STUDIA PHILOLOGICA

ИРИНА БЕНЦИОНОВНА РОДНЯНСКАЯ

ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Новизна в поэзии – это жизненное, душевное *событие*, встретившееся с вдохновением. Поэтическая гармония есть одоление звуком, смыслом и словом заданных жизнью обстоятельств. И адресуется она всему человеческому существу, откликающемуся на поэтическую речь не только умом и сердцем, но даже мускулами и мимикой.

Назначение поэзии не может измениться, ибо ее нечем заменить.

Орфей, играющий на лире. Мозаика, III век

«Аполлон в снегу» – это бог искусства, перекочевавший из Средиземноморья в Россию и тем, в стуже, нашедший жестокую, милую родину, роднее и требовательней прежней.

Здесь, под сенью покинутых гнезд,
Где и снег, словно гипс или мел,
Его самый продвинутый пост
И влюбья последний предел.

Александр Кушнер

ЗНАК | ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР | 2006 | Том II

Ирина Бенционовна Роднянская

Движение литературы. Том II

Серия «Studia philologica»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11649208
И.Б. Роднянская. Движение литературы. Том 2: Знак. Языки славянских культур; Москва; 2006
ISBN 5-9551-0147-0

Аннотация

В двухтомнике представлен литературно-критический анализ движения отечественной поэзии и прозы последних четырех десятилетий в постоянном сопоставлении и соотнесении с тенденциями и с классическими именами XIX – первой половины XX в., в числе которых для автора оказались определяющими или особо значимыми Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Вл. Соловьев, Случевский, Блок, Платонов и Заболоцкий, – мысли о тех или иных гранях их творчества вылились в самостоятельные изыскания.

Среди литераторов-современников в кругозоре автора центральное положение занимают прозаики Андрей Битов и Владимир Маканин, поэты Александр Кушнер и Олег Чухонцев.

В посвященных современности главах обобщающего характера немало места уделено жесткой литературной полемике.

Последние два раздела второго тома отражают устойчивый интерес автора к воплощению социально-идеологических тем в специфических литературных жанрах (раздел «Идеологический роман»), а также к современному состоянию филологической науки и стиховедения (раздел «Филология и филологи»).

Содержание

Часть III. О движении современной поэзии 5
Поэзия паузы: Предчувствия и память 5
Назад – к Орфею! 20
1 20
2 22
3 28
4 35
5 43
Персоналии 47
В чем победа? 47
Поэт меж ближайшим и вечным 55
1 55
2 60
3 65
«И много ль нас, внимательных, как я…» 69
И Кушнер стал нам скучен… 74
Конец ознакомительного фрагмента. 80

Ирина Роднянская
Движение литературы. Том 2

© Роднянская И. Б., 2006
© Языки славянских культур, 2006

Часть III. О движении современной поэзии

Поэзия паузы: Предчувствия и память

Только ли кажется это современнику и ровеснику, вплотную приблизившему взгляд к своему предмету и перенапрягшему слух, – или действительно окрепла и обнаружила себя новая, «иная» струя в поэзии? Что я вкладываю в столь широкие слова, объясню потом, но и прежде всех объяснений три выбранных здесь имени – Татьяны Глушковой, Игоря Шкляревского, Олега Чухонцева – подскажут: речь идет не о тех, кто объединен литературными знаменем или мировоззренческим пристрастием. Конечно же, не школу, а культурное веяние, незаметно перемещающее общий поток нашей лирики в сторону неведомого завтра, хотелось бы мне обозначить, и задача моя трудна, ибо неочевидна.

Но так же трудна поэзия интересующего нас толка – неявностью конечного смысла и особой содержательной уплотненностью.

О чем молчу, темнея впалым ртом,
в какой пролетке, бабкиной коляске
лечу, когда весна хрустит песком,
когда в автобус, что набит битком
людьми, что врукопашную, ползком
(когда Москва не позади – кругом:
на беженских подводах, босиком,
давясь своим заплаканным платком) —
а выстояли при Волоколамске, —
сажусь рядком, чтоб говорить ладком,
волос моих киваю узелком,
совсем не замечая этой тряски?..

Двенадцатистишное – на две рифмы, в одну фразу – стихотворение Т. Глушковой (оно представляется мне узловым) сразу, одним чтением, конечно, не возьмешь. Сначала надо уловить общую интонацию – вопросительную, затягивающую силой длинного вздоха, – распутать маршрут синтаксиса, потом уж разглядеть зарисовку, а сквозь нее – моментальные вспышки прошлого и, наконец, понять состояние поэта и подход его к жизни.

Сгущенность здесь такова, что каждая черточка может быть распространена на жизненный мир двух сборников Глушковой,[1] бегло повторяя его контуры и грани. Темнеющий рот, узелок волос – этот непарадный (рядом со смуглым загаром, шалью, пестрыми ситцами) образ, как бы поубавивший телесной пластики, скудный, запекшийся, пришел в стихи Глушковой не столько из предчувствуемого позднего одиночества, сколько из детства: сквозь взрослые черты проступает четко увиденный со стороны облик ребенка с «невнятным, заплаканным ртом», «с черничными, невнятными устами». И из детства же, из участи киевских беженцев, так и не догнавших откатывающийся фронт, – сочувственное знание тех подмосковных подвод 1941 года, тех слез и смятения: «Грохочет беженцев тележка. / Куда ей – от войны свернуть! / Какие крохотные дети. / Какие горькие глаза. / Веревкой связан скарб столетий. / Скрипят четыре колеса». Это завязь ее стихов, – как не раз совершается ею все

[1] *Глушкова Т.* Выход к морю. Стихи. М.: Современник, 1981; *Глушкова Т.* Разлуки нет. Стихи. М.: Советский писатель, 1981.

тот же мысленный перелет меж Подмосковьем и Приднепровьем: от взгляда на сухой Ламский волок – к памяти о послевоенной засухе на Украине. И среди набившегося в автобусы люда – тех ли, кто отстоял Москву, или детей их, все равно причастных к общей страде, – она своя: «сидит рядком» да «говорит ладком». Но погодите, ведь и молчит же одновременно, ведь не вся здесь. Не трясется со всеми, а летит «в пролетке, в бабкиной коляске». Так, незаметно, сделан еще шаг в глубь времени, не в ближний, а в дальний исторический день, в ту память, которая у автобусных попутчиков, быть может, лишь неосознанно дремлет, а у поэта бодрствует за всех сородичей и соотечественников. Ведь «Москва не позади – кругом» – это реплика столько же на лермонтовское, бородинское: «Ребята, не Москва ль за нами», сколько и на слова, прозвучавшие во вторую Отечественную: «Отступать некуда – позади Москва».

Эта отъединенность от сегодняшнего окружения («молчу…», «лечу…»), с тем чтобы приобщиться к давно отшедшим и помянуть их, может быть сочтена, как предполагает сам поэт, «недемократичной», что ли. Но —

> … если скажут: мне всего милее
> древесный шелест – не людская молвь,
> набухшие от сырости аллеи —
> не равенство, не братство, не любовь, —

она в ответ расскажет о том, как в ее уединение «всю ночь с листвы глядят людские души, хлебнувшие безлюдной высоты» еще со времен Ледового побоища.

Для Глушковой не существует истории, которую узнают лишь из книг. В «Выходе к морю» превосходные белые стихи свидетельствуют о таком ощущении исторического стиля, какое не назовешь нажитым, приобретенным через общедоступные каналы культуры. И вправду, как бы земля рассказала, как бы тени поведали, как бы двухвековая липа взяла в компаньонки, чтобы вдвоем смотреть на царский поезд Елизаветы Петровны: «… я прихожу сюда / Неслышная, хотя бы раз в столетье… Тут некогда царица проезжала / С блестящими, веселыми глазами, / Лицом в отца… И дюжий студиоз / Ей громыхал латынью. Как доспехи, / Валились в пыль пудовые слова. / Но, слава богу, лаврский перезвон / Взлетал превыше тощего Пегаса!» Украинское «зеленокудрое барокко» Киево-Могилянской академии, последних дней Сечи, старчика Григория Сковороды, гоголевского Хомы Брута и слепых лирников – для нее такой же дом, как и заросшие лопухами дворы израненного послевоенного Киева, где она малым ребенком находила «пышные укрытья». Стоит осмотреться, спустившись к Подолу, как эта отдышавшая жизнь – гомон базара, звон колоколов, бурсацкие забавы, картинное изобилие – воскреснет и обступит странницу, знакомая невесть откуда и с каких пор («отродясь»). И почти столь же близким – не родным, но родственным – предстает раннее, «варяжское», североевропейское средневековье, повязанное с Киевской Русью. Уже не из памяти, а из прапамяти выплывает старинный славяно-германский «выход к морю» – допетровский, дотатарский. Сквозь незнакомые черты торгового прибалтийского городка смутно проступает какой-то намек, знак о былом, и слышится неожиданный отзвук родства.

Живя сразу во многих временах, поэт всегда с кем-то далеким аукается, за кем-то невидимым следит. В подмосковной усадьбе все еще «припрятан» наследственный владелец дворянского гнезда: «Смугловатый блондин, сладкоежка, / как чадишь – хоть припрятан хитро! / Самохвал, богоравная пешка, / в переплавку – твое серебро! / Ты сгодишься мне в полночь слепую… Чтобы я в эту кровь голубую, / снег падучий да тьму земляную, / торопясь, обмакнула перо!..» Обмакнула – и вот уже, трясясь в рейсовом автобусе, летит тем временем «в бабкиной коляске».

Что же все-таки понудило поэта, как «скарбом столетий», нагрузить маленькую тележку стихотворения памятью, прапамятью, вчерашним опытом, переживанием текущего

дня? Но тут мы как раз столкнулись с одной из тех черт поэтического сознания, которые рискую назвать новыми: больше не существует отдельных тем или канонически уравновешенного их переплетения. Как развернется стихотворение, у Глушковой совершенно нельзя предугадать по первому стиху, даже строфе (а традиционная композиция обыкновенно ведь предсказуема, как фуга). Поэт начинает:

Уже следов любовного недуга
ты на моем лице не различишь.
Высоким смехом отвечает вьюга.
Церковкой звякнет городская тишь.

Думаете – любовная элегия? Нет, из предполагаемой элегии, из стужи мы тут же негаданно переносимся в идиллию, в старосветский уют и смиренную тишь северного лета: «Я проживу в Можайске или Пскове, / я в Новгороде молча проживу. / Я заведу зеленый огородец, / я маков цвет на грядках разведу. / И буду думать: вот скрипит колодец, / вот плещет гусь на солнечном пруду». В окружении других стихотворений эта быстрая смена сезонов и состояний души (ее хватило б на поэтический цикл) в конце концов становится понятной: после любовной драмы на фоне летнего юга и домика в полушубке из виноградного меха – тоскливое возвращение и под завывания вьюги мечта о другом лете, «своем», залечивающем недуг. Но тут речь поэта еще раз круто проворачивает, и мы читаем о чудском льде (недаром был раньше упомянут Новгород, но ведь вскользь, наугад, не во имя прямолинейного сюжета), слышим слова о русском пространстве и русской судьбе, о терпении и вере в бессмертие:

… я так скажу: для этих расстояний
на сорок бед – единственный ответ:
страданье не зовет себя страданьем,
разлука знает, что разлуки нет.
Девчонка помнит: нарядят вдовою,
Мальчонка чует, что – геройски пасть…
Что жизни им отмеряно с лихвою
в тот час, когда она оборвалась…

Стихотворение действительно стремится захватить чрезвычайные «расстояния», спроецировать личную драму на экран национального характера, двигаясь непредсказуемым маршрутом. В такой сомнамбулической свободе есть опасность: стихи подобного рода нелегко укладываются в память, а в случае неудачи безотчетно «бормотливы». Но есть в этом и некое волнующее современную душу приобретение. Дистанция между «я» поэта и предметами его внимания предельно сократилась, едва протянув руку, он натыкается буквально на все разом – все тревожит, бередит, напоминает, предвещает. Эту постоянную и не всегда ясную тревогу первым передал нам Блок, и, несмотря на то что его тревога уже разрешилась раскатами революций и войн, нас она не покидает и поныне. Весь мир неупорядоченно вобран в лирический горизонт (импульс, заданный опять-таки Блоком), стянут в один пучок связей со своим особенным личным центром; перегородки между темами пали, как некогда под натиском романтизма – перегородки между жанрами. Так, у Глушковой: родина – лирический центр всего написанного; но периферийные темы слитно присутствуют в каждом сколько-нибудь обширном монологе, создавая неклассическую плотность пространства. И это при том, что высшей ценностью жизни – даже в ущерб этической чувствительности –

Глушкова готова провозгласить идеал классической гармонии: в красоте – оправдание мира, под ее солнцем «разлуки нет».

Всего краше в этих стихах земля, ее растительная сила, ее нижний, ближний уровень – в травах и насекомых, кущах и певчих птицах. У зрения Глушковой есть один секрет. Она глядит на всю эту подробную роскошь летнего копошения не только глазами детства, но и с малой высоты тонущего в зарослях ребячьего роста (ей «вечно – меж листвою и травой – мелькать льняною, русой головой»), когда земля и все ее мелкие твари вдвойне доступны для острого взгляда и проворных пальцев. «Золотое шуршанье в бурьяне, блеск лимонницы, рваный полет»; «Трезвонит грозная пчела, стрекочет сломанный кузнечик… поводит плюшевым оплечьем (а голос – войлочная мгла!) в цветке ромашковом, увечном, мой шмель…»; «Какой грибной, какой разумный дух плодит земля, качаясь под ногами! Бредет горбатой улочкой петух, промокший, ослепленный жемчугами». Одни из этих строк написаны по младенческим впечатлениям, другие – по сегодняшним, но детская «жадность к тому, что живет», угол пристального наклона к земле – одни и те же:

А на старой, разбитой дороге,
где пустые трехтонки пылят,
восхищенно стрекочут сороки:
в бузине – колыбель соловьят!

