах
июль 2023

Финальные три строки можно назвать фразеологической контаминацией – сильный приём современной поэтики, который хорош в компактных текстах, будучи вовремя и к месту. Так актуализируется рифма, включая визуальный компонент: «твОРИ/ МОЛИтвы», ассонансы «рА(з)ных» /«голо(с)Ах», а за финальными

«...х» справа пустое поле...

Строфоиды сопоставимы по объёму, но разные по структуре, включая метрофоническую арку – «кОЛе-Сом / гОЛоСах», родственные начальные звуки (к / г) только усиливают эту далёкую рифму, тесно связанную с названием («раСКОЛЮтое»). Визуально это нечто «расколотое» несётся и... пробегает по пробелу между двумя частями этого как бы надтреснутого стихотворения, символизирующего в своих двух частях некие полюса, континенты, пальцы строк, ветви деревьев, нити тканей...

Наблюдаем цельность и свежесть И-формы, преодолевающей ямбичность, но сохраняющей его мелодику, очень здесь помогающую, при этом первые две строки невероятно важны! Универсальность, современность, ясность сильных масштабных образов (при общей компактности) и, наконец, тайна... Это тот случай, когда есть сильнейшая аура поэтики «невывказанного», «недосказанного», оставшегося «за кадром». Конечно, это моё личное ощущение, может быть, потому, что нахожу тут метафизику в духе фильмов Андрея Тарковского.

Отмечу ещё одну из тонкостей формы этого И-стихотворения – на уровне всего одного звука, одной буквы. Семь появлений звукобуквы М в первом строфоиде (особенно три финальные М в начальных двух строчках) противопоставлен всего одной начальной звукобукве М в главном слове второго строфоида – «...молитвы...».

Текст Татьяны Луниной не обладает эффективностью, однако на Конкурсе Интегрального стиха памяти Людмилы Вязмитиновой общее 13-е место этого стихотворения не помешало мне отметить его Специальным призом «За органичность формы Интегрального стиха».

Слово, заключённое в итоге автором в скобки (3-я строка), появилось позже (как 2-я редакция) в связи с вниманием автора к критике коллег и членов жюри на конкурсе. То есть И-концепция интегрирует коммуникативные аспекты, связанные с

продолжением работы автора над И-стихом, над более сбалансированной интегральностью, попутно совершенствуя и уточняя сам стиль, и эти аспекты отражаются в тексте последующих редакций. Да, в принципе в этом нет ничего нового, кроме... нового понимания актуальности и тщательности работы поэта в современных условиях, когда «всё уже написано»... И остаётся только «переформатировать»?.. Смешать по-новому?.. Интегрировать в?.. Современная концепция И-стиха – это своего рода «VERSИИфикация» всей работы поэта в комплексе, её методологическая интеграция.

Литература и источники:

Антология Интегрального стиха: Вып.1. / Предисл., комментарии, сост., общ.ред. А.В. Бубнова. Курск: ООО «Учитель», 2022.

Брюков С. ПОЭЗИС POESIS: Книга стихотворений. М.: Центр современной литературы, 2009.

Бубнов А. Приближение к абсолюту поэзии Звука: о поэме Оли Алексеевой «Пятьдесят паровозиков» // Литературный проект «Вещество». Раздел 5. «Звук». [Изд. А.Петрушкина, 2019]. С.137-147.

Жовтис А. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. №5. С. 105-123.

А также авторские публикации из открытых источников интернета (соцсети и сайты).

А также расширенный список источников по вопросам, касающихся тем данной статьи. см. в «Антологии интегрального стиха», с. 120–122.

Примечание. Все стихи (фрагменты стихотворений) в первой части статьи ("Метрофоника") принадлежат автору статьи.

Ш. В МО^(VII)РЕ КНИГ

Андрей Цуканов

**Между высоким
и повседневным**

Борис Колымагин. За поворотом. Книга стихов.-
М.: Виртуальная галерея, 2019.

Когда я читал книгу стихов Бориса Колымагина, у меня были разные ощущения – и веселые, и грустные, и воспоминательные, и еще Бог знает какие. В этих стихах нет ни ставшего уже привычным постмодернистского ерничанья, ни трагедии, ни падения вниз, ни взлета вверх. Они держатся близко к земле – пронизанные спокойной грустинкой и столь же спокойной радостью. И если и вспыхивает в какой-либо строке искорка страсти, она тут же гаснет в потоке описания обычной, повседневной жизни, который несет лирического героя Колымагина и из которого он вовсе не стремится выйти:

*Зачем она села напротив?
Ну, села и села, плевать
Мне все эти бабы, как протвень,
Как низкого неба тетрадь.*

*Но все же она посмотрела
И сдвинула свой ноутбук.
И я опустил оробело
Глаза, заблестевшие вдруг.*

*Ах, сколько же этих козявок
Летают в головке моей.
Ах, сколько же этих пиявок
Себе я поставил, злодей!*

Здесь все органично, все на месте, даже по-женски легкомысленно-уменьшительная «в головке моей», неожиданно примененное к герою мужеского пола и сопоставленное с привычно драматическим «злодей».

В стихах Колымагина все вроде бы такое – узнаваемое, по бытовому привычное, и при этом довольно оригинальное. Нет ни штампов, но и ни каких-либо вычурных приемов. В принципе, в них вообще нет приемов, за исключением некоторых авангардно-визуальных опытов, которые сегодня смотрятся обыкновенно-привычными. Время от времени, правда, герой Колымагина поднимает голову к горнему, но ненадолго:

*Мы устали, мы беспечны
Взяли с пристани кули
Слева польхает вечность
Спозаранку на мели
И знакомая простуда
Подступает ниоткуда
И далекая звезда
Все такое навсегда*

Привычное, давно ставшее общим местом сочетание высокого и низкого, в стихах Колымагина становится сочетанием высокого и повседневного. В его стихах они не противостоят друг другу, а переключаются между собой. При этом бывает, что повседневное выходит на первый план:

*Собираю грибы
и слышу – названивает мобильник
я помню
что его выключил
и даже оставил дома
но все равно
знакомая мелодия гуляет в соснах
и убегает к болоту.
Кто-то ищет меня.*

А бывает, что высокое заслоняет собой повседневность, несколько ее при этом не унижая, – нельзя же

траву унижить фактом того, что высоко над ней находится небо:

*Не то чтобы
А прямо О
Осоловело высоко
А звезды прямо надо мной
И мы с тобой
Болтаем глупости под ними.*

В книге Колымагина всем сестрам раздается по серьгам: небу – небово, а повседневности жизни – повседневно жизненное. Лирический герой книги воспринимает это как данность, как естественную реальность, в которой нет ни трагедии, ни даже драмы – просто все идет своим чередом. Ну, жизнь, ну, обыкновенность, ну, небо над головой. Живем и не тужим особенно – вот такая она, наша жизнь.

Наталья Стеркина

Ангелы и птицы *ЗДЕСЬ* и *ТАМ*

Татьяна Виноградова. Непевчие птицы. - М.: ТЦ Среда/Пряхин В.К. 2022.

В новом сборнике Татьяны Виноградовой, поэта, переводчика, фотохудожника, сто восемьдесят шесть страниц, тринадцать разделов (глав). Составил книгу, дал ей название и озаглавил разделы поэт и издатель международного альманаха поэтических практик «Тонкая СРЕДА» Владимир Пряхин. Предисловие написал Вячеслав Куприянов, один из основоположников русского свободного стиха.

Памяти мужа и подруги посвятила автор эту книгу; «...быть может, вы – там – её всё равно прочтёте», – пишет автор, предваряя первую главу, которая называется «ЗДЕСЬ чтобы ТАМ». «Эта книга опоздала», – пишет Татьяна, обращаясь к ушедшим из жизни любимым людям, которые понимали ее стихи и картины. Да, она опоздала Здесь, в земной жизни, но ведь здесь писались и пишутся стихи, и, возможно, голос поэта будет услышан Там...

Первое же стихотворение «Облака» является читателю поэта-мастера тонкой штриховки. Нерифмованное, написанное строчными буквами, без знаков препинания, состоящее из простых нераспространенных предложений, с делением на строфы (трёхстишие–одностишие–двустышие–одностишие), оно обладает удивительной пластикой, ритмом. Стихотворение небольшое, его имеет смысл привести полностью, так удобнее знакомиться с авторской интонацией:

облака проплывают сквозь облака
дождь проходит сквозь дождь
ожидание ждёт

а на марсе пыльное небо
редкие облака светятся серебром
и никакого дождя

но ожидание ждёт

Может быть, не столь обязательно было именовать текст? В первой же строчке есть слово «облака»... Но это лишь небольшая шероховатость.

В стихотворении «Ангелы умирают в одиночку...» есть строчки, которые выражают кредо автора:

ангелы умирают ЗДЕСЬ
чтобы ТАМ снова запеть
золотую осанну

Противопоставление дольного мира горнему, диалог земного городского быта с небесными сферами не раз ещё появятся в стихах этой книги.

В стихотворении «Постромантизм», которое можно назвать поэтическим комментарием (оно навеяно фотопейзажем Юрия Милоравы), появляются «большие нелетающие непевчие птицы». Это птицы-барельефы, призванные только украшать жилища. Грифон, Гарпия, Сирин, мифологические существа, они не могут оторваться от земли, расправив крылья. Но в обычных многоэтажках современного города, видимо, в прозрачных гнёздах, они могли бы притупиться – неброские, соответствующие утилитарному назначению зданий, создания... Они абсолютно земные, про них никто не сложил сказок, «они не слышат звона ветра на рассвете», но «небо ждёт... небо жалеет их». Здесь заявлена тема милосердия. Дольний мир небезнадежен – ведь когда-нибудь «нелепые создания» (а мы все, в общем, нелепые создания) вспомнят... О чем? Можно предположить, что и об ангелах.

И будет дозволено поднять голову, оторвать взгляд от
Здесь...

Уже по первым стихотворениям понятно, что автору (филологу) не чужды игры со словом, в таких стихотворениях, как «Любофь», «Гифка», где есть и юмор, умело используется «гаджетовая» терминология:

между твоими эмодзи
и моими аватарками
разворачивается роман

Но здесь же проявляется свойственное Т. Виноградовой ощущение трагизма, глубинной печали.

Перед тем, как свершиться удалению надлежит,
обречённая гифка, словно почуяв что-то, замирает,
стремится остановить свою стремительность,
изменить своей изменчивости,
притвориться всего лишь обычной
фотографией,
иллюстрацией,
рисуночком,
цифровым изваянием -
и думает при этом:
только б не удалили, не дилитнули,
только б дали еще просто пожить,
хоть бы и в обездвиженности этой жуткой, в параличе, но -
хоть бы дали, дали, да...
Нет.

Но в стихотворении «Любофь» все же есть вера в Там, в милосердие.

и дилитнут их в один день
отправив в облачный рай
где придут они
нетленны

Вот этот хрупкий мостик двойного видения, соединяющий Здесь и Там, делает книгу Т. Виноградовой особенно интересной.

В этом разделе представлены и два прозаических текста – «Болотные русалки» и «Поезд в ночи». Первый, скорее, можно назвать стихотворением в прозе: композиция, повторы, эпитеты. Здесь и свойственная автору игра со словом: появляются враждебные русалкам «наприродунаплеватели». Второй – поэтичная, изящная миниатюра, хотя и с приметами неприятного автору настоящего (человекини). Здесь мелькает и Южное Бутово (одно из московских мест, часто упоминаемых автором), и некий путь «из ниоткуда в никуда», но уравнивается это неким Там (в данном случае, абсолютно земным, но радостным, светлым местом), – это Хельсинки, где розовые и алые рододендроны, куда ходит волшебный поезд, где «белки-экстравертки» (возможно, тоже волшебные) грызут орешки. Да, остров Буян, где так счастливо сложилась жизнь Гвидона, может неожиданно возникнуть перед читателем...

В главе «ЗДЕСЬ чтобы ТАМ» есть элегия «Предзимье», в ней то же Южное Бутово, над которым «сеется первый снег», но это не совсем реальное место, а «тенево́й» город, где есть «дерево-небоскрёб». Это опасное пространство, в его огромных гнёздах «голодные самолётики», а певчих птиц нет; здесь «мама-боингиня» кормит их... Чем? Страшно и подумать... Феминитив «боингиня» от «боинг» придаёт тексту еще более мрачный смысл. Но Там всё же существует: по контрасту с холодом, который «повсюду», Т. Виноградова показывает настоящее море, настоящий причал, настоящую осень и окна домов, настоящих домов, а вовсе не пиксели. Иногда, чтобы оказаться Там, надо выключить компьютер, протереть глаза и взглянуть на мирно светящиеся окна напротив. Возможно, это отдохновение ненадолго, но всё же... Возможно, это иллюзия, но всё же... Но ведь был и настоящий лист каштана и ощущение, что «ветра и смерти нет».

Третья глава книги называется «Младшие Боги Старшие». В оформлении книги это выглядит несколько неожиданно: без союза «и», а слово «старшие»

расположено строго под словом «младшие». Судя по тексту, именно младшие, экспериментаторы, не жалея маленький хрупкий шарик, готовы прижать его раскаленными щипцами. А старшие одряхтели давно, обленились... Можно, вероятно, прочитать этот текст как поэтическую антиутопию.

Очень интересна глава «Срезая серотонины», практически каждое стихотворение имеет смысл разбирать подробно. Серотонин... Стремление к саморегуляции, восстановление равновесия. Кажется, об этом и песня Антона Ипатова «Серотонин»: «...что-то умерло внутри, не вижу больше снов... не спать... не быть... не сметь...» Можно, может быть, добавить – не петь... Молчание как знак неприятия? Возможно.

Стихотворение «Щу-ща» коррелирует с «Младшими богами старшими» («Я боюсь бога. Он такой большой и старый») и с «Воем Универсума» (глава «ЗДЕСЬ чтобы ТАМ») – «Раскалённый мозг не может больше думать эту мысль... Что толку во всемогуществе? Что толку в том, что ты способен сделать всё, когда во всём ни капли нету смысла?» Ум Бога «выжжен», говорит автор в стихотворении «Щу-ща». Это стихотворение особенно загадочное, полное ассоциаций и смыслов.

Серое, серое, серое
нависает, настаивает, настаёт,
серпом срезая серотонины,
слизывая звёздочки радости,
воздвигая неприметную, но непреодолимую
преграду, нет, ограду, нет, оградку –
ту, за которой камешек и скамеечка,
чтоб приходили на Пасху ставить себя на паузу
те, которые ещё не щу-ща...

Повторы, игра с глаголами несовершенного вида, символы (серп, срезающий колосья, – предвестник смерти), «ограда» и «оградка» – не просто уменьшительное, а специальное кладбищенское слово, выделение корня в глаголе о-щу-щать... – все эти приёмы работают на создание особой атмосферы, близкой к саспенсу в кино. Эти пугающие «щу-ща» – бормотанье,

лепетанье... Тут и «Бесы» Пушкина, тут и «Стучит» и «Собака» Тургенева, и «Бобок» Достоевского...

Автор книги – человек размышляющий, рефлексирующий. Название «Срезая серотонины» относится ко всей главе: заявленные в «Щу-ща» темы паузы (остановки ума), воспоминаний («...в мальстрёмике... всплывают-выплывают расписные огрызки, обмылки, ухмылки воспоминаний») будут встречаться и в других стихотворениях, так же как и внутренние рифмы, перечисления, скрытые цитаты.

Деепричастие «срезая» может происходить от «срезать» – «обходить, сокращать путь». Может быть, к некоторым текстам можно отнести это значение? Обойти преграду, острый угол больного воспоминания, шаблона?

В стихотворении, названном «Отрывок», есть, кажется, подтверждение этой мысли:

Ты спрашиваешь,
ты ищешь выход –
ту трещину среди отражений,
ту перемычку в пространстве,
тот слабый намёк – наверх!

В этой книге много посвящений, одно из них – Елене Мовчан.

Некоторые вещи не должны меняться.
Искры снежинок под фонарём.
Сонный шум ночного проспекта.
Шелковистость кошачьей шерстки...

Так начинается первая строфа. Вторая же – со слов: «Некоторые вещи должны быть всегда», а третья подхватывает: «Кстати, некоторые вещи столь милы и прелестны...». Да это же Сэй-Сёнагон – «Записки у изголовья»! Удивительно приятная встреча! Жанр дзухицу (следуя кисти) позволяет создавать такие, тонкого письма, «картинки»: «Случается, что люди называют одно и то же разными именами. Слова непохожи, а смысл один. Речь буддийского мона-

ха. Речь мужчины. Речь женщины» (Сэй-Сёнагон). Стихотворение Т. Виноградовой получилось необыкновенно воздушное, легкое и притом глубокое, наполненное чувством и умом.

В этой главе, в разных текстах, часто встречаются глаголы, условно относящиеся к «птичьим»: летать (прилетать), голосить, чирикать, и существительные: гнёзда, перья. Но относятся они и к ангелам...

... а в серой вышине
За Хребтами Безумия
ангелы вьют
звёздные гнёзда
(«просто весна...»)

А еще ангелы могут чирикать в четыре часа утра («Ангел хороших новостей»).

ангел хороших новостей
голосит изо всех сил...
он дудит в золотую трубу...
– БОГ ЛЮБИТ ВАС ВСЕХ, ДРУЗЬЯ МОИ!
НЕСМОТРЯ НИ НА ЧТО!

Ангелы соединяют Здесь и Там, у ангелов есть голос, они дарят надежду.

А «птицы наших надежд улетают клином на йух» (стихотворение «август густеет...»). Вот эту грань между буддийским спокойствием, доверием к ангельским голосам и мукой, трудностями земной юдоли хорошо передаёт в своих стихах Т. Виноградова. Удаётся ей это!

С формальной точки зрения интересны в этой главе стихотворение- метафора «Гора» («Гора появляется на свет из цветка...»), стихотворение-притча («Белый плач на гибель клёна, который рос у моего подъезда») – по форме оно ближе всего к реалистическому этюду о том, как срубили дерево, которое мешало жителям первого этажа, а по сути – притча... Он рвался «вслед птицам, облакам и самолетам. / И кажется, готов был улететь... / Но корни, корни! / Не отпускала родная почва... / И вот – не выжил.»

Особняком стоят стихи из цикла «Всё о моей матери». (Интересно, автор намеренно использовала название драмы Альмодовара?) Вот стихотворение – дневниковая запись: «Моя мать стала терять слова. Понемногу, не сразу, почти незаметно...» («Случай с моей матерью»). Такой спокойный тон, вроде бы прозаический текст, но исполненный внутреннего напряжения. «Незаметно» / «немота» – аллитерация. Слово «затаившееся, затихшее» – эпитеты... Все используемые автором художественные средства работают на то, чтобы максимально точно (и деликатно) выразить очень болезненные чувства.

Пятая глава «НЕ БО» включает в себя диптих: «Отгораживаемся...» и «НЕ БО?». Здесь интересна стилизация заговора.

По тонкому льду – вскользь,
По взгляду – всегда вкось...
Пройди-пролети-затаись,
не дыши,
не спугни
разрыв-траву
во рву,
не провались – ввысь.

Не бойся, хотя Она заглядывает «оттуда сюда», трудно не бояться, страшно не бояться, но всё же – НЕ БО...

НЕ БО? – вопрошает автор во второй части диптиха. Здесь опять можно вернуться к **первой главе** (?) (вопрос к автору статьи: к первой главе или к третьей?) и прочитать о богах... А потом вновь послушать Т. Виноградову: здесь появляется гигантская птица Рух, но вообще-то вовсе не она обрушит «небесный свод»: силой поэтического воображения можно (и нужно!) раскрутить зодиак. Это богоборческие стихи? Да нет... Это, пожалуй, такой «привет» Маяковскому... Во всяком случае, этот текст срывает «тёпленькие» повязки с глаз.

Свободу небосводу !

В седьмой главе – «Картинки с выставки» – наибольший интерес вызывает этюд «Платье изабеллиного цвета». Это коллаж: соединение красивой легенды о происхождении названия «изабеллин цвет» (испанская инфанта, царственная Изабелла) и истории искусствоведа Валентины («Как была – в изящнейшем платье... И сразу – в камеру... Платье-латы, платье-короста, платье-доспех.»). И в этом, балансирующем на грани поэзии и прозы, тексте есть внутренние рифмы, звукопись: «Целый год: Бутырка, Таганка, целый год – этапы, мытарства, целый год – заплаты, допросы... Платье-латы, платье-короста...». Этот короткий текст, как и прочие тексты Т. Виноградовой, полон силы, наполнен эмоциями.

Девятая глава «Осколки витража» как бы предваряет главу-мартиролог «К Алексу». Здесь мотив воспоминаний, быстротечности, невозвратности.

да похоже это всё было здесь
а может не здесь
не важно
важно
что ты и сейчас где-то есть

эти заводи памяти
словынные смутные

(«Осколок 1»)

Вот прошлое: нельзя потрогать,
можно лишь смотреть... И сожалеть.

(«Осколок 2»)

Там (ТАМ), в прошлом, звучат голоса: и соловей, и зинзивер («тарарахнул зинзивер» – Хлебников). а здесь (ЗДЕСЬ) – только имитация. В мире осколков – «свиристят», но только «по щелчку»...

Глава десятая. «Стихи к Алексу». Есть здесь удивительное стихотворение «О счастливой любви».

Сколько книг о несчастной любви!
Пальцы загибать замаешься!
А о счастливой?
Ну просто-таки – «одной ладони хлопок», да и всё.

Стихотворению предшествует эпитафия – коан дзэнского мастера Хакуина: «Все знают, как звучит хлопок двух ладоней. А как звучит одной ладони хлопок?»

Одной ёмкой, точно найденной фразой Т. Виноградова передала то, что так трудно поддаётся укладыванию в формулу.

О счастливой любви молчат под шум дождя...
Молчат, слушая в ночи дыхание:
чужое – родное – дыхание.
Молчат, загадочно улыбаясь в призрачной тьме,
отслеживая, как затихает
одной ладони хлопок.

Стихотворение «Наша с тобой последняя осень», как и стихотворения цикла «Всё о моей матери», бережно, и в то же время точно, передаёт состояние личной драмы, горя, непоправимого...

А потом, закрывшись в ванной,
давать волю этим подлым слезам...
И чувствовать, как подкрадывается адок.
И совершать мыслепреступление,
думая о тебе в прошедшем времени.

В стихотворении «Открываю ставни...» звучит плач:

Это осень тебя у меня отняла,
из рук вырвала.
Я так плакала-ла-ла-ла...
Я не хотела-ла-ла-ла...

И находятся у автора стихотворения слова, чтобы коснуться темы бессмертия.

И никто, заметьте, не спрашивает ушедших –
как они там теперь, в вечности, – без нас?

Такая реплика могла бы прозвучать в отвлеченной беседе... Но в контексте главы, да и всей книги это опять вопрос о *ЗДЕСЬ* и *ТАМ*...

Но Т.Виноградова вовсе не сентиментальничает и ничего не упрощает:

немного исчезающего тепла
вот всё
что остаётся на месте
где мы были
и где нас уже нет
...
всё уменьшается ласковая шагренёв
отдавая себя
равнодушному и холодному пространству
(«немного исчезающего тепла...»)

Конечно, грусть и горечь есть в этих коротких строчках, как есть тепло и нежность в таких:

Кто тебе шарфик повяжет,
сумку поправит,
про кепку напомнит?
Да и есть ли в той вечности шарфики?
(«открываю ставни...»)

Последняя строчка, конечно, полна грустной иронии, но этот оттенок делает текст еще более глубоким, высвечивая прошлое, любовь счастливых людей...

Глава одиннадцатая, «Накануне локдауна», открывается стихотворением «Грифоны Марфино – 2021». Грифоны – мифические крылатые создания, старинные скульптуры в старинной усадьбе, «сторожат... бесполезный и прекрасный мост из ниоткуда в никуда»... Как поэт, Т. Виноградова так часто оказывается на середине этого моста! Ей видно и бытие, и «близкое ласковое небытие». «Улялюм» Эдгара По звучит вдалеке, откликается здесь на «одной двойной сплошной»...

А лебеди, грифоновы кузены,
белей небес,
те лебеди,
из плоти, перьев и тоски –
они давно уже не здесь,
и только призраки их царственно скользят...

В этой книге вся тринадцатая глава посвящена переводам. Но это тема для большого отдельного разговора, пока его отложим...

Ангелы, птицы, молчащие и возвещающие свое «невермор», но иногда сохраняющие свой ускользящий облик в зеркале вод, прочитанные книги, услышанные песни, трудные вопросы, живая душа, острый взгляд, тонкий слух – вот из чего состоит книга поэта Татьяны Виноградовой, требующая медленного и вдумчивого чтения. А если вы не поняли, «почему птицы перестали петь, то перечитайте еще раз эту книгу», – так советует в своем предисловии поэт и переводчик Вячеслав Куприянов. К этой книге захочется возвращаться и без этих шуточных напутствий – некоторые стихотворения хочется перечитывать вновь и вновь, уж очень они хороши.

Инана

Песнь об иноходце

Мурат Уали. Из Сибири к Свободе. Повесть. — Евразийская Творческая гильдия, Лондон: Silk Road Media, 2017.

Повесть Мурата Уали «Из Сибири к Свободе» с полным правом можно отнести к жанру «Песнь»: налицо обширное эпическое повествование в прозе о национально-исторических событиях казахского народа, причём с момента, когда он так тогда еще не назывался, но это название уже висело в воздухе и начало плавно опускаться на землю. В 20-е годы XX века население Казахстана уже не называли киргизами, но еще не называли казахами. На используемой тогда в республике латинице писали так, как звучало — «qazaq», "казак", да, так же, как называли казаков славянского происхождения. Не углубляясь в очень интересные исторические и этнографические изыскания, отметим общность судьбы этих двух народов, когда их заставляли забыть о своих традициях и менталитете и становиться колхозниками в соответствии с новыми коммунистическими идеалами.

Несмотря на то, что основные события в повести происходят в 20-40-х годах, в ней очень интересные экскурсы в более ранние времена, когда старшее поколение, прекрасно помнившее порядки при «Белом царе», иногда наивно, но успешно, иногда опрометчиво пробовало экстраполировать их на существующую реальность. Трудно поспорить со словами Айсары, тёщи главного героя Жанибека: «Нет замка, который нельзя было бы открыть деньгами. Пусть мой язык разобьется о камень, если это не так».

Главного героя Жанибека, фронтовика, табунщика, автор характеризует как «не нашего». Стать «нашим» ему мешает тайна, которую он хранит глубоко в душе, рубцом отпечатанные в памяти слова: «Пулеметчик, по казакам огонь!»...

Антиподом главного героя, «нашим», олицетворением «героя советского строя» является капитан НКВД Карасартов, крепко держащий в руках карающий меч пролетарской диктатуры и ловко использующий его для достижения своих личных целей. Особенное удовольствие доставляло «тыловой крысе» срывать орден у вернувшихся с войны фронтовиков.