В бузине – в двух шагах – наклониться
над прогорклым кустом, над рекой:
это пташьи, знакомые лица,
это сгорбленный шмель луговой!..

Удивительны при таком ближнем взгляде на земной убор пчёлы. Кажется, ни одна летняя панорама не обходится у Глушковой без пчелиного племени, без тяжелого гуда «кардинальских» шмелей (да и глубокой осенью нежданно обретает голос «шмель, перетлевший в навозе»). Тут особое изобилие метафор: от пронзительных слов о бедственном лете недорода («Все-то снится мне город в руинах, / буйнокрылая в окнах трава. / На шмелиных обугленных спинах, / еле может стоять синева») до взгляда, невзначай брошенного в удалую минуту: «И пчелку на ниточке водит / какой-то безбожник хмельной, / шиповника сердце находит / ее хоботок ножевой». Поэт как бы и сам не властен над глубинным образом, всплывающим из «младенческих» пластов подсознания; но так или иначе, красота, созидаемая в этих стихах «под знаком пчелы», чем-то связана с душевным складом их героини: потаенная лютая работа при внешней беспечности и даже неге. «Это поздний шиповник зацвел, / столь малинов – душа на излете! – / чтоб последнее золото пчел / отзвенело в янтарной заботе» – строки, столько же повернутые к осеннему миру, сколько обращенные внутрь себя.

А между тем над красотой в прочном (по-старому) и гармонически ясном смысле преобладает беспокойство, сминающее речь лепетом намеков и туманностью безответных вопросов. «О чем молчу?» – знать нам все же не дано. Лирика этого рода начинается и кончается умолчанием, она силится «молчание к слову присватать», она заводит речь как бы с середины – в ответ на невысказанные мысли – и часто обрывает на полуслове. Она не тяготеет к лирической биографии, лирическому роману, осуществляясь в обход исповеди. Даже в «женских» стихах – о любви, судьбине и разлуке – есть лишь опрозрачненная вытяжка чувства: нет ситуации, обстоятельств, элементов повествования. Эта целомудренная скрытность – не только лично-психологический факт, но и литературный симптом. Поэты «новой формации» пренебрегают сколько-нибудь связным лирическим самоотчетом – при упорной ориентации на собственный опыт во всей его конкретности и «случайности», а не на универ-

сальную идею. Поэт представительствует от своего времени, от своей человеческой среды, не столько выдвигая и типизируя собственную участь, сколько вслушиваясь в «чуткий воздух» («… так чуток воздух этих стылых мест!»), переживая и разгадывая впечатление как знаменье.

Драма собственного, отдельного существования уже не кажется столь захватывающей: границы ее размыты, она как бы переадресована тому, что вокруг, – «раките над вечным покоем», трактористу «в полюшке голом», – и стихает в родном далеке, находя умиротворение:

Погляди: горизонта черта,
как уста, стала узкой и красной.
Промолчу – но моя немота
никогда не бывала напрасной!

Погляди: луговой зверобой
не жалеет целебных соцветий.
И бегут золотою гурьбой
с золотыми лукошками дети…

Знаменательно «молчаливым» поэтом представляется мне И. Шкляревский. А ведь рассказал о себе в стихах куда как много: и о Полесье, о детстве в учительской семье, о детдоме; и о заводской, а потом рыболовецкой работе; и об охотничьих «скитаниях в лесах».[2] Но упрятанной на белых полях его лаконических строк остается главная тайна – тайна совести и неотлучной от поэта грусти. Недосказанность у него – основной способ достигнуть той повышенной плотности поэтического вещества, о которой говорилось раньше. Вот стихотворение «Ночлег»:

Ярко горели сухие дрова.
Весело в небе свистела флюгарка.
Долго смотрела на пламя вдова,
в юности прачка, а после кухарка.

Медленно думала что-то свое,
давнее что-то в золе ворошила.
… Честно работала, верно любила,
чисто стирала чужое белье.

Сполох стоял над спокойным лицом —
алые угли к огню подгребала.
Молча движения тень повторяла.
Думал и я в эту ночь о своем.

И весь этюд – о своем, хотя образ немолодой женщины (наверное, полесской землячки, может быть – из военных вдов) с лицом, как зеркало отразившим спокойную совесть, и в нимбе, розовеющем посреди ночной темноты, – образ этот написан с любовным вниманием

[2] См. в особенности стихотворные сборники: *Шкляревский И.* Гость. Стихи о детстве, юности и могилевской земле. Минск: Мастацкая литература, 1980; *Шкляревский И.* Тайник. Стихи. М.: Советский писатель, 1981; *Шкляревский И.* Брат. Новая книга. М.: Молодая гвардия, 1982.

к судьбе другого человеческого существа, а «я» поэта впрямую обнаруживает себя лишь в последнем стихе. Мы узнаем, какие мысли занимают другую – не его – душу, но невольно догадываемся, что в его молчаливом уме совсем иной счет и годам, и поступкам: и вина, и непокой.

В поэзии Шкляревского густо от уклада, быта, от люда, среди которого он потерся как равный, тутошний. Обратите внимание на маленькие находки в этом роде: «Сплывая по Днепру…», «Жалоба счастья». А вот сценка, которая засела в мальчишеской памяти: голодные детдомовцы, переполошившие глухой полустанок, их бегство в тамбуре вагона и рядом с подростком из этой буйной стаи – «солдат стоит на сквозняке с мешком в единственной руке. Подростка хлещет по щеке пустой рукав его шинели». Или еще; проводы новобранцев, бабий плач и взаимные утешения матерей: «… и твой болван, и мой бандит домой с профессией вернутся»; смятение храбрящегося, но заробевшего призывника: «… и чувства, разные насквозь – Маруся! Матушка! Разлука!» Везде, однако, в этих картинках поэт присутствует не только как наблюдатель, но и как лирическое лицо, косвенно посвящающее нас в *свое* (да и не он ли тот подросток, тот призывник?).

О стихах Шкляревского, если воспользоваться строкой, принадлежащей не ему, а Глушковой, можно бы сказать: «Эта грусть не сейчас родилась». И ее же формула: «… жалость нежная к отчизне». Нет, должно быть, у нас мест, где война была бы до такой степени истребительной, где она привела к такому незабываемому, незарубцовывающемуся опустошению, как родная земля поэта: «Знаю, что нет утешенья! / Тысячи тысяч истлели, / порвана цепь поколений, / выбито с кровью звено». В тех, кто родился в конце 30-х и пережил военное горе, еще не сознавая всей его меры, кто сразу после войны, в самом центре зоны страданий, не мог не расти, не радоваться зелени, реке, краюхе, солнцу, играм, в тех, кто помнит себя тогда счастливым, осталось неизжитое чувство вины перед старшими, все выстрадавшими, пролившими кровь. «Мне не под силу / оплакать братскую могилу, / и я от памяти вольна», – говорит Глушкова о себе пятилетней, но всю жизнь вспоминает, оплакивает – «одна – из вымершей семьи, средь выжившего населенья». И Шкляревскому тоже все чудится кровавая дорога, не виденная собственными глазами (что они тогда понимали, эти ребячьи глаза!), но все равно доставшаяся в наследство: «Солнце быстро пошло на закат. / Ропщет лес после бури все глуше. / И зловещие красные лужи / на широкой дороге лежат. / Мы устали и песню поем. / Липнет грязь. Расползаются ноги. / И сдается, мы с братом идет / по извечной кровавой дороге. / Нет приюта в намокших кустах. / Только цифры гудят на столбах. / Только цифры, как черные даты. / И горящего неба раскаты». А всего-то прокатилась летняя гроза…

Но у сопровождающей Шкляревского грусти есть еще источник: «В канаве замерзла вода. / Не может напиться собака. / Скулит из осеннего мрака. / Идут на меня холода! / И тучи гудят, как заводы. / И светятся угли в золе, / как город далекий во мгле… / Идут на меня мои годы!» Годы надвигаются из прошлого (в ветровых тучах и углях костра – память о гудке литейки и еще о том, как в детстве шли на огни по ночному лесу: «Смотри, там светит Рогачев!») и наваливаются из будущего, сжимая сердце. Это о победе законов времени, законов естества над крепким телом, бодрым настроем, над безоглядностью полнокровного житья; но одновременно с первой угрозой старости нарастает и совестная тревога. Лирику Шкляревского не раз и не два посещают призраки безблагодатного старения, налетает ужас старческой немощи и прозябания, а главное, мизерности стариковского кругозора, когда «старый хрыч» плачет над разбитой чашкой и над десяткой, потерянной в метро. И такое – вместо скитаний в лесах, ночевок у костра в обнимку с собакой, вместо тысячекилометровых маршрутов вдоль и поперек континента и азартной мускульной работы. Зачем? Почему? Тут-то приходят к герою этих стихов тени убитых животных – то волка, то совы, то еще какого-то подранка, издыхающего в зарослях. И хотя это, конечно, реальный мотив в

быту охотника, никогда не скрывавшего своего пристрастия и запала, но, как и во всем, что пишет Шкляревский, здесь присутствует и второй план – более глубокое признание вины перед жизнью…

В стихах Шкляревского есть обрывистая, небрежная сила, есть обаяние кнутгамсуновского, что ли, толка. Он умеет упиваться лесным счастьем Пана. Ему в высшей степени свойственна память тела и уж через нее память сердца; он помнит, каково стоять солдату на продуваемой ветрами дозорной вышке, как нелегко во время стрижки удержать овцу, которая немногим слабее человека, как неохота с ходу нырять в ледяные мокрые кусты, спрямляя после ночной смены дорогу с завода домой. Но он же словно не вмещается в свою телесную оболочку, не может приспособиться к ее ограниченности. Отделение души от тела, появление невесомого, пространственно рассвобожденного двойника – непроизвольный мотив лирики Шкляревского, один из тех, что (как шмели Глушковой) заявляют о себе бесконтрольно. Вот отражение его в стекле вагона покрывает собой семимильный заоконный ландшафт («Ночной двойник – на весь простор… И у неведомой версты / под сердцем темные кусты / шумят… И посредине лба / дымит фабричная труба!»); вот над безбрежным жнивьем под закатным солнцем летит в беспокойном сне душа («А тело живое мое / осталось на лавке в той хате»); вот чуть не на версту растянулась его тень в сумеречной долине. Двойник – свободно парящая душа – опережает тело, заглядывает за мгновения, телом медлительно и на ощупь изживаемые, и от такого опережения тоже грусть и чувство бесцельности испытанного плотски. «Счастливые, лежим в полыни. / Над нами в голубой пустыне, / белея, облако идет… Так и мое воспоминанье / об этом дне уже сейчас / сверкает далеко от нас… Еще в полах из пиджака / не выветрился дух полыни… / Еще по голубой пустыне / идут над нами облака. / Уж эта встреча – далека…» За этим раздвоением – тоска по иному масштабу, чем тот, в котором, удачно или нет, под ласковым или неблагосклонным взором фортуны, проживаются отмеренные годы. И старость страшит не сама по себе, не как утрата молодых сил, а как клеймо, которым метят уклонившуюся от своего курса жизнь.

А ведь есть в стихах Шкляревского и другая старость, старики другого поколения. Есть отставной учитель, что живет как будто в том же отпугивающем мизере подсчетов и мелких потерь и провожает заходящих к нему словами: «Гасите свет… Гасите свет» («Не мог забыть коптилку он. К тому же скромный пенсион»), – но продолжает наставлять, помогать до самой смерти под одинокой лампочкой, которую некому было погасить. Есть отец (это все одна судьба): после него в самодельном столе осталось «так не много чудес. / Две просьбы в районный собес… / И дужки от старых очков. / Обмотаны черною ниткой. / Старательный труд вечеров, / когда хлопает ветер калиткой…». В этой эпитафии вроде бы и не слышится похвалы, а все ясно: та, отцовская, жизнь этически расценивается куда выше собственной. И детство, прожитое в послевоенной бедности, представляется раем прежде всего как полоса освященных, сообща оправданных лет:

Есть в отдаленной области небес
былая жизнь…
Всегда зеленый лес
и заводи незамутненных рек.
Давно покончил с ними человек.
……..
… В той области небес нет сторожа у входа,
но человек туда
всей жизнью не войдет.
Там реют сироты сорок второго года.
Там вечерами хор детдомовцев поет.