Выуженное из памяти главного героя имя пулемётчика-расстрельщика — «Карасартов» — во все не совпадение. Как и полагается по законам жанра, через много лет вновь пересеклись пути двух антиподов, «нашего» и «не нашего». И снова недоброй оказалась встреча, несмотря на то, что произошла она в самом конце войны, с которой Жанибек вернулся героем, раненым, прихрамывающим, но живым. Вернулся в родной дом, к любимой жене и двум сыновьям. Много лет прошло с тех пор, как он, похоронив всю свою расстрелянную семью, добрался до своей единственной родственницы и остался навсегда в этом ауле, так и не рассказав ей, что же произошло с родными.

Параллельно основному действию в казахском ауле происходят события в сибирской деревне, в которой появился худой, изможденный подросток Николай. «Он пришел погостить к своей тетке Ефросинье, да так и остался в деревне. На вопросы что да как отмалчивался или говорил, что отстал от поезда. Таким же чудом спасся от большевиков, которые ликвидировали сибирское казачество. Но никто из деревни беглого казака не выдал».

Казаха Жанибека и казака Николая, кроме общности судьбы, связал ещё необыкновенный иноходец Караторы, о котором собственно и сложилась Песнь, Песнь об Иноходце. Табунщик Жанибек заметил в табуне необыкновенного иноходца, названного им Караторы. Появилась мечта у Жанибека — вывести по-

роду казанатов, необыкновенных могучих красавцев коней. Автор невероятно поэтично и со знанием дела описывает процесс укрощения коня — сродни знаменитым конным скульптурам Клодта на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге.

Поэтический дар Мурата Уали проявляется не только в описаниях эмоций, персонажей, самого Караторы, но также в «смягчении» довольно тяжёлой действительности, находя, где это возможно, юмористические отдушины. Например, бытовая сцена на железнодорожном вокзале, где распевает частушки инвалид-гармонист.

Так рассказчик ведет свою Песнь к кульминации, к той второй роковой встрече Карасартова и Жанибека, когда герой лишается своего иноходца. Ах, Жанибек, зачем было дразнить «тыловую крысу» красавцем конём! В продолжении Песни говорится о том, как хозяин встречает своего сбежавшего из неволи коня в сибирском лесу рядом с зоной. Но конь должен вернуться в свой родной аул, и человек платит жизнью за свободу коня, за осуществление своей заветной мечты — за возрождение рода красавцев-казанатов в казахской степи.

В этой замечательной прозе есть всё, что делает произведение Мурата Уали Песней — поэтичность, невероятные сюжетные линии, столкновения человеческих страстей, запечатлённая эпоха. И самое главное, это Песнь о силе человеческого духа, о том, что всегда есть место Мечте. И о том, что Мечта сбывается.

Валерий Галечьян

«Кольцо» Михайловской

Татьяна Михайловская. Эта маленькая Гео. – Рассказы. М., – Издательство "Перо", 2023. – 150 стр.

В 2023 г. вышла третья книга прозы известной поэтессы и критика **Татьяны Михайловской «Эта маленькая Гео»**. Большинство произведений, вошедших в эту книгу, относятся к жанру короткого рассказа. Также в книге представлена небольшая повесть «Счастливчик Мики», написанная от «лица» собаки, и еще меньшее по объему произведение – своего рода мини-повесть «Радуга в слезах». Уже из этого перечисления понятно, что автор продолжает придерживаться свойственного ей минимализма, избегая многословия, но лаконичность форм не переходит в скупость языка, наоборот, следует отметить его образность и живость во всех представленных произведениях.

Хотя в небольшом рассказе «Эта маленькая Гео» – давшем название книге и открывающем ее – речь идет лишь о кусочке земли, истории Татьяны Михайловской охватывают различные пространственные и временные пласты. Гора Олимп с Мефистофелем и вестником греческих богов Гермесом, римский император Нерон, русский царь Петр I, роботы и пассажиры общего вагона поезда – вот только некоторые персонажи рассказов Михайловской. Рассказы разной направленности и разного уровня серьезности. Все относящееся к при-

роде, к сохранности Земли всегда серьезно в отличие от человеческих отношений – тут автор позволяет себе юмор и иронию, а то и и насмешку.

Есть и истории, касающиеся литературной жизни: это уже упомянутая выше мини-повесть «Радуга в слезах» и два диалога «Тары-бары» и «Тары-бары раста-бары», которые представляют собой деловой разговор в одном случае – редактора с автором, а во втором – издателя с литагентом. Общее во всех этих произведениях – полное отсутствие уважения к людям этих профессий. Литература как коммерция порождает только интриги, зависть и глупость. Потому-то главным редактором становится не способный ни к одному делу Джаник – герой «Радуги в слезах». В том же произведении утверждается, что скоро «круглые дураки возьмут нас в плотное кольцо», но эта печальная мысль подается без тени уныния. И, вообще, легкость повествования, юмор, пронизывающий всю книгу, позволяет читателю получать постоянное удовольствие, если не от происходящих в книге и его собственной жизни событий, то от чтения, уж без сомнения.

Есть в новой книге Татьяны Михайловской буквально «энциклопедические» рассказы в книжную страницу объемом: например, «Душа» – о том, в какой части тела обитает душа у итальянцев, китайцев, немцев, французов, англичан, евреев, испанцев, русских; и «Кольцо» – повествующее о знаменитых владельцах украшений-символов: царе Соломоне, греческом тиране Поликрате, римском консуле Помпее, юном Пушкине, танцовщике Нижинском. Литературное мастерство, проявленное Михайловской при создании рассказа «Кольцо», вдохновенно охарактеризовал прозаик Эдуард Вирапян в направленном ей письме, которое я привожу с согласия Татьяны:

«Ваш рассказ “Кольцо” мне, словно кольцо, надо надеть на палец и ходить с ним, показывая его всем, чтоб люди восхищались, какая редкая по исполнению ювелирная работа находится на мне. Причем, красуюсь перед всеми,

хвастаться, что «Кольцо» сделал я. Поверят. Представьте, поверят. Ибо старина, прошлое, “игры” с ними неизменны в моем письме, а не Вашем. Я в восторге, как Вы точно нашли тему и путь ее изложения. То и другое вместе найти очень трудно, особенно когда дело касается древности без сентиментального повествования. Великолепно! Самому мне в голову такое не могло придти, и теперь мне остается, уйдя от всех, плакать, что это написал не я (так не удержался и Овидий, читая Гомера, он плакал всю ночь, что “Илиаду” написал не он).

< ... > Препрежнее озорство, которое властвовало над всем в книге, что тоже вещь редкая, если не сказать больше: по моим наблюдениям в современном русском письме, ни у кого так не получилось, как у Вас в “Ерундопеле...” (первая книга рассказов Т.Михайловской – прим. В.Г.) < ... > – исчезло в “Кольце” без следа, его заменил Дух письма, который, ломая все преграды, не находит силы, способной унять его. Надо заметить, что даже у сильных прозаиков он не всегда присутствует. В “Воине и мире” Толстого – еще как! В остальном у него не припомню, даже в “Севастопольских рассказах” не припомню < ... > Пушкина в “Руслане и Людмиле” в прологе можно сойти с ума от того, насколько он звучит величественно и нерушимо. А вот у Томаса Манна или, скажем, Гарсия Маркеса Дух отсутствует напрочь, хотя авторы они великие. Мне кажется, это свойство именно русского письма, в котором лучше всего Дух себя выражает. <... > Правда, в русском письме не надо забывать Аввакума, ибо такой тон он полнее всех задает в письме и до конца его держит, причем вряд ли после появления Пушкина и Толстого он оказывается за ними. Разве не так? Ведь в “Кольце” Дух письма прежде всего волнует, и он, признаться, даже страшен по великолепно придуман-

ным действиям, которыми Вы снабдили героев. В конце Дух письма спадает, но что это меняет, если рассказ имеет такой совершенный конец: “Много их, простых и драгоценных, осталось в могилах прошлого, на страницах книг, в сказаниях и песнях, в истории, в истории людей, в моей истории...”

Я думаю “Кольцо” лучшая Ваша вещь и одна из лучших в повествовании. < ... > оно удивительно и незабываемо, я до конца дней буду неразлучен с ним, и пусть меня, не нарушив моего желания, предадут земле, читая надо мной мое самое любимое произведение, которое Татьяна Михайловская, написав, прислала прочесть мне. Как хочу написать!

Всего хорошего, Эдуард.
01.06.2010».

Единственно, с чем нельзя согласиться, это с утверждением, что Татьяне Михайловской не свойственны «игры» со стариной и прошлым. На наш взгляд, как раз «История», «Театр», «Загадка», «Философский вопрос» – это самые увлекательные ее рассказы. К сожалению, сам Эдуард Вирапян эту книгу уже не прочтет – он трагически ушел из жизни в прошлом году, но он останется в нашей памяти. А новая книга Татьяны Михайловской найдет своих читателей.

Скептик–2024

Чагин... кто это?

Евгений Водолазкин. Чагин. Роман. – М.: «Издательство АСТ», 2022. – (Новая русская классика).

При чтении некоторых книг Евгения Водолазкина не покидает ощущение, будто уважаемый автор участвует в проекте, который активно рекламируется. Это вполне в духе времени. Однако нельзя не заметить, что в некоторых скороспелых плодах писательского творчества при изложении событий отсутствует логика реальной жизни и здравый смысл, и это вызывает у внимательного читателя ироническую улыбку. Приведу один пример: эпизод в романе «Чагин», когда маленькая девочка на празднике Нового года читает Деду Морозу стихотворение А.Твардовского «Ленин и печник». Стихотворение это довольно длинное (более 100 строк), и лексика изобилует просторечием. Вряд ли его исполнение было под силу ребенку, да еще с выражением и без запинки. К тому же, мы узнаем, что при декламации последней строки стихотворения девочка перешла на крик и разрыдалась. Она разрыдалась... от того, что такой добрый Ленин умер. А потом вдруг спросила Деда Мороза: «Или он не умер?»

Очевидно, данный эпизод не очень умная выдумка автора. Стихотворение было написано Твардовским в 1937 году на основе воспоминаний рабочих о Ленине (в книге 1934 г.) и опубликовано в 1940 году. В стихотворении много косвенных примет того времени.

Ничего этого герой романа Исидор Чагин в своем детском возрасте ни знать, ни помнить не мог – он как раз только родился в 1940 году.

Мне, конечно, могут возразить, мол, описание эпизода вытекает из дневника Исидора Чагина, а он мог и нафантазировать. Мог, безусловно, и нафантазировать. Но автор представляет своего героя как человека с экстраординарным даром памяти, именно этим даром Чагин и интересен, и уж конечно, он должен был бы отличать реальность от выдумки. Увы, у читателя возникает сомнение и в даре Чагина, и в адекватности его суждений и действий.

По мере чтения книги интерес к ней стремительно увядает. Автор слишком формально увеличивает объем книги, не задаваясь вопросом об объективной необходимости включения в роман некоторых частей. Например, наивные шпионские фантазии во второй части могут увлечь только учеников начальных классов средней школы. Местами роман напоминает скучные конспекты о жите-быть: встретились, попили чаю, поговорили, погуляли, поцеловались.

В какой-то степени спасает роман финальная часть – в конце романа главные герои обретают человеческие черты. Однако и здесь действия героев чересчур надуманы. В целом, книгу можно сравнить с коктейлем, в котором есть качественные ингредиенты, но они хорошо разбавлены дешевым лимонадом и даже уксусом.

Сравнение романов Е. Водолазкина с книгами Умберто Эко абсолютно неприемлемо. Но такое сравнение, которое сейчас просто-напросто навязывается в различных рецензиях, очевидно, необходимо для продвижения очередного его романа на премию «Большая книга» и получение оной. Как говорится в рекламе: «Что же еще?!»

Дмитрий Гарбузов

Человек в пламени войны

Дмитрий Назаренко. Бал объятых пламенем: Антология предательств, грабежей и насилия— [б. м.]: Издательские решения, 2022. — 324 с.

Дмитрий Назаренко назвал свою книгу «Бал объятых пламенем». Название отсылает к печально известному событию, произошедшему в конце XIV века в Париже: тогда неудачная шутка короля Карла VI, вошедшего в историю под прозвищем «Безумный», и его приятелей во время праздничного маскарада привела к мучительной гибели четырех друзей короля и едва не стоила жизни ему самому. Метафора очевидна — праздник жизни очень быстро и легко может превратиться в кошмар. Главный кошмар в жизни социума — война, то есть, прямое насилие. Подзаголовок книги звучит как «Антология предательств, грабежей и насилия». Эта темная сторона войны также неизбежна, как и верность родине, героизм и самоотверженность. Автор книги обращает свое внимание на темную сторону, поскольку война, раз за разом, несмотря на смену эпох и исторического антуража, в человеческой природе неизменно проявляет первобытную склонность к насилию.

Читая книгу, получаешь весьма объемное представление о самой страшной войне в истории человечества. Повествование ведется на разных уровнях исторического жития. Прежде всего, на личностном уровне — история войны (и мира) через призму личной истории человека. Генерал Власов, предатель. Офицер

СС Фегеляйн, каратель и предатель. Коллаборант Карташов, предатель. Генрих Гиммлер, сын школьного учителя, агроном, людоед. Комиссар Зуев, герой, который «несколько раз возвращался на окруженную территорию, собирал оставшихся солдат и офицеров, выводил их до тех пор, пока кольцо окружения не сомкнулось окончательно» (с. 67).