Эта грустная память о праведном начале жизни помогает растворить в общей судьбе эгоистические шлаки: «Чей прах на плечи мне упал? И тех, кто жил давно, жалею. И помню тех, кого не знал…»

Повторю еще раз, что в описываемом поэтическом сознании живет многолюдство особого рода: постоянно сопровождающий лирическое соло неслышный хор отшедших. Впереди – родители. Уж так складывалась в нашем веке отечественная история, что фактически мы имеем дело с первым зрелым поколением поэтов, в чьей судьбе естественный порядок взял свое: они чаще провожают и оплакивают старших, чем старшие их. Им дано столкнуться не с внезапной катастрофой, а с неизбежной тайной смерти. Не переживи таинственную обыденность «мирной» смерти в мирное время, они, быть может, писали бы «о предках вообще» с простительной долей отвлеченно-легендарной патетики. Так, стихотворение Ю. Кузнецова, давшее повод к столь долгим спорам, «Я пил из черепа отца…» написано не об отце, а именно о предке. И сколько б ни твердили, что это в своем роде мифологический реализм, воскресивший древние языческие обряды, я больше верю в реальность иной тризны, описанной другим поэтом: «Поверить страшно, как это просто: / в дыму морозном, в ограде тесной / рядком два-оба – среди погоста – / сугроб надгробный да крест железный».

А рядом шум, и гости за столом.
И подошел отец, сказал: – Пойдем.
Сюда, куда пришел, не опоздаешь.
Здесь все свои. – И место указал.
– Но ты же умер! – я ему сказал.
А он: – Не говори, чего не знаешь.
……
И встали все, подняв на посошок.
И я хотел подняться, но не мог.
Хотел, хотел – но двери распахнулись,
как в лифте, распахнулись и сошлись,
и то ли вниз куда-то, то ли ввысь,
быстрей, быстрей – и слезы навернулись.

Стихи О. Чухонцева, посвященные кончине родителей, загробным поминкам, когда во сне приподнялась завеса и жизнь переломилась надвое, находятся в центре целого сонма нынешних поэтических тризн. «У нас живые мертвым говорят слова особо тайного значенья» (И. Шкляревский). Извечное место элегических раздумий (Жуковский, Пушкин, Тютчев – кто здесь не замедлял шаг?), в первой половине нашего торопливого и бурного века почти забытое (не только кресты и фанерные звезды А. Жигулина, но и заглядывание Пастернака в собственную раскрытую могилу – все это ведь появилось уже во второй), теперь снова вошло в поэзию «тем кладби́щем, где тихо лежат / мама, папа, подруги, соседи. / Угадали меня… Сторожат… / Ах, как людно, как гулко на свете!» (Т. Глушкова).

Герой Шкляревского подростком мог без оглядки пробегать «погост забытых», сокращая дорогу на городской вал, откуда звучала музыка и танцевали по вечерам. (А ноги все равно спотыкались о ржавое военное железо, утопленное в преграждающем путь торфянике, и, споря с доносящимся оркестром, «рыданье жаб меня сопровождало»). Но вот его поэма «Гость» – она об отце еще живом, но уже усыхающем и видящем свой близкий уход, о прощании с родиной, вернее, с тем чувством к ней, какое дарит родительский дом, пока он не опустел. Герой приезжает туда со столичными и заграничными подарками, которые не впору и не в срок. «Сын уловил с порога – / в доме живет тревога. / Сын отцу говорит: / – Сзади

пиджак висит. / – Исправим, – шепнула мать. – / Долго носи, Иван. / Не клади в чемодан. – / Не захотел исправлять… С тополя падал пух / или из гнезд помет, / сына звериный слух / шорохам вел учет. / Время бьет наповал! / Матери на закате / тихо отец сказал: / – Никто не увидит сзади». Чувствуется, что эта прощальная поездка тоже надвое переделяет жизнь; обратный путь в вагоне скорого – как на крутую гору, и слово «гость» звучит самоистязующе, хотя какая и где здесь вина…

«Я оторвался от своих корней», – обронил, раздумывая о том же, Чухонцев. Соблазнительно ухватиться за эту простую версию как за ключ к нашей «новой» поэзии, как за объяснение ее беспокойной зыбкости. Ключ, однако, окажется ложным; «новое» поэтическое сознание вдумчиво восходит по лестнице: родители, родичи, родина, природа, сопричастность мирозданию, – отдавая дань каждой ступени и счастливо избегая беспочвенности. Тому свидетельство хотя бы стихи Чухонцева о подмосковном «огненном» лете 1972 года, когда горели леса:

… А со степей казахских и каспийских
шел зной, и было небо как в огне.
Душа болела о родных и близких,
о матери я думал, о жене.

Нет, не любовью, видно, а бедою
выстрадываем мы свое родство,
а уж потом любовью, но другою,
не сознающей края своего.

Да что об этом! жизнью и корнями
мы так срослись со всем, что есть кругом,
что, кажется, и почва под ногами —
мы сами, только в образе другом.

У Чухонцева всегда высок удельный вес каждого завершенного стихотворения, достигнута вычлененность его из сплошного потока речи. Густота и плотность сочетаются здесь с внятностью, художественная идея, выращенная на большой глубине, проходит особо придирчивую духовную обработку.

Быть может, в этой, не чуждой любомудрия, лирике[3] наиболее ощутима циркуляция токов между пейзажем, личным настроением и общественно-историческим воспоминанием, как бы единое их поле, улавливаемое «космическим чувством» поэта. Он постоянно чует рядом с собой, в пустоте или бездне мирозданья (но в тесной близости к быту), – еще чье-то непостижимое присутствие, понимаемое то как отдельная «мысль» природы, то как знак из грядущего дня, то как голос и дуновение тех, кто прежде населял эту землю:

И в кадке с дождевой водой
дрожала ржавою звездой
живая бездна мирозданья.
Не я, не я, но кто другой,
склонясь над млечною грядой,
оставил здесь свое дыханье?

[3] *Чухонцев О.* Из трех тетрадей. Стихи. М.: Советский писатель, 1976.

(Отмечу совпадение у Шкляревского: «Отчего душе моей сродни / пасмурные дни? / Отчего люблю песок текучий / с темною полоской у воды, / запах торфа, грозовые тучи, / в дюнах цапли тонкие следы… / Мокрый флаг над тихим детским домом, / сладкий дым, гречишные поля. / Там, над ними, в холоде бездонном / бродит мысль, живая и ничья…» Тут уловлены как бы одни и те же позывные.)

Уже ясно, что наши поэты не смущаются печалью будто беспричинной, разлитой в воздухе. У каждого своя тайна грусти и цвет ее: у Т. Глушковой – эстетизированная стойкость как ответ на судьбу («… не сердца – только судьбы разбиты!»), у Шкляревского – смутные самообвинения перед лицом отчего края и сокращающейся жизни. Лирику Чухонцева назвать грустной было бы слишком неточно (разлет чувств, впечатлений, поэтических предметов в ней очень широк), но именно у него грусть или тоска возводятся в степень *духовной жажды*. Есть и знакомые уже мотивы: память о детстве как о дорогой утрате, неисполнимое желание насмотреться на свое «деревянное отечество», на свой Посад прежними, мальчишескими глазами – все то, что трепещет в вопросах: «Где сиреневый вечер? Где радость надежды? Где козья погудка?» – и итожится двустишием:

Во сне я мимо школы проходил
и, выдержать не в силах, разрыдался.

Но грустная память, скользящая «бывшим маршрутом», у Чухонцева не главное; у него вообще больше опоры на настоящий свой день и возраст. Изначальное томительное чувство невечности жизни предстает здесь обнаженным, не подпертое житейскими мотивировками, не объяснимое даже движением лет.

В «Воробьиной ночи», в стихах о любви и страсти, высоко взметается пламя, захватывает дух, но мгновение спустя прогорает, и пепел лучше не ворошить. А огонь, пока он есть, – раздуть, пусть истощится побыстрее.

Еще темны леса, еще тенисты кроны,
еще не подступил октябрь к календарю,
но если красен клен, а лес стоит зеленый,
– Гори, лесной огонь! – я говорю.
……
… Гори, лесной огонь, лети на все четыре
и падай на спаленные крыла!

И вот уж пожар стих, исчерпал себя – «и поймешь в невеселый час, / что на осень нашлась проруха: / просвистелась она – и нас / оглушила на оба уха. / Оголила сады насквозь / и дала разглядеть сквозь слезы, / как летят, разлетаясь врозь, / лист осины и лист березы…». Это последнее стихотворение (одно из лучших) начинается с характерно унылой чеховской картинки: «В нашем городе тишь да гладь, / листья падают на репейник, / в оголенном окне видать, / как неслышно пыхтит кофейник. / Ходят ходики, не спеша / поворачиваясь на гире, / и, томясь тишиной, душа / глохнет в провинциальном мире». Но не столько тут укор провинции, сколько вздох, адресованный, так сказать, мировому порядку вещей с его «просвистевшимися» осенями; бытовое бросает космические отсветы.

У Чухонцева рано проявилась потребность переводить точную житейскую зарисовку на рельсы собственного чувства, поворачивать ее лирической и вселенской стороной. Вот, к примеру, совсем простое, хотя и крепко сбитое стихотворение 1961 года об уборке картошки в провинциальном городке: «… Весь город валит валом на поля, / в руках мешок, а на плече лопата… Он лупит завидущие глаза. / Он тянется своей большою ложкой. / Он, может быть,

и верит в чудеса, / но прежде запасается картошкой». Эта собственноручно убранная картошка «прекрасна, как сама земля», – и вдруг неожиданный финал: «Отчего ж тогда не рада / твоя душа? Какая ей досада / на этот день в начале сентября?» Закончено не только не по правилам «благополучного» сочинения, но и не по тем, которые установил в своих стихотворных новеллах Евтушенко, в то давнишнее время уже отвоевавший право утверждать: «И всюду жизнь была собой, и всюду люди жили». Чухонцев, выступив несколько позже евтушенковского поколения (каких-нибудь пять лет разницы, а какой разрыв!), с самого начала без колебаний и без вызова впускает в стихи будничную «жизнь как жизнь», но сразу же стремится разомкнуть ее в вечность.

Потом то же необъяснимо «досадное» чувство не раз прозвучит в лирике Чухонцева как призвук, как нота разлада – наверное, между таинственным совершенством жизни и ее мгновенностью. В тихие миги природы во время сосредоточенных пауз межсезонья виднее хрупкость живого, больнее сердцу, не готовому с этим примириться. Весной —

Река темнеет в белых берегах.
Пронесся ледоход неторопливо.
И тишина зыбучая в лугах
стоит недели за две до разлива.
Я что-то потерял. Но что и где?
……
И колесо колеблется в воде.

И осенью —

Так дышится легко, так далеко глядится,
что, кажется, вот-вот напишется страница.

О чем? Поди скажи! О том, как безутешно
повернута на юг открытая скворешня?
……..
Что скажешь? Как поймешь? Возьмешь ли грех на душу
нарушить тишину? И словом не нарушу!

Среди стихотворений о загадочной поднебесной тишине пронзительно-печальным кажется как раз самое летнее и радостное: «Еще помидорной рассаде / большие нужны костыли, / и щели в искрящей ограде / вьюном еще не заросли; / еще предзакатные краски / легки, как однажды в году, / и пух одуванчиков майских / не тонет в июньском пруду. / Но так сумасшедше прекрасна / недолгая эта пора / и небо пустое так ясно / с вечерней зари до утра, / что, кажется, мельком, случайно / чего ни коснется рука – / и нет, и останется тайна / на пальцах, как тальк с мотылька. / О, лучше не трогай, не трогай…» Благоговение и сожаление смешались воедино. Почти укладываясь в традиционные принципы пейзажной лирики или лирики «природы и души» (с ее старинным психологическим параллелизмом), эти стихи неуловимо от той и от другой отличаются: живущее и чувствующее в них «я» в первую голову озабочено не собой, не своим смертным уделом («… оглянусь на пустырь мирозданья, подымусь над своей же тщетой…»). А тайно озабочено уделом весеннего, летнего, осеннего дня, судьбой его ускользающей красоты.

Пейзажем ли назвать такую вот сложную и парадоксальную композицию: «Когда верблюд пролез / в игольное ушко – / перебродил прогресс, / и зло в добро ушло, / и разомкнулся круг / истории Земли, / и свет из первых рук / явил дела свои. / Был бесконечный день, /

повернутый к теплу, / и влажная сирень / стучала по стеклу. / Был бесконечный час, / пронзительный как стих, / и что-то зрело в нас, / что выше нас самих. / Не слышимый на слух, / не видимый на глаз, / бродил единый дух, / преображавший нас. / Он зябликом в лесу / свистел на сто ладов, / да так, что на весу / сорваться был готов. / И тонкий-тонкий звук / терялся вдалеке, / и я – как все вокруг – / висел на волоске». Без начальных четверостиший стихотворение могло бы напомнить пастернаковскую «молитвенность» перед чудом жизни («Ты спросишь, кто велит, / Чтоб август был велик, / Кому ничто не мелко…»), но первые две строфы превращают цветущий день в цель человеческой истории, переносят его в благой финал, где прекрасное будет бесконечно длиться и то, что сегодня дано на миг, обретет права вечности.

Примечательно, что стихи в этом роде отличаются у Чухонцева прямо-таки фенологической точностью. В них не Природа философов, а календарные ритмы среднерусской равнины, и ее заботы о прокорме, и «тоска пространства», древняя ширь. Напоминание о ее страде и размахе входит в поэзию Чухонцева неявно, негласно – вместе с тревожными образами высокой воды, пароходных гудков, перелетных стай. Его склонность к характерным для национального мирочувствия сближениям природного события (ледоход, ледостав, разлив) и исторического свершения или сдвига, заставляет вспомнить природно-исторические параллели «Слова о полку Игореве». Эпиграфом же из «Слова…» помечено одно из самых заметных стихотворений – «Зычный гудок, ветер в лицо…», – заряженное исторической энергией, настойчивыми вопросами будущему.