Среди личностей, о которых повествуется в книге, и выдающийся немецкий поэт Стефан Георге, пробудивший темных духов германского национал-социализма: «Концепция Георге заключается в том, что судьба Германии в эпоху культурного и политического упадка находится в руках элиты, общества интеллектуалов, закрытого от шума и суеты современного мира. После смутных времён междуцарствия усилиями этих людей Германия должна возвратиться к былому величию. Используя исторический и культурный потенциал Германии, участники круга Георге собираются управлять немецким духом. Возвышенные рассуждения о величии Священной Римской империи в прошлом в сочетании со страданиями от меланхолии в настоящем порождают идею мифической Тайной Германии, Империи, которая никуда не исчезала и должна вернуться в облике Нового Рейха» (с. 156).

Наряду со Стефаном Георге в книге присутствует множество других персонажей. Например, Адольф Гитлер, фюрер, и полковник генерального штаба Клаус фон Штауффенберг, совершивший неудачную попытку покушения на фюрера; его история — от восхищения Гитлером до полного разочарования. Сержант 422-го стрелкового полка Антонина Макарова печально известная «Тонька-пулеметчица». Бригаденфюрер СС и генерал-майор войск СС Бронислав Владиславович Каминский, подавивший восстание в Варшаве. И это далеко не полный список персонажей книги..

Помимо такого рода личностных историй, повествование о войне ведется и на надличностном, межгосударственном, институциональном уровне. Подготовка Германии к военному реваншу. Переговоры с европейскими государствами. Захват Польши за месяц.

Бездействие Франции и Англии, объявивших войну Германии, — «странная война». Захват Франции. Захват Бельгии. Высадка союзников на побережье Нормандии во Франции. Сексуальное насилие в отношении мирного населения. И многое другое. Лаконичный стиль, обилие цифр, названий населенных пунктов, фамилий — все свидетельствует о жанре документальной прозы.

О чем бы ни говорил автор, будь то костюм тамплиера или личность Гитлера, он приводит множество интересных деталей. Третьим рейхом, оказывается, правят ценители литературы (с. 37). Так, Гиммлер очень высоко ставил роман Гессе «Сиддхартха». В личной библиотеке Гитлера 16000 томов. Запахи войны. Химия смерти (с. 110). События приводятся не в хронологическом порядке, а исходя из авторского замысла. Собранные вместе фрагменты целого дают эффект объемного описания.

Насыщенный деталями и смыслами текст провоцирует мировоззренческие вопросы. «Наш» предатель Власов и «их» предатель фон Штауффенберг: в чем различие между ними? Где находится и что из себя представляет та граница, которая отделяет предательство от целерационального выбора? Что происходит с человеком, который пересекает эту границу? Какие причины и мотивы подталкивают человека к пересечению этой границы? Внимательный читатель книги Дмитрия Назаренко найдет для себя убедительные ответы на эти и другие вопросы.

IV. РАЗБОР ПОЛЕТОВ

ТВЕРСКОЙ МОДУЛЬ

Предисловие

В 2023 году в рамках курса «Теория литературной критики» на кафедре истории и теории литературы Тверского государственного университета проводился конкурс студенческих рецензий. Это авторский курс А.Ю. Сорочана, в рамках которого рассматриваются различные критические методы; критика определяется как способность суждения, и в числе основных направлений, которые изучают студенты – марксистская критика, лакановская и пост-лакановская критика, «новая критика», «пристальное чтение», теория полей, тематическая критика и др. Студенты выбирали тексты из числа представленных на сайте МСЛ (раздел Независимая поэзия) и анализировали в рамках одной из ведущих критических теорий. Лучшие работы предлагаются Вашему вниманию.

Представленные рецензии были написаны по стихам четырех авторов МСЛ: Алексея Караковского, Татьяны Михайловской, Владимира Пряхина, Андрея Цуканова. Их первые впечатления приводятся ниже.

Алексей Караковский

об авторе: Владислава Марченкова, Александра Мошкова, Татьяна Поптик

«Если честно, я потрясён тем, насколько глубоко ребята проникли в мой творческий замысел. Все тексты – не просто профессиональные, они схватывают смысл на уровне интуиции – а без этого поэзию невозможно ни читать, ни понимать.

Я считаю, что у ребят большое будущее».

Татьяна Михайловская

об авторе: Алла Булаш, Ульяна В. Лебедева, Елизавета Шмелёва

«Менее всего могла я предположить, что стихи мои будут разбирать с помощью теории Лакана и Башляра. Читала очень серьезные работы молодых исследователей – и несколько раз от души смеялась, несколько раз ужасалась, несколько раз удивлялась. Могу сказать только одно: "Здравствуй, племя младое, АБСОЛЮТНО незнакомое!" Пушкин, прости».

Владимир Пряхин

об авторе: Ульяна В. Лебедева

«Очень благодарен за глубокую рецензию. Рассмотрение текста в связи с концепцией личности Лакана позволяет проникнуть в сказанное не только на уровне анализа самого текста, но и еще на стадии «дословесного», увидеть изначальный замысел, предшествующий высказыванию. Рад что мое видение предмета, как автора, и видение рецензента совпадают, что бывает далеко не всегда.

Хотелось бы опубликовать рецензию и в одном из известных журналов».

Андрей Цуканов (за автора – Валерий Галечьян)

об авторе: Алина Лихачёва

«Поражает проницательность Алины Лихачёвой, прибегшей к концепции «лабиринта» при анализе стихотворения Андрея Цуканова «Опять стою...». После тяжелых, даже трагических испытаний Андрей в мае 2022 г. выполнил давнее желание и уехал восстанавливать силы в Грузию, но через 5,5 месяцев перестал выходить на связь. Осенью 2023 года мы узнали, что он умер. Уверен, что Андрей был бы впечатлен рецензией незнакомой девушки, сумевшей так глубоко проникнуть не только в суть его произведения, но и в его судьбу».

Хочется поблагодарить А.Ю. Сорочана и в его лице всю кафедру истории и теории литературы Тверского государственного университета за проявленную инициативу, а также всех участников конкурса рецензий. Все рецензируемые авторы высоко оценили творчество студентов и готовы поддержать их порыв. В свою очередь наш Союз тоже не останется в стороне.

*Валерий Галечьян
Председатель Московского союза литераторов*

Алина Лихачёва

Выйти из лабиринта

Андрей Цуканов — поэт, прозаик, эссеист, переводчик. Окончил филологический факультет МГУ. Автор книг стихов «Акт» (1992), «Тридцать три» (1996), «Тотемы» (2018) и учебника по истории философии для школьников. В соавторстве с Людмилой Вязмитиновой выпустил сборник эссе о современной литературе «Tempus deliberandi. Время для размышлений» (1998). Умер в 2023 году.

Стихотворение А. Цуканова, которое стало объектом анализа, опубликовано в сборнике «Путешествие по второй жизни»:

Опять стою
Перед стеной
И вижу много
Стен вокруг
И чувствую еще
Больше стен кругом
Это какой-то дурдом
Они разноцветные
И переливаются
И перегораживают
Все вокруг себя
И сами себя
И меня
И людей вокруг
Каждый имеет цель
Выйти за стену
А там другая стена
И появляется

Другая цель
Прыгнуть вверх
И воспарить
Над всеми стенами.

В анализе мы использовали концепцию тематической критики.

Темой избранного стихотворения является тема-ситуация, так как мы можем выявить в нем мотив лабиринта, являющийся проекцией мироздания. Герой — путник, блуждающий в этом лабиринте и неспособный выбраться, из него, он винтик в системе, пытающийся постичь действительность.

Данная тема отсылает нас к мифу о Лабиринте. Согласно идее Ю.А. Разинова, все многообразие трактовок Лабиринта можно условно свести к трем основополагающим: Лабиринт-святилище, Лабиринт-апория, Лабиринт-ризомы. В данном стихотворении представлена модель Лабиринта-ризомы, который воспринимается героем как «дурдом», то есть непостижимое пространство. Лабиринт-ризомы по своей сути невыносим, вызывает желание покинуть его, но это невозможно. Он является всем мирозданием, где нет предзаданной цели (убить Минотавра), нет маршрута и правил. И в этом блуждании человек один (поэтому в стихотворении все люди за стенами, они не могут коммуницировать), свою судьбу человек не может разделить с кем-то. Лабиринт здесь и метафора судьбы, и метафора существования.

Лабиринт — это жизнь человека, пытающегося познать себя и окружающее. На пути к познанию высются стены непонимания, людская оторванность и одиночество, которые заставляют ходить по кругу и не дают вырваться к небу. Небо же — неизведанное, новое. Лабиринт — готовое упорядоченное целое. Лабиринт есть топос человеческого существования.

Опираясь на метод анализа Г. Башляра, который говорит о связи первичного образа с одной из стихий, порождающей сеть символов и метафор, мы можем выявить в исследуемом тексте две преобладающие стихии

— земля и воздух, которые встают в параллель с пространственной оппозицией «земля» и «небо», присутствующей в произведении. Герой привязан к земле, он окружен стенами, тщетно ищет выхода и пути наверх (к стихии воздуха). Здесь также возникает оппозиция между обывательским, житейским существованием человека и высоким, недостижимым идеалом, связанным с материей небесного. Одиноким герой, отстраненный, поскольку стены эти:

И перегораживают
Все вокруг себя
И сами себя
И меня
И людей вокруг

Персонаж стихотворения — голос человечества, он излагает цель всех, стоящих за своей стеной, чтобы быть «над» всем мирским, «воспарить» над людской отчужденностью. Ведь стены — это то, что выстраивается каждым вольно или невольно. Стены перегораживают сами себя, то есть возникает наслаивание житейских проблем, из-за которых человек одинок, отгорожен от всех, он в своем круге и даже если преодолет одну стену, перед ним встанет новая.

Стихотворение начинается со строчек «Опять стою // Перед стеной», слово «опять» может быть ключом к пониманию сюжета, движению лирического субъекта в мире произведения. Может ли герой блуждать по лабиринту, изучая его? Он ищет выхода, преодолевая одну стену, за которой есть следующая, и слово «опять» возвращает и героя, и нас к исходной точке, закольцовывает сюжет, тем самым делая путешествие познания мира и себя в нем бесконечным.

Как уже было сказано, главенствующими в стихотворении являются пространственные категории, которые служат ключом для оформления темы. Отношения вертикали — верх и низ, земля и небо выявляют проблематику стихотворения, ставят перед нами вопросы о смысле жизни, о сути существования.

Вместе с героем мы пытаемся найти ответы, но вновь и вновь проходим круг, оставаясь без них. Это лабиринт вопросов, из которого нет выхода.

Тема поиска возникает с первых строк, она следует дальше и переплетается с темой одиночества человека, цели его существования. Тема одиночества и поиска соотносится с повторяющимся мотивом стен — ограждений и препятствий в познании человеком себя, мира, других людей. Анализ выявляет многозначность текста и неоднозначность трактовки. Только когда появляется у героя стихотворения «другая цель» - подняться над стенами, совершить усилие, и «воспарить над стенами», только тогда он и сумеет выбраться из лабиринта одиночества и отчуждения и пройти свой личный путь в жизни.

Ульяна В. Лебедева

«Ушедшее “я”» Vlad’a ПРЯхина и теория критики Жака Лакана

Вот начало стихотворения «ушедшее "я"» из книги
В Пряхина «Внутренний ветер» (2018):

я смотрю ему в спину
ушедшему «я»
и не узнаю себя
вот на этой улице пытался догнать себя и не мог
те же дома и машины
только будку сапожника, у которой я упал однажды на льду
снесли
пальто длиннополое мешало
встречный ветер останавливал дыхание
ледяные иголки кололи лицо
шестьдесят седьмой год
автомобиль «волга» в виде модели
черно-белые телевизоры «рекорд» и съезды КПСС

Предлагаемая Лаканом концепция личности напрямую связана с теорией знака. Лакан понимал личность как знаковое, языковое сознание, структуру же знака психологизировал, рассматривая ее с точки зрения психологической ориентации индивида, т. е. в его понимании, с позиции проявления в ней действия бессознательного, реализующегося в сложной диалектике взаимоотношения «нужды» и «желания».

Поскольку знание о себе мы получаем в качестве реакции на наше поведение людей со стороны, **Я** – это данность для *Другого*, предмет интерпретации меня *Другим*. Отсюда и возникают внутреннее напряжение, чувство страха, волнение, возникающее из сознания зависимости моей идентичности от признания

Другого. В стихотворении Vlad'a ПРЯхина «Ушедшее “я”» Я – это лирический субъект, описывающий свои переживания.

мое «я» устало быть со мною
непослушным, никчемным, не выполняющим его желания
и откладывающим их выполнение на потом
и «я» ушло
ушло вперед
я видел как оно уходило под музыку битлз и роллинг стоунз
в брюках клеш, с гитарой, куда-то на Запад
в Европу, в Н. Й., и дальше, в Калифорнию
туда где, все было можно от тутошнего «нельзя»
а сам остался
без «я»
сначала с чужим, взятым у учителя и у приятеля
по школьной рок-группе
потом выросло новое, суррогатное «я» внутри меня
сначала пластмассовое, уязвимое
потом стальное, которому трудно нанести вред
я и сейчас живу с ним

Другой – это зеркальное подобие Я, образ Я, найденный вовне. Если субъект формирует связь со своим образом, то эти другие становятся теми, с кем он себя отождествляет. В нашем случае таковыми являются «любимый учитель» и «приятель по школьной рок-группе», которых можно считать двойниками лирического субъекта.

Лакан утверждает, что человек никогда не тождествен какому-либо своему атрибуту, его Я никогда не может быть определимо, по причине постоянных поисков самого себя, оно способно быть репрезентировано только через *Другого*, через свои отношения с другими людьми. Однако при этом никто не может полностью познать ни самого себя, ни другого, т.е. не способен полностью войти в сознание другого человека.

По мнению Мадана Сарупа, «Лакан проводит разграничение между нуждой (чисто органической энергией) и желанием, активным принципом физических процессов. Желание всегда лежит за требованием и

до него. Сказать, что желание находится за пределами требования, означает, что оно превосходит его, что оноечно, потому что его невозможно удовлетворить. Оно навеки неудовлетворимо, поскольку постоянно отсылает к невыразимому, к бессознательному желанию и абсолютному недостатку, которые оно скрывает. Любое человеческое действие, даже самое альтруистическое, возникает из желания быть признанным *Другим*, из жажды самопризнания в той или иной форме. Желание – это желание ради желания, это желание *Другого*».

Если обратиться к лакановскому представлению о характере языкового становления субъекта, то «порядок Воображаемого» характеризует до-эдиповскую стадию развития сознания. Я жаждет слиться с тем, кто воспринимается как *Другой*, поэтому на данном этапе своего становления не может быть целостной личностью, по самому характеру своей природы оно испытывает глубинную разорванность. *Другой* – это «неизреченное переживание», к которому субъект стремится. Другой – то самое «ушедшее “я”», тот в честь кого названо стихотворение и по кому так сильно скучает лирический субъект:

как мое «я» пересекло границу?
уехало в турпоездку и не вернулось?
было застрелено гангстерами в Чикаго или бандитами
в Оклахоме?
или устроилось на автозаправке в Аризоне
и смотрит сейчас на синее вечернее небо
над гребнями красноватых гор?

Объектом А является то, что вызывает «желание». Лакан изобретает «алгебраический» знак, означающий этот всегда недостающий предмет, и называет его «объект маленькое а» (*object petit a*). Этот объект можно понять как то, что мы любим в *Другом*, нечто такое, что желали бы сами, и поэтому с помощи травм и фантазии придаем Другому особенный, сакральный статус.

недавно произошло чудо
я выступал на вечере в кафе
недалеко от того места
где мое «я» ушло от меня
женщина подошла ко мне
она училась в той же школе, где я
она сказала что-то о ледяных иголках
значит она знала, каким сильным бывал ветер зимой
при повороте с проспекта на улицу
которая упиралась в школьный двор
я не спросил ее имени
я не узнал ее
она подарила мне папку и как-то незаметно исчезла

Таким сакральным предметом становится портрет в папке, подаренной лирическому субъекту женщиной в кафе. В этом портрете он узнал «свое ушедшее “я”». Таким образом, с помощью *Объекта А* заполняются недостатки реальной жизни, что обеспечивает субъекту прибавочное наслаждение.

Момент вторжения *Объекта А* в мир субъекта, именуемый **Пунктом Пристегивания** – это встреча субъекта с женщиной, подарившей ему папку.

Несомненно, в стихотворении возникает **идеал-я**, ведь *Другой* достоин любви, в нем есть то, чего не хватает *мне*. Во *мне* – нехватка. В *Другом* – единство, владение собой, свобода движения. *Мой* идеал – вне меня. *Мой* идеал смотрит на *меня*. И идеал субъекта – те трепетные чувства, которые дарило ему «ушедшее “я”»:

иногда я думаю о том, как поживает мое прежнее «я»?
живо ли оно?
я не помню его лица
помню только чувство замиранья по ночам
так бывает, когда падаешь в бездну
я и сейчас падаю по ночам
но мое новое «я» не боится разбиться
оно ничего не боится и ничего не любит беззаветно
как любило то, которое ушло от меня много лет назад

Я-идеалом Лакан называет взгляд на себя со стороны, поиск привлекательных сторон в себе и в мире. Прошлое, когда «я» было с ним, кажется субъекту привлекательнее настоящего, поэтому его нынешние хорошие качества описаны скупо, всего двумя строчками, да еще и последними в стихотворении:

просто с возрастом я стал больше беспокоиться о других
и меня беспокоит его судьба

Эрос – воображаемая функция любви, имеющая экономический подтекст. Субъект не знает, что сделать с портретом:

я не знаю что мне делать с этим портретом
имею ли право публиковать его? Поместить в книге?
какую надпись я сделаю относительно авторства?
я не знаю

Возникает двоякая ситуация: с одной стороны субъект хочет оставить след об «ушедшем “я”» в истории, опубликовать, чтобы Оно жило в душах других людей, но с другой стороны – публикация – это получение прибыли. В его голову закрадывается идея продать свой Идеал.

Аганэ – любовь, служащая фундаментом, основой мира. Это открытие последней тайны любви, лишённое экономического подтекста. Итогом размышлений лирического субъекта становится решение отпустить прошлое:

изображение моего «я» лежит в ящике моего
письменного стола
а само оно странствует в далеких неведомых краях
и если я не догнал его тогда
то теперь и не помышляю это сделать
просто с возрастом я стал больше беспокоиться о других
и меня беспокоит его судьба

Он перешагнул через свою гордость и смирился с тем, что будущее не узнать, перестал бороться с судь-

бой, которая давала знаки, когда он пытался «догнать себя», но тогда

длиннополое пальто мешало
встречный ветер останавливал дыхание
ледяные иголки кололи лицо

Так в стихотворении, помимо мотива предвиденья, актуального еще с Античности, появляется христианский мотив смирения как пути к Богу.

Александра Мошкова

Куда плывет рыба Алексея Караковского?

«Рецепт катастрофы и противоядия от нее» – название сборника Алексея Караковского, вбирающее в себя семантический потенциал апокалипсиса: автор предлагает путь от катастрофы (стоит заметить, что рукотворной, раз есть рецепт) к выздоровлению. Обратившись к последнему стихотворению сборника («Самая ласковая смерть»), можно предположить, что противоядие, выводящее отравляющие пары катастрофы, – смерть, то есть конечная станция жизненного маршрута. В таком случае нам предлагается философская концепция человеческого бытия, Пути, «путешествия автостопом».

Из чего складывается «сборник-путеводитель» Караковского? Читатель знакомится с пятью циклами – «St. Andrew's Church», «Hey Ho Let's Go», «Победа над Солнцем», «Посадки нет» и «Куда убежал лисенок». Названия выводят определенный маршрут, задают динамичное перемещение в пространстве, на что указывают маркеры движения (let's go, победа над Солнцем как переход в космическое пространство, посадки нет (символ непрерывного движения) и глагол «убежал»). Исключение – «St. Andrew's Church», статичное начало и отправная точка. Но можно ли говорить о неподвижности в случае с первым циклом стихотворений?

Если начать издалека, определим, о какой церкви идет речь. St. Andrew's Church, или церковь Святого Андрея – англиканская церковь в центре Москвы. Почему именно англиканская церковь? Есть мнение, что англиканство – это *via media* («средний путь»)

между католицизмом и протестантизмом, то есть переходная стадия. Таким образом, мы уходим от статики и возвращаемся к идее непрерывного движения в стихотворном цикле: сакральный образ церкви не выпадает из логического ряда, обретая те же динамичные смысловые маркеры.

Цикл открывается стихотворением «Левкотея». Название подключает очередную контекстуальную доминанту – миф, расширяющий уже заданный религиозный ориентир. Мифы Древней Греции нам в помощь: Левкотея (или Белая богиня, а при жизни – принцесса Ино) – морская богиня, покровительница мореплавателей. Ино пала жертвой гнева Геры, когда со своим мужем Атамантом усыновила младенца Диониса. В итоге Гера наслала на Атаманта безумие, в результате которого он убил своего сына Леарха и погнался за Ино, спасающейся бегством с другим сыном, Меликертом. И мать, и сын прыгнули со скалы в морскую пучину, где их приняли nereиды. Так Ино стала богиней Левкотеей (кстати, появляющейся в пятой книге «Одиссеи» Гомера и дающей тонущему Одиссею свое волшебное покрывало), а Меликерт – Палемоном, младшим морским божеством из свиты Посейдона. Разобравшись с мифологической аллюзией, перейдем к самому тексту:

Медицинская карта моих странствий,
медицинская карта моих бедствий.
Чувствую прикосновение пальцев,
шёпотом слова, смысл которых не понимаю:
«Возьми мой платок — и не утонешь.
Возьми мой платок — останешься жив».

Читатель сталкивается с мотивом пути безумца (Медицинская карта моих странствий, /медицинская карта моих бедствий) и тут же натывается на тот самый гомеровский сюжет о спасении Одиссея («Возьми мой платок — и не утонешь. /Возьми мой платок — останешься жив»). Однако в случае с текстом Караковского нельзя ограничиваться одним лишь аллюзивным сло-

ем толкования. Следующая строфа смещает фокус с эпохи Одиссея на современность:

Долго ли, коротко ли,
приключение, наконец, окончено.
Можно собрать реквизит,
открыть по бутылке тёплого пива,
неторопливо спуститься в метро,
обсуждая футбол, политику
и методы лечения аффективных расстройств.

Теплое пиво, метро, обсуждение футбола, политики и – что важно – методов лечения аффективных расстройств; с одной стороны, привычный быт, а с другой – парадокс, так как аффективные расстройства – явный сигнал, призывающий копнуть еще глубже. Концентрируясь на аффективных расстройствах, внимание переключается на форму изложения и сумбурное, аффективное сплетение мотивов: безумие – Гомер – сказочный зачин («Долго ли, коротко ли...») – быт – аффективное расстройство – снова сказочный пласт. Левкотейя трансформируется в устоявшуюся в массовом сознании фигуру русалки, лирический субъект же – не только тонущий Одиссей и страдающий от аффективных расстройств простой смертный, но и сказочный герой, встретившийся с женщиной-рыбой. Далее автор резко, будто по закону аффекта, переключается на диалоговую форму:

– Кто ты, женщина?
– Я жена твоя, которую ты любишь.
– Почему без лица?
– Я – свобода, которую ты хочешь.
– Зачем ты пришла?
– Телу твоему нужно тепло.

Левкотейя, как и русалка, – существо из мира мертвых, перешагнувшее порог смерти. Введение безликого божества – элемент сакрализации текста, как и преобладающее мистическое женское начало. Интересно, что, столкнувшись с самой смертью, лирический субъект

ект не претерпевает каких-либо потрясений, убирается губительное воздействие потусторонних сил. Безликая смерть – жена и свобода, а герой, нуждающийся в тепле, – еще не мертвец, но и не живой. Нестабильное психическое состояние субъекта, подчеркнутое аффективными расстройствами, переходит на уровень физиологии («Телу твоему нужно тепло»). Портрет Левкотей – также яркий элемент текста, представляющий собой чистой воды оксюморон. (...Выразительный взгляд немых глаз, /беспреданно меняющиеся черты лица, /лёгкое свечение бледной кожи, /грубое пеньковое кружево на плечах. /Не одета, не раздета, /без подарка, но с подарком...) И выразительные немые глаза, и безликость, сменяющаяся «аффектной» мимикой, и свечение бледной кожи, и грубое кружево, и, наконец, фольклорная языковая единица (Не одета, не раздета, /без подарка, но с подарком...) – все это иллюстрации к заявленной в самом начале стихотворения нестабильности, выраженной на уровне и культурных, и исторических аллюзий, и стихотворной формы, и средств изобразительности. Последняя строфа закрепляет структуру поэтического текста:

— Так кто ты такая, ответь?
— Рыба... та самая рыба,
которую ты выловил в море
вместо женщины.

Лирический субъект, несмотря на полученные ранее ответы, так и не может идентифицировать женский образ, и очередная предпринятая попытка прийти к пониманию не увенчалась успехом (— Рыба... та самая рыба, /которую ты выловил в море /вместо женщины). Море – символ такой же неустоявшейся жизни. Отсутствие крепких конструкций в образах и в форме подводят к выводу, что стихотворение «Левкотей» нельзя анализировать только со стиховедческой или, например, контекстной точки зрения: Караковский задействовал массу элементов, наслаивая одно на другое, и при «расслоении» появляется возможность отойти от непонимания абсурдной модели, чтобы приблизиться

к осмыслению заложенного смыслового ядра. Аффект – ключ к пониманию стихотворения «Левкотей», а сама Левкотей – инструмент этого не только медицинского, но и поэтического аффекта.

При ознакомлении с мифом о женщине с рыбьим хвостом возникает резонный вопрос – при чем же здесь церковь, и какое отношение религия имеет к мифу? Для ответа на эти вопросы обратимся к стихотворению «**Прикосновение**»:

Когда зацвёл жасмин, я перестал притворяться.
Я бродил по непричёсанным пыльным дворам...

Снова бродяжничество, акцент на алкоголе и общении с миром мертвых (шлялся по кладбищам, попивая джин, /и делился последним с мертвецами). Образ жасмина в христианской культуре – символ женственности, цветок Девы Марии. То есть с первых строк подключается религиозная символическая составляющая, закрепляющаяся второй строфой:

В пятницу утром St. Andrew's был открыт.
Зайдя в пустой храм, я присел на задней скамейке
и погрузился в печальные раздумья
о своей даже не то, чтобы потерянной,
а, скорее, так и не найденной любви...