Задержимся на этом подробнее. Сколько ни написано Чухонцевым превосходных «осенних» стихов (а у всех трех поэтов они, как правило, оказываются среди лучших), символичен для его чувства родины, мне кажется, – весенний разлив, паводок. Тут и оголенная неустроенность по ходу всех переустройств:

Облупилась яичная кладка,
сгнил настил до последней доски.
Посреди мирового порядка
нет тоскливее здешней тоски.

Здесь, у темной стены, у погоста —
оглянусь на грачиный разбой,
на деревья, поднявшие гнезда,
в голых сучьях над мутной водой, —

тут и надежда на то, что имеет же смысл многовековое бесстрашие России перед лицом этой неустроенности, не напрасен же выплеск невиданных сил, а значит, и собственная жизнь поэта:

Родина! Свет тусклых полей, омут речной да излучина.
Ржавчина крыш, дрожь проводов, ропот быков под мостом, —
Кажется, все, что улеглось, талой водой взбаламучено,
всплыло со дна и понеслось, чтоб отстояться потом.
Это весна все подняла, все потопила и вздыбила —
бестолочь дней, мелочь надежд – и показала тщету.
Что ж я стою, оторопев? Или нет лучшего выбора,
чем этот край, где от лугов илом несет за версту?
Гром ли гремит? Гроб ли несут? Грай ли висит над просторами?
Что ворожит над головой неугомонный галдеж?
Что мне шумит, что мне звенит издали рано пред зорями?

За семь веков не оглядеть! Как же за жизнь разберешь?

(«… Зычный гудок, ветер в лицо…»)

Не гоголевский ли это взгляд на загадку мчащейся в будущее Руси? И снова больше вопросов, чем ответов. Вышло так, что творчеством героев этой статьи оказалась охвачена вся коренная восточнославянская ойкумена – Украина, Белоруссия, Средняя Россия. Три имени не были заранее подобраны с намерением возложить на них краевое представительство; но раз уж им пришлось перекликнуться с разных концов, от этого, быть может, стала яснее общность почвы, общий тип связи с ней. При остром, запечатленном на всей творческой жизни чувстве места своего рождения, своих корней их поэзия свободна от партикуляризма; в частности, почти не нуждается во внешних метах местного колорита, в этнографических словесных красках («… этой дивной речью мог чароваться непривычный, слух. Но… я взяла два-три – не боле – слова: моя котомка без того полна», – пишет Глушкова об украинском говоре). Не подходят сюда и социально ограничивающие определения, часто совсем не бессмысленные даже в приложении к крупным явлениям искусства. Ясно, что не сельская Русь, но ведь и не Русь же провинциальная. Масштаб резко укрупняется переживанием единого исторического пути отечества (земли отцов, на кого пало бремя державы). В стихотворении Глушковой «Эта грусть не сейчас родилась…» доносящийся из репродуктора голос ее земляка Козловского («Это с черной тарелки певец – с черной пахоты из-под Полтавы») – старинный вальс о павших в японскую войну четвертого-пятого года заполняет душу поэта волной сочувствия к тем, кому не вернуться с чужбины, к *своим* во всю ширь исторических и пространственных рубежей («Далека ты, родная земля, / не видать в этом желтом тумане. / Гаолян покрывает поля, / точно сплю я сама в гаоляне»). «Тебя омывают двенадцать морей. / С тобой обнимаются три океана», – обращается к большому отечеству Шкляревский и тут же перебивает одический разбег детским воспоминанием: «Я прятал копилку в дупле на поляне. / Отец ее в омут забросил. Смотри! / Волнение жита увидел я с кручи. / Терялись в твоей беспредельности тучи. / Тебя осветить – не хватало зари!» Малая копилка, выброшенная назидательной рукой отца, канула в беспредельную глубь – здесь, видно, все еще считают зазорным копить в одиночку, расставаться же с накопленным привычно: «Тебя омывают двенадцать морей! / С тобой обнимаются три океана. / Не вымерить кладов твоих несказанных. / Других ты богаче, себя ты бедней». Стихотворение Чухонцева под эпиграфом из Игоревой песни, где на мгновенном и «местном» впечатлении держится семивековой пласт, кончается благодарностью «за пример зла не держать за душой» – личным уроком из исторического бытия отечества.

«Ново ли все это?» – спросят меня. Повторю: ново не в том смысле, в каком желает быть новой изобретательность любой из волн художественного авангарда. Всем памятно однажды выдвинутое в полемических целях разделение лирики 60–70-х годов на тихую и громкую (или эстрадную). Как во всяком условном девизе или знамени, важны были не сами эти слова (громкая отнюдь не чуралась интимных тем, а тихая – Рубцов, Жигулин, – конечно же, не была ни шепотливой, ни малосильной); важно было, что́ за словами. Дело в том, что в русской поэзии XX века никогда полностью не сливались авангардно-футуристическая и неоклассическая струи. Сколько бы ни было промежуточных явлений (вроде филологической близости Вяч. Иванова и Хлебникова, вроде черточек преемства между Бальмонтом и Северяниным), но грань оставалась непереходимой. Один лишь Пастернак, получив в юности футуристическую инъекцию, тут же ее преборол и влил в жилы последующим поколениям каплю этой переболевшей крови, безопасную и небесполезную, как противооспенная вакцина… В поэзии, наименованной эстрадною, с ее выисканными неологизмами, выпяченными корневыми рифмами, общей бурно-молодежной интонацией, с лубочной подчас романтикой, авангардно-футуристическая закваска чувствовалась сильно, и все, сохраняв-

шее на этом фоне традиционные нормы вкуса и строя, было заманчиво назвать тихим, то есть несуетным.

Соответственно, описываемые на этих страницах явления – в каком-то смысле продолжение тихой лирики поэтов, сложившихся и получивших известность несколько раньше, и в них не приходится искать торопливой новизны, бурно противополагающей себя «всему, что до нас». Тут есть все признаки органического рождения – не выучка, а растворенная собственной кровью поэтическая культура многих пластов, включая и двадцатый век. Одно из узловых в книге Чухонцева стихотворений – о вступлении в тридцатилетний возраст («Всю ночь громыхал водосток…») – вряд ли бы так удалось, если б уже не существовало «второй баллады» Пастернака («На даче спят…»). Этот непроизвольный поток ночных размышлений под грохот ливня за окном («И думал я, слушая шум, / быть может, впервые свободно / о жизни – и все что угодно / легко приходило на ум»), скрепленный, однако, мерным строфическим каркасом, уже был опробован до Чухонцева. Однако и мысли, и интонации, и лексика, и колорит, и темперамент – все здесь безусловно и совершенно свое. Художников, открытых для естественного наследования, предшествующие достижения раскрепощают, а не сковывают. У Глушковой многие строки были бы тематически и стилистически невозможны без Заболоцкого («… скачет круглая вода») или без Тютчева с его поздними розами, разогревающими декабрьский воздух («… где ранней, нищей, смугловатой розы головка подвенечно завита»), без акмеистов («Кладу вишневое варенье в кипучий, сумрачный стакан») и, тут же через строфу, без Блока – без русалочьей головы, привидевшейся ему в заводи; заметно и помандельштамовски несплошное соединение образов с перескоком через отдельные звенья. Ее стихи вообще опираются на уже утвердившуюся норму прекрасного, на согласованный с этой нормой отбор впечатлений; в них есть демонстративное литературное начало («… за рифмой “любовь” / посылала – ни много ни мало – / эту старую, нищую “кровь”, / ибо легче – любви не знавала. / Ибо так же звучала она / в фортепьянах безумного Фета…»). Но они обладают личным образным полем, и даже боготворимое их автором имя Блока над ними не властно. Ну, а Шкляревский, который сообщает о собственном литературном отрочестве: «Поэзию не понимал, / не знал, не слушал, не читал… / Свои придумывал законы – / звонкоголосые глаголы / с разгону, с ходу рифмовал»? Пусть так, но в его лирике ощутимо точное понимание законов фрагмента, штриха, паузы, детали (вроде того бутылочного осколка, о котором говорят в чеховской «Чайке»), какое можно получить только из классического фонда (не прошли мимо этого поэта балладная таинственность и жесткая натурность зрелого Лермонтова).

Чрезвычайно знаменательна нелюбовь наших поэтов к стихам о стихах, к вздохам и восторгам над белым листом бумаги, отказ от громогласной приверженности к своему цеховому знамени. Напротив, заметно утопическое желание отнять у искусства элемент искусственности, дав ему раствориться в той жизни, откуда оно вышло: «Слепила синева. / Я слышал дятла стук. / Но я забыл слова: / береза… Дятел… Жук… / И я без слов писал… / Но дятел лист прорвал! / Жук проточил его! / Огонь его сожрал» (И. Шкляревский).

Так или иначе – налицо приметы духовной и психологической новизны сравнительно с красками недавней поэтической панорамы. На ум приходят строки Шкляревского: «Есть какая-то сладкая грусть в промежутках и паузах жизни». Впрочем, «промежуток» как бы отсылает нас к известному обозрению Ю. Тынянова. А мне вовсе не хотелось по аналогии с ним утверждать, что сейчас в поэзии происходит радикальная мутация, смена ориентиров при непременном отталкивании от вчерашнего дня и ходах конем куда-то вбок. Под «паузой» же тут можно разуметь время неявного действия подспудных сил, время накопления, вызревания. Как ни странно, именно в это на поверхности ровное время поэзия подставляет себя большим давлениям. Кругом «тишь да гладь», а поэту не до того, чтобы стихом прочерчивать линию своей судьбы, не до сентенций и афоризмов («новая» наша поэзия на ред-

кость несентенциозна), не до философской созерцательности. Он весь превратился в чувствилище, в орган уловления неясных вестей и голосов, доносящихся сразу из прошлого и из будущего, скопившихся над что-то вынашивающей в себе землей. Ему не отвлечься от той чуткой службы, которую еще Блок называл сейсмографической. Он, такой поэт, захватывает большие срезы невидимой жизни, уже развоплощенной и еще не воплотившейся, не находя им объяснения. Жажда абсолютных мерок, стремление ввысь преобладают над чувством пути. В этой позиции есть что-то от загадывания, гаданья, угадывания. Даже в отрывках, цитированных совсем с иными целями, не могло не броситься в глаза обилие вопросительных знаков. О чем молчу?.. Отчего душе моей сродни пасмурные дни?.. Отчего ж не рада моя душа?.. Не я, не я, но кто другой?.. Что ворожит над головой неугомонный галдеж? Наши герои словно ждут некоего откровения, которое одарило бы их решающей ясностью. А тем временем космическое, природное, историческое образует в их душе не лад, а тревожный сгусток ассоциаций, плотно спрессованный и прошитый острыми нервными токами.

Не знаю, что скажет об этой талантливой лирике завтрашний день, но, чтобы вполне оценить и полюбить ее сегодня, надо и самому с такой же недоуменной тревогой и напряженной надеждой всматриваться в даль, твердя вслед за поэтом:

Но что-то зреет в нас, что выше нас самих.

Оглядывая же в более общей перспективе наметившийся тип лирического сознания, хочется пожелать нашим лирикам некое движение «от Блока к Пушкину», от вселенской отзывчивости и вибрации к мудрой избирательности, к волевой ориентировке в исторических и космических стихиях.

Сколь многое зависит в зреющем завтра от непреклонного слова художника, от решимости сказать простое «да» верховным опорам жизни!

Назад – к Орфею!

Неужели на этот же берег
когда-то ступил Орфей…

Николай Кононов

1

В литературе, как и в жизни, есть области болезненные, воспаленные, вторжение в них мучительно и для пишущего и для тех, кто становится предметом описания. На мой взгляд, такую именно зону – чуть ли не самую обширную – представляет поэзия дебютантов восьмидесятых. Это огромная пересеченная местность, это сумма нескольких поколений сразу, начиная с тех, кому было сильно за тридцать, и кончая теми, кому едва исполнилось двадцать, – так что между людьми единой литературной отливки возможны, кажется, возрастные отношения родителей и детей. Это, наконец, литераторы различного статуса, среди них – и прочно вошедшие, и входящие, и протискивающиеся, и стучащиеся в закрытую дверь, читающие свои стихи где и когда придется. Но это именно одна поэтическая генерация, с общностью социальной судьбы и духовного строения.

Итак, поэты-«восьмидесятники». Люди сейсмографической (ведь поэты же!) чувствительности, сформированные пересечением двух кризисных исторических линий: «застоем», приходящимся на годы их юности (когда-то было в ходу слово «безвременье»), и надломом художественного сознания, начавшимся вместе с двадцатым веком и отнюдь не залеченным к его концу. Первый процесс разлучил их с самими собой; ведь главная печать безвременья на человеческой душе – утрата чувства самостояния, внутренней власти над обстоятельствами, даже если не оказываешься в положении их жертвы. А второй процесс часто разлучает их с читателями, то усыпляемыми подделкой под прошлое, то оскорбляемыми скандалезностью вывертов, то недоумевающими ввиду замысловатости, которой облечено даже искреннее слово. Не знаю, вполне ли понимают сами наши «восьмидесятники», на каком историческом перекрестке распяты их дарования; они иногда думают, что все зло – в издательских планах, тиражах, в бюрократических препонах на пути ожидаемой профессионализации, в равнодушии старших поколений, ответственных за организацию литературной жизни, в беззвучии, которое окружает их по вине общества. Вина, конечно, есть. Но характерно: даже когда тем или иным из новой волны удается с помощью критических звукоусилителей сильно нашуметь, ощущение беззвучия, заговора молчания все равно их не покидает. Звук гасится изнутри, а не снаружи.