Мотив любви раскрывается при воссоединении с божественным, то есть при посещении храма St. Andrew's. Появляется образ, вынесенный в название стихотворного цикла («St. Andrew's Church»). Синтез мифа и христианства подводит к эмоциональной составляющей текста – любви к женщине. Если Левкотей приравнивается к смерти без лица, то в «Прикосновении» фигура женщины насыщается дьявольскими коннотациями:

Я сам не заметил, как задремал,
и тут её голос позвал меня: «Я стою сзади».
Оглянувшись, я ничего не успел понять,
как мою щёку обожгло касание губ.

Застонав от невыносимой боли,
я открыл глаза и увидел распятие.
«Может быть, это дьявол?», — предположил я,
но Иисус, должно быть, так не считал —
клянусь, я видел, как он подмигивает мне!

Поцелуй в щеку, обычно символизирующий нежность и непорочность, наносит невыносимую боль, и первая мысль лирического субъекта в отношении той, кто его коснулся: «Может быть, это дьявол?» Храм становится полем искушения. Конечно, в случае с аспектом сновидения мы могли бы обратиться к фрейдистским трактовкам, однако при столкновении с сакральным этого окажется недостаточно. Также не стоит анализировать стихотворение исключительно с позиции религиозности, поскольку это значительно обеднит поэтический конструкт. В «Прикосновении» читатель имеет дело с усложненным образом дьявола, храма и Иисуса (но Иисус, должно быть, так не считал —/ клянусь, я видел, как он подмигивает мне!) Можно было бы списать это на галлюциногенное свойство джина, но у лирического субъекта прослеживается очевидная связь с сакральным миром — настолько, что дьявол (хоть подмигивающий Иисус и не считает, что это он) не замыкается в лоне грез, а проникает в сферу осязания, оставляя отпечаток боли. Стоит обратить внимание на важный момент: открыв глаза, лирический субъект сразу видит распятие — символ муки, отождествляющий его с Христом. Тогда Бог — не некто непостижимой, а часть человека, лишившаяся традиционного, с христианской точки зрения, сурового величия (то, что Иисус подмигивает, — показатель единства сакрального и мирского). В последней строфе изначально заданная невинность любви стирается:

Щека продолжала нестерпимо гореть.
С бешено бьющимся сердцем я перебежал улицу.
«Molly Malone's Pub? Подойдёт!», — подумал я.
Девчонки в баре смотрели на меня странно,

когда я залпом осушил стакан джина.
Оглянувшись, я увидел в отражении своё лицо,
насмерть перечёркнутое шрамом алой губной помады.

Во-первых, автор вводит второй топоним – Molly Malone's Pub, ирландский паб в Москве. Оба названия – St. Andrew's и Molly Malone's Pub – написаны по-английски, то есть имеют одну языковую структуру, что также подчеркивает синкретизм возвышенного (церкви) и приниженного, мирского (паба). Во-вторых, в пабе лирический субъект видит последствия контакта с дьяволом, посетившим его в храме (Оглянувшись, я увидел в отражении своё лицо, /насмерть перечёркнутое шрамом алой губной помады). Алкоголь и зеркало указывают на иллюзорность происходящего, но физическая боль – явление вполне явственное («Щека продолжала нестерпимо гореть»). Таким образом, в стихотворении «Прикосновение» смешиваются женственная невинность (жасмин, символ Девы Марии) и страсть (шрам алой губной помады), Иисус и дьявол, храм и паб, алкоголь и трезвость, жизнь и смерть, реальное и ирреальное. В «Прикосновении» мы находим тот же элемент неопределенности, что и в «Левкотее», только через призму анархической религиозности, а не мифа.

«Экзорцизм» – тематическое продолжение безумия, связанного с Богом, дьяволом и женщиной:

В одну из пятниц этой невыносимой весны
я попытался скрыться в St. Andrew's Church,
на коленях умоляя избавить меня от дьявола.
Женщина за моей спиной издевательски хохотала,
но я не мог разглядеть её, когда оборачивался.

Локус – тот же храм, St. Andrew's Church. Появляется привычный способ общения с Богом – молитва об избавлении от дьявола, процесс изгнания которого – экзорцизм. Снова дьявол отождествляется с женщиной, но он уже овладел лирическим субъектом, соединяя мужское и женское начало. Плотское переплетается с

духовным, однако утрачивается та связь с Богом, что мы можем увидеть в последней строфе:

Иисусе, почему ты не занял место, оставленное Дьяволом?
Почему мне приходится искать утешение только
внутри себя?

Сколько ещё нужно пятничных психозов в St. Andrew's,
чтобы забыть, разлюбить, очнуться, влюбиться
в кого-то ещё?

Да, я знаю, эти вопросы уже содержат в себе ответ,
но всё-таки, прошу, поговори со мной, дай знак,
что Ты слышишь меня, что Ты здесь.

Появляются классические молитвенные обращения (Иисусе, Ты). С одной стороны, Бог и Дьявол перестают составлять целое, а с другой – Дьявол, как и Бог, обретает вес, так как автор уравнивает ключевые библейские фигуры, прописывая их с заглавной буквы. Если Бог и Дьявол – все-таки целое на грамматическом уровне, то богооставленность нельзя интерпретировать прямо: если Бог и Дьявол равны, то экзорцизм – избавление не только от дьявольской одержимости, но и божественной. Риторические вопросы – это и вопросы и ответы одновременно, а молитва – и разговор с Богом, и Его осязаемое отсутствие, или же вовсе полноценное изгнание. Таким образом, Караковский привносит неопределенность в фигуру Бога и способ контакта с Ним – лирическую форму молитвы, направленную и на воссоединение с божественным, и на обрыв «душеспасительного» контакта.

Стихотворение **«Испытание»** продолжает молитвенную тему, основанную на тех же риторических вопросах – только не Богу, а палачу:

Кто поймает меня в объятия, когда я упаду вниз?

Кто смоев кровь с моего лица?

Кто поставит на ноги, когда я оступлюсь
(а я обязательно оступлюсь)?

Кто впишет меня в завещание?

Кто впишет меня в моё завещание?

Нет, ничего уже больше не будет.

Брось меня в воду, палач.
Брось меня в самую глубину...

Теперь Бог – это палач, который может бросить в морскую глубину, что снова отсылает к мифу о Левкотее и русалкам. Сакральное расширяется, дополняясь мотивом колдовства («В конце концов, я не колдун и не ведьма»). Появляется и образ рыбы, возникающий в первом стихотворении цикла «Левкотей»:

Рыбы съедят мои глаза,
песок поглотит мои кости,
прибрежный тростник впитает мою память,
ива заплачет моими слезами.

Лирический субъект предвидит сращение с миром безликих божественных сущностей, с самим миром. Посмертное слияние человека с природной материей подводит к модусу восточных верований (Скажи мне, палач, вдруг я не умру? /Вдруг я вообще никогда не умру? /Интересно, как это называется, /или я и вправду заколдован). Фигура палача указывает на жертвенную роль лирического субъекта, и это вкупе с колдовскими элементами отсылает к язычеству. Таким образом, автор соединяет разобщенные духовные слои, выводя некую сакральную константу идеи бессмертия.

«Шаг в пустоту» – поэтическое произведение, расширяющее уже названную категорию бессмертия с помощью буддистского явления пустоты. Сперва лирический субъект возводит в степень условности возраст (Прожив несколько месяцев /в неудобной /холостяцкой комнате, /, наверное, я стал похож на старика, /который целыми днями перебирает /коллекцию цветных стёклышек, /напоминающих ему о молодости). Затем возникает уже знакомый женский образ (Женщина, которую я любил, /приходила в гости по выходным /и почему-то вела себя, как хозяйка), влекущий за собой неопределенность – искажение пространства и деформацию ясных значений «близко» и «далеко» (Она улыбалась мне так ласково и влекуще, /что я оказывал-

ся всё ближе и ближе, /но всё-таки пока ещё слишком далеко). Женщина, воплощение сакрального, управляет этим деформированным пространством (Одно из воскресений стало последним. /Женщина, которую я любил, /окончательно сократила дистанцию, /но когда я попытался её обнять, скрестила руки, /словно защищая своё тело от нападения), однако она не способна подчинить себе неподвластную пустоту:

Я хорошо запомнил её слова перед уходом:
«Не причиняй никому боль ради пустых фантазий,
мечты о чудесах, которая никогда не сбудется.
Не уходи в пустоту, слышишь?
Ни на шаг не уходи в пустоту!»
Так она сказала и вышла, не оборачиваясь.
Я закрыл за ней дверь, и пустота
сама сделала широкий шаг
мне навстречу.

Интересно, что в дзэн под пустотой понимается как раз таки принцип несвязанности, необусловленности, только в данном случае герой не преуспел в своем познании настолько, чтобы принять пустоту; она только движется к нему – неуправляемая и непредсказуемая материя, вырастающая из хаоса одиночества. Пока что пустота – несвобода, оказывающая насильственное давление. Можно предположить, что Каракровский описывает человеческий путь к просветлению и, вводя понятие пустоты, подчеркивает «аффектное расстройство» в текстах, оттеняя культурными и религиозными понятиями то, насколько человек неспокоен, в каком неопределенном мире он пребывает и как выносит катастрофу, требующей противоядия.

Пустота как свобода возникает в стихотворении «**Доверяй тем, кто тебя ждал**». Перед нами ключевой образ цикла – St. Andrew's church («спасался от ужаса под крышей St. Andrew's church»), строка «Не выходи из храма, не поднимайся по лестницам», должно быть, перекликается с текстом Бродского «Не выходи из комнаты»... И «вдруг что-то меняется, неожиданно что-то перещёлкивает». Лирический субъ-

ект замечает фактуру краски, жука-пожарника, щель в асфальте и многое другое, то есть проникает в мелочи мира, видит его предельно детализированным. Нет любовной муки, ломки, джина; мир ясен, и «свободы, как её представлял, вроде бы тоже нет». Свобода – нечто иное, а если учесть, что в цикле «St. Andrew's Church» множество текстов составляет один большой текст, постепенно по мере прочтения обретающий новые смыслы, можно прийти к выводу, что свобода – в той самой некогда враждебной и ужасающей пустоте. Вместе с пустотой-свободой возвращается и Бог, утраченный в «Экзорцизме»:

и Иисус, который был с тобой всё это время
в St. Andrew's church и за его пределами —
он тоже здесь, безмолвный и терпеливый.

Таким образом, храм – не замкнутое пространство, а наоборот – необъятное, из чего следует, что Бог оказывается по-настоящему вездесущ, не брезгуя даже местечком «Molly Malone's Pub».

В первых строках стихотворения **«Словно без вести»** (заглавие в очередной раз подчеркивает неопределенность авторского мироощущения) мы видим смазанное, «потерянное» пространство (Это вряд ли случилось в Санкт-Петербурге. /Это вряд ли случилось в Москве. /С высокой вероятностью это произошло /в Нижнем Новгороде или Самаре). Когда на крики утонувшей в колодце сбегаются люди, стирается не только пространство, но и временной пласт (При осмотре места происшествия /на канализационной решётке /была найдена крупная рыба чешуя, /свежие пятна крови, а на самом дне — /голландская монета XVII века, /типичная для своего времени /и вряд ли интересная настоящему нумизмату). Голландская монета XVII века – некое сакральное тело «извне», служащее своеобразным временным порталом, а следующая строфа, как говорится, «пробивает дно», отсылая нас к первому стихотворению «Левкотоя» и мифу о перерождении принцессы Ино:

Эта рыба явно не хотела умирать.
Эта рыба отчаянно сопротивлялась,
хватаясь за стенки колодца,
соскальзывая, падая и снова поднимаясь.
То, что её тело так и не нашли, говорит о том,
что она победила в борьбе за жизнь.

Рыба, хватавшаяся за стенки колодца, подобна Левкотее, прыгающей в море со скалы, однако смерть (То, что её тело так и не нашли, говорит о том, /что она победила в борьбе за жизнь) понимается не как конец, а как пропажа без вести, пустота, следующая за перерождением – не только физическим, если брать печальную историю женщины-рыбы, оставившей пятна крови и чешую, но и духовным, подающимся через синтез мифа и религии в глобальном смысле. Однако переродившаяся женщина все так же далека от лирического субъекта (Женщина с рыбьим хвостом /зовёт меня в воду, чтобы поцеловать, /и снова скрывается в волнах. //Мне кажется, я никогда не привыкну /к холоду её губ). Он стоит на окраине, занимает зыбкую песчаную полосу – не на суше, но и не в морской воде. Песок – зыбкая материя, и герой – все в том же шатком состоянии между жизнью и смертью: всякий раз идет на зов женщины, касается ее губ, но не может привыкнуть к их холоду, то есть не способен привыкнуть к холоду самой смерти, а значит, пока что он не готов уйти.

«**Physalia**» – заключительное стихотворение цикла, причем замыкающее его тематически, ведь начало «St. Andrew's Church» – «аффектное» разноплановое море, песчаный берег, и конец – море, только теперь бескрайнее, не ограниченное песчаной береговой линией:

Португальский военный кораблик храбро теряется
в море.

До берега тысяча миль авантюрных сюжетов
из тишины, освещённой тропическим солнцем,
люминисцентным планктоном,
испещрённой следами китов и айсбергов,
следами летающих рыб и дельфинов,

следами комет и созвездий,
следами в слабеющей памяти,
в рисунке трещин на потолке
в палате для умирающих
в боровской районной больнице
в июле 1974 года.

Physalia, или же португальский военный кораблик – морской житель, вполне реальный и весьма ядовитый, оставляющий на теле человека ожоги. Физалия – символ моря, перетекающего во вселенную («следами комет и созвездий»), в чертог человеческой памяти, а затем – в трещины на потолке больницы. Макрокосм переходит в микрокосм. Вспоминая об отравляющем факторе природы физалии, появляется вопрос: только ли очищение и свободу несет макрокосм, проникнувший в сферу человеческого? Тогда в чем суть катастрофы и противоядия, заявленных в сборнике? И можно ли поставить знак «равно» между St. Andrew's Church и Physalia, как это было с Molly Malone's Pub? С точки зрения формы, в какой-то степени храм и португальский военный кораблик равны. Отсюда можно сделать вывод, что и семантически обе единицы похожи, потому что храм несет отравление в той же степени, что и физалия (Сколько ещё нужно пятничных психозов в St. Andrew's, /чтобы забыть, разлюбить, очнуться, влюбиться в кого-то ещё?) Физалия приводит к психозу в палате для умирающих, и просвещение, перерождение невозможно без предсмертного яда мук.

Цикл «St. Andrew's Church» – это пульсирующий нерв релятивизма: относительность Бога, дьявола, свободы, несвободы, любви, мифа, религии и даже португальского военного кораблика. Алексей Караковский оперирует определенным набором мотивов, собирая из них авторское видение мира – относительное, расплывчатое, на грани между жизнью и смертью, ясностью мысли и безумием; его главный инструмент – аффект. Знакомство с такого рода произведениями порождает массу вопросов, и на некоторые из них помогает ответить неторопливое «расслаивание» смыслов.

Владислава Марченкова

Алексей Караковский «Шаг в пустоту»

Алексей Караковский в стихотворении «Шаг в пустоту» представляет читателю историю несложившейся любви. Лирический субъект передает свои душевные метания через ситуацию неразделенного порыва к возлюбленной. Если проводить анализ в рамках Лакановской критики, то «Я», он же лирический субъект, который представляет собой «опустошенного», потерянного мужчину, сравнивающего себя со стариком, думающим о прошедшей молодости. Данное сопоставление наводит на мысль, что под молодостью понимается невозвратимая любовь.

Его возлюбленная с «непритворным страхом близости» является «Другим». Она недостижима и в физическом, и в моральном смыслах. Она скрещивает руки, не дав перейти границы и рамки, выстроенные в ее сознании. Лирический субъект хочет быть признанным именно ею, а не многочисленными «воображаемыми подругами», с которыми он как раз-таки очень близок в своем подсознании. Подробно описывается их совместное времяпрепровождение («бродяжничали» вместе, увлекались интригами, сплетнями, беспробудным распитием алкоголя, «получил огромное количество великолепного секса»). Даже в осязаемом, материальном мире, а не в грезах и фантазиях, он находит объект, сопутствующий их встречам — «специальная скамеечка на берегу Сены». Подруги из воображаемой жизни героя представляют собой его двойников, расстояние между которыми сокращено до предела, у них одинаковые потребности и ин-

тересы. Все выше сказанное приводит к выводу, что они воплощают «другого», с которыми лирический субъект в общих чертах может сравнить и себя, найти собственное отражение в этих образах.

«Объектом А» будет являться комната лирического субъекта, которую он воспринимает как неудобную и холостяцкую (после ухода возлюбленной). В данном месте происходит их «пересечение». В этой точке соприкосновения, на территории, которой владеет мужчина, а она лишь гостя, но женщина воспринимается им как хозяйка, то есть даже его собственность на интуитивном, подсознательном уровне переходит во власть возлюбленной. У лирического субъекта отнимается, в метафорическом смысле, жилая площадь, данный факт подчеркивает его душевную опустошенность, обусловленную безответностью чувств, расхождением в планах на их любовь и переходом на следующий этап в отношениях. Возлюбленная ставится выше мужчины, «над» героем: она является хозяйкой не только в доме, но и в его сердце, ее образ наделен поучающими интонациями (слова про уход в пустоту). Такие детали лишь подчеркивают ее недостижимость.

Улыбка женщины служит единственным доказательством сближения «Я» с «Другим», это может служить «пунктом пристегивания», когда мужчина чувствует желанное сближение с объектом своей влюбленности, ему будто возвращается во владение и его физически воплощенное в реальности, то есть комната, и его духовная составляющая: чувства, желания, мысли, надежды. Все будто бы становится на свои места: роль мужчины и женщины в отношениях, определенность в любви, но все же стена между ними остается непреодолимой, так как чем ближе он к ней, тем больше отдаленности возникает между героями. Получается парадокс, который герой не может осознать.

«Идеал-я» воплощен в ирреальном мире, в фантазиях лирического субъекта. Его жизнь больше протекает не в реальном мире, а подсознательном. Он строит собственную явь, расширяя рамки действительности, переходя на новый уровень осмысления жизни, но и од-

новременно тем же себя ограничивая в функциональности и общении с живыми людьми. Придуманные образы подруг идеально укладываются в концепцию мира лирического субъекта, их отношения отлично выстраиваются, так как это образы, созданные фантазией мужчины, они упрощены, не осложняются высокими чувствами. Все предельно просто, потому что, убегая от реальности, сложной и противоречивой, хочется мечтать о легких взаимоотношениях, не отягощённых поиском смыслов и ответов на вечные вопросы человечества: «Что есть любовь?», «Как не потонуть в другом человеке, оставаясь самодостаточной личностью?». Разрушая контакт с реальным пространством, заменяя его метафизическим, герой чувствует себя опустошённым и потерянным, так как нарушается связь с действительностью и пропадает важность и понимание каждого из миров.

«Я-идеал» возможен только в том случае, если любовь героев найдет воплощение в реальности, если произойдет искромётный обмен теплом, поддержки, понимания, если чувства будут взаимными. Видно, что герой поглощён образом своей возлюбленной, как только она позволит разрушить стену, возведенную между ними, преодолеть образовавшуюся пропасть, появится и счастливый мужчина, «Я-идеал», знающий то, что он искренно и нежно любим.

Нельзя сказать, что герой эгоцентричен, но он достаточно нарциссичен («эрос»), подтверждением этому могут служить его собственные фантазии, в которых он удостоивается внимания не единственной подруги, а множества, данный факт подразумевает наличие некой женской конкуренции в борьбе за ласковое слово от конкретного мужчины, в данном случае, лирического субъекта.

Любовь милосердия («Агапэ») тоже присутствует в анализируемом тексте, проявление которой можем найти в пожеланиях-наставлениях возлюбленной, оберегающей мужчину от прыжка в пустоту. Здесь не фигурируют деньги, влияющие на исход их взаимоотношений, отсутствует экономический подтекст.

Проводя анализ стихотворения «Шаг в пустоту» в рамках Лакановской критики, приходим к выводу, что стена между «Я» и «Другим» непреодолима, барьер остается, а фантазии лирического субъекта ведут не столько к идеализации реальности, сколько символизируют его душевную травму, которую мужчина принимает как прискорбный факт.

Татьяна Поптик

Анализ стихотворения Алексея Караковского «Бездна женского угнетения» в рамках тематической критики

Предметом анализа в пределах тематической критики становится стихотворение из сборника «Рецепт катастрофы и противоядия от нее» Алексея Караковского. Караковский – московский музыкант, писатель, поэт, публицист, член Московского союза литераторов.

Тема стихотворения А. Караковского «Бездна женского угнетения» – тема-герой, так как сама героиня попадает в ситуацию давления, а затем, пытаясь из нее выбраться, «творит» иную обстановку вокруг себя. Тема возникает в стихотворении спонтанно, с первых строк задается основная проблема – угнетенное состояние современной женщины.

Условно мы можем разделить стихотворение на три части: первая, самое начало, где перед нами предстает измученная героиня в состоянии женского угнетения; вторая – порыв героини изменить свою жизнь; и, наконец, третья часть – финал стихотворения, говорящий нам о том, как к двадцати девяти годам у женщины кончаются жизненные ресурсы – *«вот ведь незадача какая»*.

Исходя из такого условного деления, мы не можем выделить одну стихию, преобладающую в стихотворении. В начале стихотворения преобладает стихия земли, и именно здесь мы можем свести

Временная категория в стихотворении – прошлое, автор рассказывает нам историю женщины, все ее проблемы, попытки их исправить. Только в последней части стихотворения время, о котором говорится, – настоящее. Это подчеркивает драму жизни женщины в современной мире, указывает на то, что не только лирическая героиня, но и некоторые другие девушки к двадцати девяти годам устают, теряют свои «ресурсы», жизнь их подавлена «патриархальными самцами» и «кровавым режимом». Положение современной женщины – «незадача какая».

Данная тема на протяжении стихотворения не исчезает, а в каждой строфе лишь соприкасается с другими темами. Как уже было отмечено, Караковский иронично отражает многие проблемы современности: феминистское движение, доходящее до абсурда, борющееся не за права женщин, а за свои сумасшедшие противоречащие самим себе идеи; потребительское отношение к мужчине, но при этом отсутствие «мужества» у противоположного пола; необходимость «воспитывать», «выгуливать» взрослого мужчину; влияние на людей новых клишированных психических болезней и другие.

Мотив стихотворения содержится в идеи объяснить, что главная проблема угнетенного состояния современной женщины – желание «приписывать» себе самой все проблемы, от немытой посуды до психических расстройств и болезней. Стремление драматизировать окружающую действительность и «проникновение» вглубь модных тенденций типа походов к психологу, бисексуальности, арт-терапии, медитаций и ЛСД и др. – это и есть причины той жизни, которая не удовлетворяет человека.

Так, в стихотворении «Бездна женского угнетения» тема-герой, то есть несчастная, подавленная жизнь женщины раскрывается при соприкосновении с другими темами, актуальными проблемами современности. Данный тематический анализ выявляет многозначность стихотворения Караковского.

ее не к природной составляющей, а обозначить как нечто заземленное, бытовое, обыденное, и уже наскучившее:

Собака-абьюзер постоянно требовала выгула.
Посуда подавляла требованиями её вымыть.
Дипломная работа оказывала насилие тем,
что её нужно было сдать полтора года назад...

Далее в стремительном желании изменить свою жизнь появляется стихия огня как символ действия и в тоже время разрушения. Действия героини очищают разум, приносят в жизнь новые эмоции: *«Фитнес, медитация, йога, ЛСД, расширение сознания, // арт-терапия, здоровье, поездки за границу, рок-концерты, // крафтовая косметика, групповая психотерапия»*. А разрушения проявляются в переезде от родителей, разрыве «созависимых отношений» и в радикальном решении вступить в левую феминистскую организацию.

Финал возвращает нас к преобладающей стихии – стихии земли. Отсутствие взаимных с мужчинами чувств, которые еще и денег дают «слишком мало», нецененность убогими мещанами эстетически совершенной женщины обуславливают возврат к бытовому, несчастному, угнетенному состоянию. Холод личной жизни и «сухость» как символ жизни окружающей, как отсутствие радостных эмоций, как проблема обесценивания женщины средой, равняются вместе стихии земли. Итоговые строки стихотворения «зарывают» все глубже, так как на распутье дорог (кстати, дорога – путь по земле), выбор не велик:

Налево пойдёшь — абьюз.
Прямо пойдёшь — шелтер.
Направо пойдёшь — хоспис.

«Абьюз», «шелтер» и «хоспис» явно не вознесут героиню стихотворения к стихиям воды, воздуха или огня, следовательно, она остается «в земле».

Первичный образ стихотворения Караковского мы с легкостью найдем в современных реалиях. Стихотворение написано с явной иронией, как говорится, на злобу дня. Стремление молодых людей быть «всегда в ресурсе», посвящать свое время фитнесу, йоге, медитациям, арт-терапии комически отражено у Караковского в угнетенном состоянии героини, которой все это пользы как раз не принесло. Популярность психологов, выписывающих диагнозы всем, кто к ним приходит с проблемами и без, употребление новомодных названий болезней: *«гипоманиакальных и депрессивных эпизодов, // посттравматического стрессового расстройства, // панических атак, селфхарма, дипсомании, // эмоционального выгорания...»* – все это иронично называется автором *«непостижимо ужасными и магически влекущими вещами»*. Если посмотреть на частотность употребления таких слов, звучание которых всем так «нравится», а значение даже неизвестно в настоящем мире, то их притягательность кажется действительно магической. Современное достаточно радикальное феминистское движение высмеивается вступлением в него героини с целью спасти всех таких же угнетенных собакой, посудой и дипломом девушек. Применимо и к стихотворению, и к жизни «Домострой» вспоминается не как памятник русской культуры – отрицается как главное препятствие на пути *«психически свободной, умственно толерантной, // сексуально гибкой, эстетически совершенной женщины»*, несчастной и всеми недооцененной..

Для оформления темы-героя, находящегося в угнетенной жизненной обстановки, автор использует вертикаль как пространственную категорию, по которой в каждой из частей героиня спускается-поднимается; а именно поднимается во второй части после «решения действовать решительно», и снова опускается к бытовому, низкому в третьей части. Но также эту вертикаль можно преобразовать в круг, так как из начальной точки подавленного состояния через подъем, воодушевление лирическая героиня возвращается к первоначальному состоянию, снова оказывается «не в ресурсе».

Елизавета Шмелева

«Зимняя радость –
чистый снег...»

Об одном стихотворении
Т. Михайловской

Татьяна Михайловская – современный литературный деятель, московская писательница, стихотворения которой в рассматриваемом нами сборнике «Снежное нежное» объединены важным для нее мотивом зимы, являющимся отражением человеческой души и первичным образом, лежащим в основе темы¹. Отношение к зиме, состоянию замерзшей природы, пейзажа, словно застывшего во времени, что является также и своеобразным символом России, отражено уже в названии книги. Заглавие сборника в ключе детального рассмотрения текстов означает, что появление темы уже здесь подготавливается автором².