Кстати, о звукоусилителях. Критика идет впереди новейшей поэзии с плещущими стягами, медноголосыми трубами, устрашающим громом трещоток. Между критическими группами «авангардистов» и «традиционалистов», возглавляющих соответственные поэтические отряды, завязываются схватки, способные развлечь любителей происшествий куда больше, чем чтение стихов. Имена, репутации передвигаются и сталкиваются наподобие оловянных солдатиков: Карпец против Коркия, Поздняков против Поздняева, Лапшин против Жданова, Н. Дмитриев против Еременко, Ханадеева против Кудимовой (или наоборот, если, к примеру, глядеть не со стороны журнала «Москва», а со стороны журнала «Октябрь»). Когда новое лицо не встраивается в чей-то боевой порядок, оно попадает в разряд неупоминаемых, рискуя сгинуть в нетях. Нас приучают реагировать на козыри имен, на препарированные клочья цитат, а не на поэтическую речь.

Можно бы вступить в эту войну поименных списков с собственной грамоткой в руках – ну хотя бы вписав в нее тех, кто печатался в это же время на страницах «Нового мира», а в «чужие» обоймы, кажется, не попадал: имена Ольги Постниковой, Марии Аввакумовой, Сергея Надеева, Валерия Трофимова, Алексея Машевского, Юрия Кашука. Но меня нимало не прельщает роль третьей силы в литературно-критической геополитике. Скорее укрепляется желание взглянуть на ситуацию со стороны. И вот что тогда замечаешь. Если в приснопамятные времена громкие репутации, зарождавшиеся, скажем, под сводами Политехнического, создавались при прямом противодействии критики (что, конечно, тоже не сахар), то сегодняшние имена-фавориты прямо-таки спущены критиками враждующих направлений на читательские головы. Сколько ни проводи аналогий между «эстрадной» славой «шестидесятников» и предполагаемой известностью сегодняшних «ироников» или «метаметафористов», в последней, если она действительно имеет место, доля стихийности минимальна, доля рекламы и антрепризы весьма высока. То же – на другом краю литературной диспозиции: слава Николая Рубцова слагалась как читательская, ненаправляемая (хотя критика много и достойно потрудилась над истолкованием и посмертным собиранием его стихов); известность же Виктора Лапшина, от которого, как уверяют нас, веет духом «древних славянских пророков», – насквозь организованная, внедряемая в читателей извне.

Что дебютантами манипулируют, лишая их художнической сосредоточенности, затрудняя им уразумение собственного пути, – это еще полбеды. Беда в том, что подобные военные действия в своей совокупности создают иллюзию богатой и бурной литературно-поэтической жизни на новом ее витке. Дескать, крылатый конь поэзии резв и бодр, вопрос лишь, в чью сторону направляет он полет. Одна из противных сторон всегда в распаде, зато другая – в седле, а вместе с нею и новейшая поэзия в целом. Здесь разница позиций только подчеркивает их симметрию.

Скажем, «тоталитарии» поэтической критики вроде Барановой-Гонченко норовят всюду расставить запретительные знаки и даже появление в стихотворной строке «стирального порошка» обличают как недозволенный эксперимент не только в эстетике, но и в морали. Напомню, однако, «Стирку белья» Заболоцкого с нестесненными упоминаниями о «мыльной воде» и «потном теле» и с ее знаменитым финалом: «Благо тем, кто смятенную душу здесь омоет до самого дна, чтобы вновь из корыта на сушу Афродитою вышла она!» Ну, а если теперь в том же корыте вместо мыла «стиральный порошок», что экологически, конечно, хуже, но житейски уже привычнее? Стоит ли объяснять, что поэзия повернута к жизни людей, в том числе к непрезентабельной «второй природе» вплоть до помянутого порошка, и вся суть в том, удался ли ей в каждом данном случае акт творческого преображения?

Положим, с другой стороны, один из «плюралистов» и «демократов» в лоне той же критики, С. Чупринин (я имею в виду его статью «Настающее настоящее» в № 42 «Огонька» за 1987 год), сводя идейную полемику к разнице во вкусах и даже, по аналогии, к различию в «фасоне брюк или причесок», ратует за равное представительство в парнасском парламенте «линейной логики» и алогизма, «золотой середины», соответствующей, по его словам, нормам «национальной классики», и «эпатирующей» экстравагантности поэтов-нонконформистов. (Зачем, кстати, делать вид, что у «брюк или причесок» нет своей идейной, знаковой наполненности? А фурнитура и шевелюра панков?) Но часто, стоит поскоблить «плюралиста» – и обнаружишь «тоталитария», поэтому неудивительно, что за спиной у терпимого Чупринина поэт его подзащитной группы торопливо накладывает «вето на соловьев» – так называется статья Юрия Беликова в «Юности» (1987, № 8). По мне, это куда хуже, чем вето, наложенное на «стиральный порошок»: ежели первый запрет нелеп, то второй убийствен. Повторяю, обе стороны равно отличаются наступательностью интонаций и бодрыми обещаниями.

Однако, если после шума, произведенного критиками-антрепренерами, вслушаться в новые стихи, до ушей донесутся совсем иные звуки. С тревогой, не лишенной оттенка торжественности (как это бывает, когда присутствуешь при переломном моменте), мы ощутим, что неприметно смещаются самые основания поэтического творчества, может измениться взгляд на назначение поэзии.

2

В связи с частыми нынче сопоставлениями эпохи после 1956 года и сегодняшних дней предамся недолгим воспоминаниям и я. В то давнее время я вместе с однокашницей сочиняла статью на тему примерно ту же, что и теперь. Из нее, в ту пору не напечатанной, я приведу идущий к делу эпизод. В тогдашнем молодежном поэтическом море мы быстро обнаружили многоводные течения, рожденные элементарным социальным заказом «на романтику», – эта поэзия сплошь «звала в путь» и «боролась с мещанством». Сами собой у нас слепились из разных поэтов два «лоскутных» среднестатистических стихотворения (не стану перечислять авторов-«участников», надеясь вдобавок на чувство юмора у тех из них, кто за это время закрепился в литературе и даже стал мэтром).

Итак, «Дорожное»: «*Отодвинул ветер занавеску, глянул в дом и в липах поднял шум. Это за спокойствие в отместку мне веселость не идет на ум. – Весна, что ни день, нам приносит подарки: то трели ручьев, то грачей в колеях. А я загрустил, как верблюд в зоопарке, о жарких степях и далеких путях. – Туда хотелось мне бы, где не такие люди, где не такое небо, где все иначе будет. – Когда засидишься так долго, тогда забирай, тогда в попутчики синие елки и струнные провода. Свое замени оконце на неба голубизну. Билет покупай до солнца, до солнца – во всю длину. – В двадцать пять лет домоседами делаться рано. Что ж ты, товарищ, боишься ступить за порог? Что же в графах твоего пятилетнего плана мало намечено дальних и трудных дорог? – Ты скажешь – легко рассуждать о Памире на мягком диване в московской квартире со всеми удобствами: ванной, балконом, железным диктатором – телефоном. – Нет, я не останусь! Пусть душно и пыльно в вагоне, – нет, я не устану за ветром бросаться в погоню! Пусть жребий мне выпал без сна обходиться помногу, но если есть выбор, то я выбираю – дорогу! – Вот так, товарищи, я живу, ветра о дорогах поют… Мне бы еще непоседу жену – вот это был бы уют! – Сидишь, босые ноги кусают муравьи… А впереди дороги, и все они – твои*».

И следом – «Антимещанское»: «Вот *он, дом с огорожей, где за мною следит благодушная рожа – я узнал тебя, быт! Ты не скуп на усилья, и у стольких орлят смял широкие крылья твой ползучий уклад. – Там юность умерла и не воскресла. Там все мои движенья стеснены. Там уникумы – вешалки и кресла. Там стулья – памятники старины. – … Спрашивает мама об одном и том же. Говорит, что прямо я ответить должен, требует ответа, радость излучая: – Правда, что поэты много получают? – Ну, скажи мне по чести: в институте твоем принесешь ли невесте обстановочку в дом? – И явился другой, автор модного вальса, макинтош, на руке, а в общем солидный оклад. Золотою улыбкой он тебе улыбался. Не вздыхал о планетах – покупал шоколад. – Мальчишки, выросшие карьеристами, я их встречаю с болью в душе! Они еще дач себе не выстроили, они мечтают о них уже! – Жить не хочу, о покое мечтая, жить, накапливая добро, жить, пределом счастья считая столовое серебро…*»

Зачем я это вспомнила? Ну, во-первых, захотелось дать тридцатилетним «восьмидесятникам», что называется, фору. Воображаю, с каким законным высокомерием пробегут они эти обструганные строки, как укрепятся в сознании своей поэтической подлинности и рассвобожденности. При этом жаль, если забудут, что и допустимость «экспериментов», и право на независимый от плоской злободневности «традиционализм», и беспрепятственное погру-

жение в «жизнь как она есть», и, главное, возможность приникать к глубинным, духовно-личным источникам поэтического – все это не их приобретения, а стартовая черта, на которую их поставила поэзия предшествующего пятнадцатилетия, как «тихая», так и «громкая». Впрочем, и старшим не следует забывать, что у «поколения дворников и сторожей» тоже есть свой, биографический вклад в эту трудно полученную независимость.

Во-вторых, по контрасту легче поймем, на какой стержень все нанизывается теперь, когда над поэтическими головами уже не тяготеет дежурный «заказ времени».

Да, нынче таких лоскутно-коллективных сочинений с прежней легкостью уже, видно, не сошьешь. Это не значит, что у поэтов последней генерации нет сквозных, повторяющихся, даже типовых тем. Такие темы есть, но по большей части их наперед не угадаешь, заранее не считаешь с газетного листа. Полагаю, что эта косвенность и окольность, даже прихотливость связей с общезначимой тематикой ценна: свернув с освещенных магистралей, лирическая поэзия возвращается к себе самой.

Но что же это за темы, пересекающие границы стилистических направлений и даже идейных размежеваний? В основном они элегические. Все исходные темы традиционной элегии вернулись в это десятилетие, притом с такой настойчивостью и остротой, что независимо от большей или меньшей близости к литературным образцам они вместе воспринимаются как самоновейший признак жизненного состояния.

Время – утекающее, ускользающее, уносящее дни, годы, молодость, дробимое и рассекаемое стрелками на циферблате в ночные часы «бессонницы» (мне попалось не одно и не два стихотворения с таким названием); сам таинственный часовой механизм, его коварное нутро, словно бы ответственное за «мерную убыль» (И. Жданов).

Новый сумрак – мощный, многоликий —
В октябре глядит из-под руки.
Дни ночам почти равновелики,
В равновесье дремлют рычаги.
Но сейчас, сейчас оно сместится,
Развернется, вспухнет и пойдет
Разливаться тьмою и слоиться.
Кто нас крепко за руку берет?
……
Темнотою исцеленный тяжкой,
Вижу, как механика трудна:
Шестеренки, молоточки, пряжки…
Или жизнь дается без натяжки,
Или выпил всю ее до дна.

(Николай Кононов)

«Мне не понять войны меж вечностью и годом, / меня копили те, кто канули на ней, / и вот уже ведут по темным коридорам, / здесь жизнь моя течет – и старший крикнул: “Пей!” / Столетие мое, я жизни не покину, / пусть факельщики тьмы и выстроят конвой. / Два миллиона лет я пробивал плотину / небытия. И что? Уже пришли за мной…» (Виталий Кальпиди).

Жесть, латунь да стекло о семи драгоценных камнях.
Что внутри у него? Я, с недетским уже любопытством,
Наблюдаю, как время течет и толчется. Впотьмах
Так, должно быть, летейские воды дробятся о пристань.
Шестеренка цветет в глубине механизма часов.

От ружейного масла лоснится лоскутная чашка,
От ствола молоточка на тонкий стальной волосок
Слюдяная минута сползает – слепая букашка.

(Андрей Баутин)

«Вот четверть заходит за риску / девятого часа, и вдох, / казалось бы, можно без риска / держать до без четверти трех, – / но нет милосердия в Кроне: / он через какой-нибудь миг / ребром ударяет ладони / туда, где наладился стык» (Из стихотворения Ильи Кутика «Сердце-часы»).

И, наконец, поэма Алексея Парщикова «Новогодние строчки» – ее начало, где выпущенные из часов потроха знаменуют космический перелом времени, впрочем, ничего, по сути, не сулящий:

Я, снегурочка и петух на цепочке – такая бригада —
за малую плату обходим народы по ободку
разомкнутого циферблата,
лодка-сегмент отплывает и больше не держит
округу. К Новому году
часы выходят из корпуса,
виясь горошком по небосводу.

Популярна в кругу новых имен и другая каноническая тема элегии – смена времен года. Но если народную и письменную поэзию всегда волновало сходство природных сезонов и фаз человеческой жизни, то новых поэтов больше, чем эта неоскудевающая аналогия, занимает, по-видимому, сама цикличность времени. Исследователям культурных символов хорошо известно, что круговое время – это время бездвижное в его противоположности времени «линейному» или «спиральному» – историческому.

И все-таки в этом круговращении выделен один, как выразился бы Парщиков, «сегмент»: изгнание из лета в осень, в «сумрак многоликий». С ним связана мысль не столько о старости (как, скажем, в народной песне), сколько об обреченности на иссякание любого горячего чувства: «О, зачем мы с тобой опускали штрихи и детали, / в забинтованный сад в виноградную арку вступали, / собирали совком червоточиной битые сливы, / и казалось, что мы и рачительны, и терпеливы!.. / В те минуты судьба нам казалась удачей невиданной, / бесконечной, как сон в обступающей жизни обыденной, / и совсем не хотелось гадать, поступаясь привычками, / о начале зимы с уходящими в ночь электричками… / Но зима, подступив, тяжело оползает с откоса, / и горят на снегу обведенные жирно колеса, / и автобус знобит у шлагбаума за переездом, / электричка трубит, громыхая промерзшим железом…» (Сергей Надеев). Так сжимается сердце в предчувствии холода внутреннего…

… Даже успев привыкнуть к тому, что современная муза питается больше ощущениями, нежели размышлениями, и научившись находить в этом хорошую сторону (мол, «чувств простая пятерица» не даст ни солгать, ни впасть в выспренность), я все-таки была удивлена, когда обнаружила у дебютантов упорное повторение темы совсем как будто случайной и частной: купанье, пляж и в особенности *ночное купанье*. Ну, что за совпадения! «Нелепо мочить купальник в такую темную ночь», – сообщает Алексей Пурин:

Часы отстегнув и плавки
сняв, в лунную ночь нырнуть и плавать.
Ах, как хорош,
особенно ночью, мир! Такая лафа – под кровом,

безличным и черным, звездным, что пробирает дрожь.
И здорово полотенцем вытереться махровым!

Он же – во второй раз: «Только доски купальни, купальщиц тела и купальщиков… И босые касанья травы о стопу. И мурашки. / Нафталин мошкары и созвездий на бархате черном. / А потом по дороге лесной возвращенье в рубашке, / отсыревшей в росе и пропахшей смолою и дерном. / Еле видно. И грудь распирает желанья огромность: / вот бы в смутном краю, для которого нет и названья, / тоже озеро было бы, лес, ну хотя бы способность / вспомнить юность, и жизнь, и друзей, и ночное купанье». Открываю книжку Геннадия Калашникова «Ладонь» – и у него «Купание в озере»: «Вода причудлива и каждый миг иная… секундою и вечностью живет». Есть «Ночные купания» у Ирины Васильковой (с захваченностью «космическим» чувством), есть они и у Михаила Попова, тонкого, но несколько расплывчатого лирика, выпустившего книжку «Знак»: «Как будто из мира иного / внезапно являешься ты, / весь ужас купанья ночного / и запах озерной воды / на миг водворяются в доме, / твою покрывают кровать, / и к этой бесследной истоме / напрасней всего ревновать».

Я поняла, так сказать, психологию темы, прочитав другое стихотворение того же автора, где купаются уже не ночью, а днем:

Мы с тобою не одиноки,
мы лежим и не видим дна,
обволакивает наши ноги
наползающая волна.
……
Время больше уже не кара,
не сжимает своих клешней,
в тонкой раковине загара
твое тело еще нежней.

«Время больше уже не кара». Вот в чем дело. (А не в том лишь, что отпускные радости, став доступнее, чаще теперь попадают на перо.) Жизненное время карает – тем, что иссякает («Уже пришли за мной…»); выпадение из времени, даруемое простейшей и невиннейшей физической усладой, чем-то схоже с предполагаемым на авось загробным блаженством «в смутном краю, для которого нет и названья». Обделенность историческим временем рождает желание скинуть ношу времени личного, возрастного, «забыться и заснуть» – «но не тем холодным сном могилы».

Впрочем, старость и смерть все равно входят в эти стихи – чужая старость и смерть от старости. В потерю деда, бабки, в старческое одиночество и угасанье соседа, земляка, встречного всматриваются не только с естественным сочувствием и родственным состраданием, но и с выслеживающей пристальностью, словно примериваются к собственному концу. Тревога по поводу неблагополучного итога жизни, его мизерности, бесследности – вот что движет нашими авторами и усугубляет для них «метафизическую» загадку смерти. Иногда они показывают «правильное» расставание с жизнью (подразумевается: «как нам с вами уже не дано»). У Михаила Попова это выглядит так: «В масленке пожелтело масло, / сирень глядит из-за угла, / услышав, что свеча погасла, / в дому старуха умерла… В саду с кустов сорвалась стая / пернатых воробьиных брызг, / там ангел, душу поджидая, / присев, тайком крыжовник грыз». Этот слегка бестактный эффект с ангелом заостряется Николаем Александровым почти до пародии, невольной, конечно: «Помирала бабушка Фоминишна… / Перемыла избу и мостки, / проворчав коту: “У этих нынешних / все не тем путем, не по-людски”». / Повязав лицо платочком клетчатым, / ковыляя на сухих ногах, / прополола

грядку с луком репчатым / и лукошки прибрала в сенях». После других предсмертных забот бабушки – о семье, о живности – «и взирал на бабушку с почтением / хмурый Спас из темного угла. / Бабушка вздохнула с облегчением – / и спокойно к ночи отошла…» Опять-таки у Виктора Лапшина «благополучная» смерть ранним весенним днем написана серьезней, умней, но с тем же заключительным нажимом – себе и «этим нынешним» в поучение: «Ласковой розовой ранью, / ради здорового духа, / тяжкую пыльную раму / выставила старуха… / Глаза-то… поголубели! / Радешенька бабка солнцу. / Внучонка – из колыбели – / и поднесла к оконцу… / Занавесь лихо вздулась, / стронулась дверь глухо. / Ахнула, пошатнулась… / И померла старуха.

Крепче прижала внука
И донесла до кроватки;
Без стука
Рухнула на лопатки».

Михаил Шелехов дает «старушечью», старческую тему общим и беглым планом, не смущаясь умильностью тона: «Я люблю вас, старушки-болтушки! / Добродушная стража подъезда… – восклицает он. – Безнадзорная память народа, / милый эпос, досужие слухи. / В Красной книге любви и природы / я нашел бы вам место, старухи!»

А вот план крупный, ближний – ближе не бывает:
Спрятана кровать, на которой дед умирал, только на этом месте
До сих пор чуточку холоднее и поэтому слегка тревожно:
Бесконечные лекарства, ночные вызовы «скорой», неосознанные жесты
Сухих рук, перебирающих простыню, как клавиши, осторожно.

Или перед тем, как умереть, надо терпеливо разучивать гаммы,
Агонизировать часами под наблюденьем участкового терапевта,
Усталого, безучастного? А потом я открою двойные рамы,
Опрокинув кастрюльку. Что-то внутри сорвалось, или просто допето.

Иногда наткнусь случайно на пожелтевший листок рецепта
На ломкой хлипкой бумаге самого последнего сорта.
Ни слова не разобрать. Буквы латинские стянуты цепко.
Или дед нам письма оттуда пишет рукою своей нетвердой?

(Николай Кононов)

Так и у Сергея Надеева – портрет пустеющей памяти, жизни, сходящей на нет, старости, оставляющей после себя пачку ненужных бумажек:
Прислушайся: иглою патефона
свистит октябрь по склону небосклона:
пружина, диск, короткие щелчки…
Безлюден двор. Лишь на сырой скамейке
сидит старик в собачьей душегрейке
и теребит железные очки.

……
Он пережил ответы и вопросы —
пять-шесть имен осталось, папиросы
да невпопад досадные звонки,
квитанции на стершейся булавке,
размытый контур полусгнившей лавки,
воспоминаний щучьи позвонки

«И мы будем такими», – с грустью читается здесь между строк, и уже не между, а напрямую звучит этот вздох опять-таки в стихотворении Кононова – «Продают единые карточки»: «Видно, и я стану когда-нибудь тихим распространителем / карточек, абонементов, слов, словечек, стригалем зимних газонов, / стоять себе переминаться в пальто невразумительном… Или еще лучше – зазывать приезжих на экскурсии, / маленький-маленький микрофон обнимать губами, / посторонним голосом говорить всякие безобидные глупости. / О, как жить мало осталось, – вдруг понимаю ночами…»

Можно затеять спор, чьи старики и старухи лучше: те, образцовые, что в виде укора нам останутся «в Красной книге любви и природы», или те никчемные, жалкие, на кого мы со временем, должно быть, станем похожи сами. Мне, признаюсь, симпатичнее приведенные стихи Кононова и Надеева. Хотя бы потому, что в них переживается реальная *беззащитность* старости и наряду со страхом перед маячащей печальной перспективой присутствуют нежность, забота, гуманный долг опеки.

Но, как говорилось с самого начала, общий знаменатель волнует меня больше очевидных размежеваний. Обилие стариков и старух – заметная черта всей нашей литературы последнего двадцатилетия. Помимо идейных мотивов – возвращения к истокам, к памяти, тревоги по поводу разъединенности поколений и ожесточения нравов – здесь играют роль и более простые обстоятельства: люди собираются жить долго и проявляют к долгожительству понятный интерес. Поэты, будучи людьми, тоже рассчитывают не на метеорную судьбу Эвфориона, а на обычный ход лет и дней. Между тем в поэзии с этим связан не просто перевес одних сюжетов над другими, но трезвая антиромантическая линия, впервые, кажется, за весь двадцатый век набравшая такую силу. Романтические поэты подчеркивали свою принципиальную, так сказать, молодость, свою неразменную жизненную силу: «У меня в душе ни одного седого волоса, и старческой нежности нет в ней!»; «Не возьмешь моего румянца – сильного – как разливы рек! Ты охотник, но я не дамся…» Они за эту вечно-мгновенную молодость и платили – известно как. Многие из нынешней поэтической генерации воспринимают жизнь как заранее исчисленный маршрут к старости, они ощущают первые кристаллики старения в костях, в крови. Упрекать их за это не приходится, тем более что прежний культ молодости, лишившись к настоящему времени творчески дееспособных фигур и влившись в массовую «молодежную» культуру, стал смотреться если не безобразно, то жалко. И все же: преданность своему назначению и его непредвиденным требованиям, верность Музе, которая, в сущности, одна определяет человеческую судьбу поэта, не позволяя рассчитать ее наперед ни в бурном, ни в размеренном варианте, – куда делось это чувство, это обстоятельство?

Вместе с разрывом этих уз, с утратой опыта призванности и невместимости творческих состояний в любую житейскую схему, короче, вместе с утерей представления о *служении поэта* затерялась и дорога к подлинной новизне.

3

Тут, думается, мы попадаем в ахиллесову пяту новопришедших поэтов. Нет сейчас упрека, который встречался бы таким яростным затыканием ушей и топаньем ног, как упрек в несамостоятельности и подражательности. «Авангардисты» как к боевым наградам относятся к тумакам и заушениям, получаемым в ответ на очередные «пощечины общественному вкусу», но не дай бог сказать, что все это «уже было». На страницах «Юности» Виктор Коркия, один из лидеров группы, иронически выписывая в столбик предъявлявшиеся ей в печати укоризны, располагает в знаменательной близости пункты «отсутствие новизны» и «нетерпимость к предшественникам»: дескать, до чего абсурдные претензии – сами видите, одна перечеркивает другую… Ну, а «традиционалисты» – те квалифицируют подобные упреки как подрыв классического искусства, к которому они себя приписали; коли для кого-то они не новы и не свежи, значит, отработавшей свое признается в их лице сама классика!

Между тем Большая Традиция – это русло потока, а не стоячий водоем, в воды ее, как и в воды жизни, нельзя одинаковым образом ступить дважды, хотя неразмытые берега обеспечивают ее определенность и ограждают ее чистоту. Не каждому таланту дано сказать «новое слово» в том эпохальном смысле, какой придавал этому выражению Достоевский, однако новизна – не черта «передовых» или «экспериментальных» направлений искусства в их отличии от всех остальных, а неотъемлемый признак любой состоявшейся творческой судьбы и даже любого состоятельного поэтического высказывания. Новизна в поэзии – это жизненное, душевное *событие*, встретившееся с вдохновением. Подлинно значительное внутреннее событие всегда дает о себе знать, включая и те случаи, когда ищет традиционные, более того – канонические способы выражения.

Не так давно поэт-«семидесятник» Юрий Ряшенцев упрекал на страницах «Литературной газеты» младших собратьев за то, что у них в плоть стиха никак не включены их индивидуальные «телесные» меты – походка, рост, жестикуляция, например. В этом замечании – часть правды, вернее, правда, криво, на мой взгляд, выраженная. Даже для того чтобы наложить на стих печать своей физической индивидуальности – этой наипростейшей новизны, – поэту нужно выбрать и построить себя духовно, как личность. Бас и шаг Маяковского («Мир огро́мив мощью голоса, иду…») – не только природные краски, но и духовные тона. «Трагический тенор эпохи» – сказано о Блоке жестко, быть может, узко, но опять-таки сказано это о духовном тембре его природного голоса, о совокупности внутренних событий.

Обновление искусства никогда не происходило и не происходит из ресурсов самого искусства, из стирания и смены приемов, как в свое время утверждали теоретики ОПОЯЗа. Здесь источником даже малого сдвига всегда является некое духовное сотрясение. Именно поэтому художественная культура бывает полна предчувствий, предвестий, невидимых событий, которые лишь погодя обретают ощутимые социальные формы.