Объектом анализа было выбрано стихотворение «Зимняя радость – чистый снег...»:

Зимняя радость – чистый снег,
ныряет в сугробы весёлая лайка.
Прохожие удивляются,
говорят: «Смотри, собаке нравится!»
Мне завидно, думаю, дай-ка
и я нырну в снег – и ныряю во сне.
Просыпаюсь наутро, спокойная, нежная...
Здравствуй, зима снежная!

Отметим, что тема избранного текста – тема-ге-

¹ Спонтанность появления темы или подготовка к этому автором (см. п.1).

² Определение типа литературной темы (см. п.1).

рой¹, ведь без столь трепетного отношения героини (и автора) к зимнему времени мы не получили бы историю, завязанную на по-детски невинном желании нырнуть в снег.

Стоит обратить внимание на то, что композиционно стихотворение состоит из объединенных в цельный текст ключевых фрагментов, каждый из которых знаменует заглавная буква в начале строки:

1. «Зимняя радость», которую испытывает лайка, ныряющая в сугробы чистого снега;
2. Прохожие, удивляющиеся происходящему и с восторгом воспринимающие положительные эмоции собаки;
3. Зависть лирической героини и ее «уподобление» животному в попытке испытать те же прекрасные чувства;
4. Пробуждение в спокойствии и удовлетворении;
5. Приветствие зимы снежной.

Мотив данного текста, как и других в сборнике, – зима, зимнее время; мы видим друщую, безличную ситуацию, общее ее обозначение. Среди тем можем выделить тему радости и восторга, вызванных зимним снежным пейзажем, – это частное понятие, – а также тему уникальности лирического героя². Героиня отделяет себя от прохожих: в обоих словах, «Мне» и «Прохожие», мы встречаем заглавные буквы; масса людей испытывает удивление, наблюдает, обсуждая увиденное вслух, и лишь один человек разделяет с лайкой эту почти что детскую радость от беззаботных игр в снежных сугробах, желая стать участником, а не зрителем, понимая эмоции на ментальном уровне, думая об этом. Особенная – северной породы – собака испытывает веселье, находясь в заснеженном пространстве, в то время как обезличенные идущие мимо люди уподобляются зимнему пейзажу, застывая в бездействии, становясь антиподом нежности. Данные темы сменяют друг друга, после

¹ Соотношение темы и мотива в тексте (см. п.1).

² Соотношение темы и мотива в тексте (см. п.1)..

чего повествование сосредотачивается на чувствах и поступках героини.

Скажем также и о теме снов¹: героиня делает шаг в сторону вожделенных эмоций, ныряя в заветный чистый снег, но только в мире собственных грез.. Это не означает, что попытка не дает свои плоды, совсем наоборот:

Просыпаюсь наутро, спокойная, нежная...

Можно смело говорить о том, что тематический анализ выявляет многозначность текста.

В завершение истории мы вместе с лирической героиней приветствуем снежную зиму, что закольцовывает стихотворение, возвращая читателя к идее снега, выдвинутой уже в первой строке, а перед этим, как уже отмечалось, в самом названии сборника. Это позволяет нам сделать вывод о ключевых для оформления темы категориях²: пространственная категория здесь – круг, мы наблюдаем цикличность; а что касается времени – оно линейно, повествование начинается в настоящем и не меняется с течением стихотворения.

Что касается стихийной отнесенности темы произведения³, логичным было бы сделать упор на легкость и воздушность героини, беззаботность лайки – перед нами стихия воздуха. Однако в момент описания снежного веселья наблюдаем: оба персонажа ныряют в сугробы, что приравнивается к своеобразному заземлению, появляется стихия земли, которая успокаивает эмоции, бушевавшие в человеческой душе, – их место далее занимают спокойствие и нежность. Нежность – вот главная характеристика снега, зимнего пейзажа и такого холодного, но в душе, по мысли автора, все же согревающего времени года. Игры в снегу возвращают нас в беззаботное детство, дают возможность почув-

¹ Соотношение темы и мотива в тексте (см. п.1).

² Пространственные и временные категории, являющиеся ключевыми для оформления темы (см. п.1).

³ ТК использовала теорию Г. Башляра, к которой мы здесь прибегаем, в 60-е годы.

ствовать далекие радости, вспомнить былое время, может, даже кого-то, кто был когда-то очень дорог сердцу. И героиня в этом ощущении нежности сливается с зимой.

Таким образом, проведя достаточно подробный анализ стихотворения «Зимняя радость – чистый снег...» Татьяны Михайловской, сделав упор на структуру, отдельные смыслы и теорию тематической критики, можем сказать, что для автора, безусловно, важна сама тема, вокруг феномена зимы разворачивается все повествование стихотворения, она – тот самый Воланд, стоящий «тайно, инкогнито» на балконе Понтия Пилата.

Алла Булаш

**Теория критики Лакана
как инструмент анализа
современной поэзии**

Рассмотрим стихотворение Татьяны Михайловской
«Каждый день одно и то же» из книги «Снежное неж-
ное»:

Каждый день одно и то же –
мне смотреть на эти рожи,
слушать модную солистку...
Эти танцы в стиле «диско»
за последних две недели
мне до смерти надоели!

Вот бы друг приехал старый,
мы бы спели под гитару
про весёлую метель,
про пуховую постель.
Как по этой по метели
двое саночек летели,
милый к ней, она – к нему,
из Твери да в Кострому!

Но давно молчит гитара,
нету больше дружбы старой,
всюду скука и уют...
Нынче песен не поют
про весёлую метель,
про пуховую постель
и про то, как по метели
двое саночек летели,
он – туда, она – сюда...
Разлетелись навсегда!

Стихотворение написано двустопным ямбом и состоит из трех строф. По сюжету лирическая героиня, устав от обыденной жизни, вспоминает, как в прошлом проводила время со своим другом. Но это всего лишь приятные воспоминания. В момент рассказа героиня понимает, что подобное больше никогда не повторится, ведь «нету больше дружбы старой».

Применим для анализа стихотворения лакановскую теорию критики. Для этого у нас есть все, что нужно: главная героиня, сюжет, воспоминания.

«Я другой» — это наша главная героиня, которая недовольна своей нынешней жизнью: «Каждый день одно и то же». День сменяется другим, и ничего не меняется.

Однако, надо заметить, описываются лишь последние две недели. И то, что происходит на протяжении этих дней, трудно назвать обыденностью: ведь героиня слушает модную музыку, ходит на танцы. Жизнь превратилась в праздность, которая быстро наскучила: «За последних две недели/ мне до смерти надоели!»

«Я другой» — это та женщина, которой героиня являлась в прошлом. Она с радостью вспоминает те дни, когда она вместе со своим товарищем слушала и пела песни под гитару. По описанию этих важных для нее моментов и по теме в целом, можно понять, что все действие происходит снежной зимой. Кроме этого, так называемый «друг» является, скорее, возлюбленным героини. Значение слова «друг» трансформируется — это скорее друг сердца, друг души, для которой и пелись песни под гитару. Этой категории посвящена вся вторая строфа, в то время как категории «Я другой» посвящена первая строфа. Таким образом, можно заметить четкое деление в композиции стихотворения. Соединены эти части общим образом «Я» - одной и той же женщины, только в разное время жизни.

Во второй части стихотворения появляется объект А. Упоминается музыка в стиле «диско», которой чуждо звучание обычной акустической гитары: «слушать модную солистку.../ Эти танцы в стиле «диско»/ за последних две недели/ мне до смерти надоели!», «Вот

бы друг приехал старый, / мы бы спели под гитару». Рождается еще одна оппозиция. Гитара – это то, что отличает две атмосферы одной и той же жизни, только в разные периоды. Таким образом, можно сделать вывод, что объект А – это гитара.

Пунктом соединения является все стихотворение целиком, а именно тот факт, что оно полностью состоит из воспоминания. И это воспоминание и есть такой пункт. Лирическая героиня словно сидит и размышляет о том, как ей все надоело, как ее угнетает новая модная музыка, и как было бы хорошо, если бы тот самый старый друг ее души приехал и сыграл те самые песни, под которые они проводили холодные зимние вечера.

Также внутри этих воспоминаний есть дополнительный сюжет о том, как «милый» и «она» сквозь метель на санках спешат друг у другу. Этот сюжет олицетворяет «старые времена», по которым скучает героиня. Они были гораздо душевнее, чем нынешнее. Они были полны любви и надежды. Прошлое было теплым, несмотря на холодные зимы.

В следующей, третьей, строфе рождается еще одна оппозиция – старые и новые времена. Если «старое время» олицетворяют герои песни, которые спешат навстречу друг к другу, то «новое время» это совсем другой сюжет: герои не направляются навстречу друг другу, они «Разлетелись навсегда!»

В соответствии с этой оппозицией «идеал – Я» – это героиня песни «нового времени», которая не встретила со своей любовью, а разлучилась с ней. В качестве доказательства данной мысли, приведем стихотворение, которое следует сразу после в книге «Снежное нежное»:

Времена теперь другие...
Пляшут девушки нагие,
разрисованное тело
изгибается умело.
С ними дядька Черномор,
на груди его узор –

все знакомые слова,
и обрита голова,
руки тянутся до драки...
Тонет мир в полночном мраке,
из-под неба холодных век
кружит-вьюжит белый снег.
Разудалая зима
посводила всех с ума.

.....

А в углу картины свет –
это ты. Меня там нет.

Здесь и мотив другого, «нового времени», и жизнь любимого без самой героини, то есть расставание. Следовательно, в категорию «Я – идеал» попадает героиня другой песни, песни «старого времени», которая стремится к своему возлюбленному.

Последние две категории, в принципе, очевидны. «Эрос» – это та пресыщенность новой жизнью, усталость от бездушных дней «нового времени», а «Агапэ» – это та любовь, которую испытывала героиня раньше, к своему возлюбленному и к самой жизни.

В целом, анализируемое стихотворение тематически раздваивается: это и любовная лирика, и философская. С одной стороны, это история о несостоявшейся любви, которая была в юности героини, рассказанная через воспоминания. С другой стороны, это размышление о жизни, о том, как она изменилась, причем не в лучшую сторону.

Таким образом, мы видим, что лакановская теория критики четко работает при анализе данного стихотворения, которое тематически, композиционно и формально построено вполне классически.

ОБ АВТОРАХ

Александрова Тамара Алексеевна, заслуженный работник культуры РСФСР. Автор пяти публицистических книг.

Член Московского союза литераторов с 1984 г.

Бубнов Александр Владимирович, д. филол. н. Автор сборника критических статей и 9 книг стихов. Член Московского союза литераторов с 2018 года. Член Российского союза профессиональных литераторов с 1998 г.

Галечьян Валерий Абгарович, к.э.н. Автор пятнадцати книг стихов, трех романов и двух повестей (в соавт. с В. Ольшанецким), сборника пьес, методических пособий и двадцати трех альбомов графики. Член Московского союза литераторов с 2013 г.

Гарбузов Дмитрий Викторович, д. филос. н., проф. кафедры философии института «Таврическая академия» КФУ им. В.И. Вернадского. Автор около 100 публикаций и нескольких монографий.

Геронимус Василий Александрович, к. филол.н. Член Московского союза литераторов с 2002 г.

Инана (Асланян Елена Эдуардовна), художественная проза — 10 книг, публицистика — 1 книга. Член Московского союза литераторов с 2021 г.

Коблер (Морскова) Эсфирь Михайловна, автор 13 книг прозы (художественная, мемуары, эссе). Член Московского союза литераторов с 2007 г.

Колымагин Борис Федорович, к. филол. н. Автор трех поэтических книг и восьми изданий по культурологии и литературоведению. Член Московского союза литераторов с 1995 г.

Краснова Нина Петровна, автор 23 книг (стихов, поэм, частушек, прозы нон-фикшн, культурологических эссе, мемуаров). Член Российского союза профессиональных литераторов с 2009 г.

Лозовой Александр Николаевич, канд. пед. наук, художник, искусствовед, автор книг по истории искусства, прозы, персональных выставок. Член Московского союза литераторов с 2015 г.

Малинкин Александр Николаевич, к. филос. н, ведущий научный сотрудник Института социологии ФНИСЦ РАН. Автор 6 научных монографий, 2 книг прозы и 31 переводы философских статей и книг. Член Московского союза литераторов с 2019 г.

Михайловская Татьяна Георгиевна, автор 5 поэтических сборников и 3 книг прозы, а также выставочных проектов.

Член Московского союза литераторов с 1983 г.

Орлицкий Юрий Борисович, д. филол. н., ведущий научный сотрудник РГГУ, автор 7 поэтических и 8 научных монографий. Член Московского союза литераторов с 1989 г.

Осокина (Влодова) Людмила Михайловна, поэт, прозаик, автор 4-х книг стихов, 7-ми книг прозы. Член Московского союза литераторов с 2006 г.

Стеркина Наталья Иосифовна, филолог, автор 5-ти книг прозы, преподаватель ВГИКа.

Московский союз литераторов

Про Литературу

сборник критических статей

Составители

Валерий Галечьян
Татьяна Михайловская

Редактор

Татьяна Михайловская

Верстка, корректура

Людмила Осокина

Московский союз литераторов, 125009, Москва,
ул. Б. Дмитровка, 5/6, стр. 8
+7 (495) 692-06-03
dmitrovka5@yandex.ru

подписано в печать 20 июля 2024
Формат 84x108 1/32 гарнитура Georgia
Тираж 100 экз.

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5
www.t8print.com info@t8print.ru тел.: +7 (499) 322-38-31

ISBN 978-5-6051356-8-5