Подражательность свидетельствует о бессобытийности, сколько ни напрягай при этом «задействованные» лирические сюжеты. Впрочем, у искусства есть и свои правила, они не позволяют открытого и наивного повторения пройденного, даже если источники вдохновенной новизны перекрыты. Тут уж в ход идут средства, помогающие выдать повтор за новинку. Пожалуй, главное из них – *коллаж*, такое объединение обрывков старого, чтобы композиция из вторсырья своими резкими диссонирующими эффектами внушала впечатление фантастичности и небывалости. Чаще коллаж ироничен, но сейчас я хочу привести примеры коллажа не совсем сознательного, претендующего не только и не столько на иронию, сколько на патетику, грандиозность.

Вот «спорный» поэт – Алексей Парщиков. Противники обвиняют его в безнравственном разложении и попрании тайны живого. Апологеты находят у него новый мифологиче-

ский образ вселенной, где первобытная вера в безграничные метаморфозы вещей («все во всем») поднята на современную ступень научно-«всеземного» сознания. Лукавый интеллект способен вычитать из стихов, тем более неразборчивых, – разное. Поэтому доверюсь сначала слуху. На слух же первым делом обнаруживается великое множество заимствований, иногда интонационных, нередко – почти буквальных. Листая страницы публикаций Парщикова в коллективных сборниках, в «Юности», привожу попадающиеся примеры без нарочитого порядка:

Я обольщен жарой, Север спокоен, как на ботинке узел, —

это – узнаете? – реплика из Маяковского, их найдется много.

Как впечатленный светом хлорофилл,
от солнца образуется искусство,
произрастая письменно и устно,
и в женщине и в крике между крыл, —

это, рядышком, непроизвольно спародированная Ахмадулина, и как она сюда залетела?

А через воздух бесконечный
был виден сломанный лесок,
как мир наскальных человечков,
как хромосомы в микроскоп, —

это, конечно, наиболее повлиявший Вознесенский, это его «фактурные» уподобления, его красные словечки сравнений, не щадящие ни живого, ни мертвого.

В этой дохлой воде, что колышется, словно носилки,
не найти ни моста, ни горы, ни звезды, ни развилки.
Только камень, похожий на тучку, и оба похожи
на любую из точек Вселенной, известной до дрожи, —

здесь отпечатался Иосиф Бродский, его романтический скепсис, его жесткая интонация.

Описание хоккея: «А там – в альбомном повороте, – / как зебры юные, – на льду / арбитры шайбу на излете / зачерпывают на ходу. / Стоит дремучая игра. / Членистоногие ребята / снуют и злятся…» – это калька «Футбола» из «Столбцов» Заболоцкого. Что источник другой образной цитаты: «Бегун размножит веером легко от бедер дополнительные ноги», – нужно искать опять-таки в «Столбцах», было уже замечено до меня. На той же, однако, странице мелькает антипод раннего Заболоцкого – ранний Пастернак:

Гонит в глазницы стеклам —
разбиться наверняка —
встревоженная и мокрая
зебра березняка.

(Напомню: «Ты в ветре, веткой пробующем, / не время ль птицам петь, / намокшая воробышком / сиреневая ветвь» – как стихиен, подвижен оригинал, как грузна, косноязычна копия!)

«Корова, сойдя с околоземной орбиты, а мыслями – там еще; осел – впереди голова, а дальше – спина на ножках… коза – золотые зрачки, а сама неприглядна…» – тут Хлебников, его «детское» и «дикарское» мышление, разумеется, тоже – в зеркале поверхностной имитации.

Сквозит и Мандельштам:

> Пока базары в ягодной ветрянке,
> где можно прыгать сквозь кружочки цен,
> где у прилавков в пышной перебранке
> ты – как на сцене, среди сцен! —

особенно мандельштамовские – эти как бы непредсказуемые (и тем не менее скопированные Парщиковым как прием) мостки ассоциаций: «ягодная ветрянка», «пышная перебранка».

Напоследок приведу из Парщикова еще кое-что, прихваченное у юноши Маяковского: «Звенят погремушки рябин после встряски, / и кляксы каштанов разломятся звонко – / из равных скорлупок, из круглых колясок / вдруг выпрыгнут два загорелых ребенка… Пробьют концентрический город, как в тире, / багровый и желтый в надежде – на синий» («Осень в Киеве»). Конечно, на ум приходит: «Багровый и белый отброшен и скомкан, / в зеленый бросали горстями дукаты, / а черным ладоням сбежавшихся окон / раздали горящие желтые карты». Почему исходный образец – всего лишь проба пера тогдашнего дебютанта! – так ярок, интересен, а подражание – так утомительно, хотя в нем есть свои находки, высмотренные с неоспоримой точностью (узнаваемы и подсохшие рябиновые грозди, и почерневшие колючки на плодах каштана)? Неужели все дело в том, что одно сказано в первый раз, а другое – отнюдь не в первый? Нет, не только в том. Маяковский в своем раннем опыте (если угодно, эксперименте) хотел сбросить груз тех идейно-философских отвлеченностей, которые ему как интеллигенту оставило в наследство начало века (прежде всего символизм), и взглянуть на конкретность мира свободным оком практика-живописца. Этот поворот, как бы к нему ни относиться, был духовной акцией, внутренним событием, отсюда темпераментность и свежесть порожденной им новой поэтики, новой изобразительности. Или еще более известное: «Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана; / я показал на блюде студня / косые скулы океана. / На чешуе жестяной рыбы / прочел я зоны новых губ. / А вы ноктюрн сыграть могли бы / на флейте водосточных труб?» Здесь опять-таки виден духовно значимый порыв, задор: в плоском увидеть глубину, в ограниченном – безмерное, в заведомо грубом – высшую нежность. Стихи, построенные на чувственных, фактурных сближениях, живут и волнуются своим надчувственным заданием. А когда Парщиков пишет: «Чтоб доказать речную синь, / как апельсиновая корка / плывет оранжевый буксир, / для глаз отчаянный и колкий», – он ничего не «доказывает», кроме того, что ему доступна нехитрая техническая задача – передать словом цветовой контраст.

Кто бывал на новейших молодежных художественных выставках, тот с грустью отмечал, как густо мельтешат перед глазами десятые – двадцатые годы, но в бледных, анемичных отражениях. Неужто и поэзия конца века будет с таким же усердием воспроизводить первую его четверть, представленную «левыми» направлениями?

Необычность подражательного Парщикова имеет два слагаемых. Первое – это всезнайство современного потребителя «научной смеси», энергично пущенной в стихотворческий оборот. Он сам же уверяет: «… мы должны уметь вообразить пространство… внутри бактерии! У нас: метагалактики, современная политика, формализация информации…» Действительно, мы найдем у него вдоволь и кибернетики, и генетики, и агробиологии, и археологии, ведь о чем только не пишут нынче газеты и журналы. Особенно везет в поэзии такого

толка хлорофиллу, дрозофилам и хромосомам. Не жалей я места, я могла бы развернуть «хлорофилловый» цитатник из разных авторов, за комическое впечатление от которого ручаюсь. Или что может быть современнее, чем представить себя не каким-то там фигуральным «заводом, вырабатывающим счастье», а самым настоящим компьютером с воспринимающим устройством на входе и печатающим на выходе: «Все, что я вижу, вилку дает от хрусталика – в сердце и мозг и, скрестившись на кончиках пальцев, ссыпается в лязг – машинописи». (Продолжатель Марк Шатуновский переносит образ ЭВМ уже на все мироздание и пишет «ночной пейзаж»: «Потрескивало небо, как экран дисплея, помехи рвали звезды с телестрок…») Кто-то непременно примет (или выдаст) эту накипь сведений за небывалое, всесвязующее техно-антропокосмическое (уф!) чувство жизни. Вольному воля. Хочу только предупредить, что иной раз знания, полученные из седьмых рук, подводят, и тогда, например, в фантазии об «Иване Мазепе и Марфе Кочубей» (я-то думала, веря пушкинским автопримечаниям к «Полтаве», что звали ее Матреной) читаем: «Марфа, виновница, имя, в которое вставлена Ф – буква-мужчина…» Между тем имя это писалось не через «ферта», а через «фиту» (букву-женщину?). Впрочем, такая обмолвка скорее должна заинтересовать психоаналитика.

Не забудем и про второе слагаемое – повышенную в сравнении с копируемыми образцами громкость: как «тяжелый металл» в дискотеке, поэт берет свое децибелами. Фамильярное он усиливает до брутального, брутальное до отталкивающего. Вот пример. У Вознесенского была когда-то жанровая сценка осенней изобильной торговли арбузами, исполненная той «цветастой грубости», к которой он призывал в 60-е годы («Долой Рафаэля, да здравствует Рубенс!»). В ее финале с веселой, размашистой фамильярностью спелому арбузу уподоблялся земной шар: «Земля мотается в авоське меридианов и широт!» Переписав тот же сюжет («Базар. Азы торговли. Бессарабка…»), Парщиков включает свои усилители: «Здесь кошки притворяются арбузами, / скатавшись в полосатые клубки; / лишив сердец, их сортируют с кузова – / котят и взрослых – в сетки и мешки». Обратить зрелище изобилия в картину живодерни – вот это ход! Дальше не легче: «Там белый кафель масла на лотках, из пенопласта – творог, сыр и брынза…»

Думаю, не стоит подозревать Парщикова в идеологической ненависти ко всему натуральному, доброплодному. Это просто способ бить по чувствам, как раньше никто не рвался, хоть здесь оказаться первым. Наряду с искромсанными «кошками» мы найдем в его метафорическом и неметафорическом арсенале искалеченных насекомых («степь ворочалась, как пчела без крыльев»), трепыхающегося сома, хитро уподобленного железке («Царь-рыба на песке барахтается гулко и стынет, словно ключ в густеющем замке»); тела и тулова, всячески сочетаемые и рассекаемые (немолодая любовная пара на пляже – «то ли боги неканонические, то ли таблицы анатомические», тень от деревьев «выуживает части тела», а сам пляж – «мясная лавка, где нас вода ощиплет и разрежет, чтоб разграничить голову и плавки», особенно же смачная картинка – «Марфа Кочубей», подцепленная в тайных покоях гетмана на какие-то крючья); наконец, найдем травимую медным купоросом, пусть и зловредную издыхающую живность («первыми выключаются мухи… через час валится разом весь колорадский жук вверх каблуками… следом – личинки коралловые» и т. д. – и это в любовном стихотворении!). «Глупая лоза» (?) и «куклы сов», пришпиленные взглядом автора, довершают эту панораму механического садизма, развернутую, как мне представляется, в силу духовной неоригинальности и желания *показать себя*.

Однако несправедливо было бы отводить глаза от коллажа, организованного на совсем другом, чем у Парщикова, материале. Речь пойдет о Викторе Лапшине, который, казалось, мог бы петь и собственным голосом, довольствоваться собственным достатком. В его сборниках «Поздняя весна» и «Воля» найдутся, конечно, стихи, где он так и поступает. Там есть и подвижность настроений («Утро ветреное, черное, / дождевой струи длинней, / верченое

и крученое, / вечера не мудреней»), и реалистическое уменье заглянуть в человеческое лицо, схватить его суть (стихотворение «Красава»), дать сценку с живыми, близкими душе рассказчика участниками («Прощание», «Озорник», «Бабушка»), и «космическое», «шестое» чувство жизненной тайны («Ах, как солнце палит – головы не поднять! / Это я – и не я, и везде – и нигде, / и догадка томит – и не хочется знать: / отраженье мое – или кто-то в воде…»). То вспомнит он, даже сердце зайдется, детскую драму – как спустили из кадушки для осенних солений воду с целым мирком лелеемых ребенком головастиков («Кадь»: сюжетный повод скромный, а стихотворение крупное, гулкое), то драму юношескую – разлуку: «Где дивились мы великолепью / славы звездной – в сумятице трав, / нашей старой колодезной цепью / дребезжит пожилой волкодав». Тут тоже – «все было», всякому придут на ум и Иван Никитин и Сергей Есенин. Однако за каждым приступом к теме стоит живое внутреннее побуждение, и, скажем, строчку «дребезжит пожилой волкодав» с ее звуковой и словесной слитностью нельзя «выудить» из чужой стиховой музыки, ее можно только расслышать в себе.

Но вокруг чего собрать эти и подобные блестки лирического чувства, где поэту взять единство духовного задания, «общую идею», которая, как мы убедились на других примерах, дефицитна? Для Лапшина нашелся выход, в принятии на себя некой роли из заготовленного сценария: он стал ведущим поэтом «поздней тютчевской плеяды» (если позволительно перефразировать тут Давида Самойлова, причислившего себя к «поздней пушкинской плеяде»).

В самом деле:

Звук бестелесный, луч незримый
мне внятны в чаще нелюдимой;
и в сумраке безмолвном есть
благословение и весть.

Но думою неизреченной
их лад, как дымкою, повит…
Все тайны – в нас, а мир нетленный
загадкою не дорожит.

«Прямо-таки Тютчев!» – готовы воскликнуть вы; но погодите, одумайтесь. Здесь нет тютчевской мысли, в этом клубке невразумительностей нет мысли вообще. Где находится «мир нетленный» – в «чаще нелюдимой» или где-то над ней? А ежели в «чаще», то почему он «нетленный»? А если он полон «думою неизреченной», то отчего же «не дорожит» загадкой – разве неизреченность не загадочна? И так далее. Ясно, что имитируется внешняя оболочка мысли – с помощью почтенных звучаний, к которым заведомо чувствительны уши ценителей русского лирического любомудрия.

Истины ради приведу образец более высокого порядка, на сей раз не совсем в «тютчевском», а скорей в «антологическом» духе Ап. Майкова или Щербины:

Когда на западе затмилась жизнь моя,
Искал Звезду любви в пустынном небе я
С усталой верою, в надежде боязливой, —
Зеркальным пламенем и вязью прихотливой
Играло озеро; и молнией-струей
По-над мерцающей прозрачной чешуей,
Волной ленивою иль гладью безучастной
Незримый свет любви и лик Звезды прекрасной,

Глазам не явленной, – воспринят был давно:
Сияло озеро, и вечный свет оно
Носило бережно, и близило, и длило,
И безглагольностью, как небеса, томило.

(«Белая ночь»)

А теперь, возвратившись в круг философствующих романтиков, послушайте, каков у Лапшина Бенедиктов! Лучше подлинного, которому, может, так и не написать: «Что не жаждет воплотиться: / глазу радостно явиться, / звуком ухо обласкать, / ноздри запахом забавить, / кожу нежиться заставить, / мысль – в чудесное вникать! // Выдает себя иное / величавой тишиною, / искупительною тьмой / и отсутствием лукавым. / На вниманье смутным правом, / зыбкой властью надо мной! // Звук немой, глухое имя! / Им навеки быть моими / знаками торжеств моих… / благо чувствую за ними / их носителей живых!» Разве не бенедиктовская здесь дразнящая безвкусица – соседство «кожи» и «мысли»?

Да простят мне резкость, но есть что-то беззастенчивое в эксплуатации старых гармоний – все равно как в наводнении художественного рынка поддельными Рембрандтами и Ван Дейками. Сомнительность задачи несколько извиняется пробелами в литературной культуре, искренним непониманием того, что вращивать в свой стих чужое, прежнее можно только под определенным углом преломления, сигнализируя о моменте стилизации, порой иронической (так поступал поздний Заболоцкий). К тому же когда воспроизводится чуждый философский язык, оторванный от тех вопрошаний, которым он когда-то служил, то недалеко и до конфуза: «Зрим сквозь зыбкое лоно земное преисподней предвечный огонь». В старину сочли бы каким-нибудь богумильством или манихейством именовать «огонь преисподней» даже не вечным, а *предвечным* наряду с божественным светом. Но Лапшину сегодня грозит скорей укор в неосведомленности, чем в ереси.

Стоит всмотреться в суммарный, так сказать, образ этого имитационного искусства, где заимствования неопределенны: «Вот стезею неисповедимою / в славе торжествующей своей / снова на березу на родимую / прилетел из рая соловей. / За сараем с древнею скворешнею, / дремлющими листьями укрыт, / несказанной песнею нездешнею /он глубоко память бередит. / Встрепенется вещее, далекое, / но понятной мукою не вдруг / отзовется сердце одинокое / на таинственно знакомый звук…» Конечно, и тут различимы отдельные «доноры»: Тютчев («в славе торжествующей…»), Некрасов («на березу на родимую…»), Заболоцкий («за сараем с древнею скворешнею…»), Блок («несказанной песнею», «встрепенется вещее, далекое…»). Но не в том суть. Здесь и в целом – жизнь взаймы, на обеспечении поэтически престижных слов, чей авторитет не только не завоеван, но даже не подкреплен собственным творческим усилием. Только не рвитесь накладывать «вето на соловьев», в любви к ним поэтов нет и не будет ничего банального. Виноват метод коллажа. И если у Парщикова средством объединить лоскутки чужого под собственным, новым и заметным, именем служит преувеличенная грубость, то у Лапшина та же цель достигается при помощи предельной зализанности, глянцевитости, что очевидно в таких вещах, как «Соловей», или «Белая ночь».

Неловко и грустно наблюдать, как по мере вживания в свою «классическую» роль он все явственней переходит от интонаций задумчивого созерцателя к тону уверенного ментора, изрекателя апофегм и максим: «Желанье бездну не томит, и просветлеть она не может», «Дано друг в друга воплотиться, – а большего нам не дано». «Пускай не станет слово чудом, но будет эхом бытия», «Когда б страданье обожгло его целительной отравой – не искушало б нас число гармонией своей лукавой…» Тут недалеко еще до одного «поэта тютчевской плеяды» – Козьмы Пруткова, пародийно отразившего совокупные особенности (и слабости) этого примерно поэтического круга.

Добавлю, что у Лапшина можно встретить перепевы и посланий Языкова («Тебе я старым добрым слогом хочу сказать еще о многом, как повелося на Руси…»), и лермонтовской мелодии («На гордое слово, на взгляд отчужденно-надменный ответить бы снова улыбкой любви откровенной…»), и гумилевской ритмики («Встревожу безликий камень, глухое огня жилье, – и вздрогнет он под руками, и явит лицо свое»). Не говорю уж о подавляющем воздействии Юрия Кузнецова на длинные лапшинские повествования в стихах. Вопрос об отсутствии воли к самостоятельности встает во весь рост.

Но если б это была проблема одного Лапшина (или Парщикова), а не талантливых «восьмидесятников» вообще! Особенно беспокоит, что вопреки привычным закономерностям внутрилитературной динамики это поэтическое поколение никак не может оторваться от предыдущего. Принято со времен исследований Тынянова считать, что в искусстве последняя генерация обыкновенно отталкивается от предпоследней, ища опоры у «дедушек» – родных или, чаще, двоюродных. Между тем в сегодняшнем случае влияние Александра Кушнера на одних, Юрия Кузнецова – на других по интенсивности может поспорить с заимствованиями из высокой классики или раннего авангарда. Не просится ли под эти вот стихи Алексея Пурина:

Таинственная жизнь, туманный сад в Форосе,
безлюдный и глухой, в один их влажных дней…
Мне кажется, но здесь сквозит незнанье, в прозе
я справиться бы мог увереннее с ней.

Пленительный ее, какой-то женский, сложно
организованный и неподдельный вид
рифмованной скрепить застежкой невозможно,
в ней строчку вычленить… —

подпись его ленинградского мэтра?
А в «Солдатском жите» пером Михаила Шелехова:

… Но однажды труба запоет под землей!
И очнутся в могилах полки.
И потянутся руки за отчей сохой —
Да истлели в земле сошники.
……
И распашут они, чтоб дышалось корням,
И железное жито взойдет.
И споет оно славу крестьянским полкам
Через все небеса напролет —

не водила ли рука, написавшая «Отца космонавта» и поэму «Четыреста»? И та же рука вывела многие-многие строки Михаила Попова, Юрия Кабанкова…

Никогда прежде, кажется, не могло сопутствовать свежему молодому голосу столько подголосков из ближнего, старшего окружения. Открываю одну из наиболее оригинальных новинок описываемого времени – книжку Олеси Николаевой «На корабле зимы». И натыкаюсь сходу на Слуцкого: «Тетя Алла была из деревни родом. / Дядя Саша работал в радиокомитете. / Он водил знакомство с популярными артистами и певцами. / У тети Аллы и дяди Саши были взрослые дети. / Дядя Саша их звал орлами, тетя Алла называла птенцами»; на Чухонцева: «Вот так и мы, твержу я, так и мы: / греха не знаем, не боимся тьмы, / но,

высмотрев высокие холмы, / их занимаем для победной ловли. / Не любим слушать, не отводим глаз, / твердим набор одних и тех же фраз, / и оттого так долго после нас / мятутся тени, вздрагивают кровли»; опять же и Кушнер слегка сквозит: «Стоя пред вечностью с длинной свечой золотой, / пахнущей воском и медом и летом измятым, / всю ее вспомнишь – со всею ее красотой – / дурочку-жизнь перед зеркальцем подслеповатым!»

В чем дело? Впечатление такое, будто в лице очередного поколения сама поэзия подошла к какому-то неуступчивому рубежу, когда все уже перепробовано, когда целая формация поэтов стала, можно сказать, жертвой трагичнейшей заминки на путях поэтического искусства как такового. Чтобы выжить, поэзия бежит от себя в прозу, где она (как сказал Пурин за очень многих) «справиться могла бы увереннее» – с жизнью. Пока это самое честное.

4

Я уже говорила, что романтизм в поэзии сникает. Вижу, как трудно приходится Михаилу Шелехову, рожденному поэтом романтическим, как не находит он в существующей художественной ситуации точки опоры для своих природных данных. Он пытался было примерить к себе угрюмый титанизм Ю. Кузнецова, размахивал его скоропалительными иносказаниями, прилаживался к стилизациям другого запоздалого романтика, когда-то тоже застигнутого неромантическим временем, – Алексея Толстого. («И людей посмотрел, и себя показал! / Весел пир, и дружина – что надо. / И по кругу я пил, и с ножа я едал, / и певал соловьем среди сада», – сочиняет вслед ему Шелехов), к есенинскому стихийному изяществу («Приходи на синюю заставу / в молодые гордые поля, / где в потемках, сторожа державу, / голубые дремлют тополя… Жизнь проста, когда ее не гонишь, / а идешь, идешь себе, как дождь…»), – воображал себя посланцем древесно-травяной глуши, задыхающимся в городе: потом (а может, одновременно) перешел к гротескному социальному обличительству с сильной примесью Владимира Высоцкого. При всей амплитуде метаний, они не случайны. Шелехов упорно сопротивляется «прозе жизни» и, стремясь остаться верным себе, ищет у разнокалиберных романтиков-предшественников руку помощи.

Еще труднее, насколько мне видно, складывается судьба даровитого ростовчанина Геннадия Жукова. Старые, вечные романтические темы, к которым он причастен всем своим душевным естеством: поэт и женщина, спасаемая и губимая; поэт и космос; поэт и утилитарное царство вещей-товаров – никак не обретут под его пером действенных стиля и формы, несмотря на множество ярких проб…

У молодого романтического поэта оказываются порой как бы два лица трудно совместимые в одном «словесном портрете»: мечтательное и язвительное. «Когда бы не юность – мы жили бы вечно. / Смертельную дозу любви и печали / мы жадно, с восторгом глотаем вначале», – восклицает нижегородка Марина Кулакова в своей первой тоненькой книжке, а в рукописном сборнике, мало похожем на печатный, с сатирическим замахом воспроизводит невзгоды «воробьиного сычика», посаженного в экспериментальную вольеру. В сущности, это две стороны одного настроения, но уравновесить их в границах единого личного стиля пока не удается.

Соответственно, островом «черной романтики» в прозаическом море трезвости мне видится наша «ироническая поэзия». Здесь скопилось много самого дешевого нигилизма (типичная оборотная сторона романтической экстремы), всякого разрушительства слога и смысла, всевозможных «простых мычаний», претендующих на ученое звание «неопримитива», и прочих антикультурных форм несогласия, более или менее известных по западному опыту (хотя я, конечно, не считаю, что все подобное механически занесено к нам с Запада). Мое литературное поколение получило еще в конце 50-х – начале 60-х годов сходные впечатления, знакомясь по случаю с не имевшей печатных выходов «антипоэзией» Г. Сапгира,

И. Холина, В. Уфлянда, в своем роде куда более значительной, чем большинство нынешних изобретений.

Но даже отвлекаясь от наиболее крайних проявлений недовольства житейским укладом и «академической» культурой, нельзя не заметить, как популярна сегодня линия, продолжающая предреволюционных поэтов «Нового Сатирикона» (П. Потемкин, Саша Черный) или горькое и по-своему утонченное пересмешничество обэриута Д. Хармса и в особенности Н. Олейникова. У продолжателей – Игоря Иртеньева, Александра Еременко, Вадима Степанцова, Юрия Арабова – это, боюсь, слишком легкий способ быть не похожим на «мещанина» («бухгалтера Иванова» или «металлистку»), не предлагая ничего взамен; заодно и в стихе быть свежим и неординарным в силу одних лишь насмешек над залежалыми шаблонами. Опять коллаж! – правда, используемый по назначению. И хотя как своеобразный «детектор лжи» стихи романтических ироников освежительны, их непропорциональное изобилие возвращает к мысли о том, что поэзия начинает кусать себя за хвост.

Итак, путь лежит к прозе.

Речь, конечно, зайдет не о прозе, а о «стихопрозе»; этому полусерьезному слову-кентавру, уже получившему хождение, я готова придать значение расширительное, – такой большой круг новых явлений требует себе соответствующего имени.

Каково самосознание создателей прозаизированной лирики? О нем можно судить по извлечениям из письма ленинградского дебютанта Алексея Машевского (сделанным с разрешения автора): «… Поэзия обретает новые возможности, овладевает открытиями великой прозы XIX–XX веков… Происходит расширение поля нашего зрения, нашего пристального внимания и восхищения (пусть перемежаемого иногда недоумением и горечью) к человеку, к его миру во всех бытовых и вещных его обусловленностях…» «Экзистенциальные ценности бытия, – продолжает мой корреспондент, – скрываются во всем, даже в мытье посуды, даже в сидении в парикмахерской. Это ли не задача поэзии – освоить, одушевить, наполнить содержанием гигантский и все разрастающийся пласт нашей жизни?! Вот и демократизм, вот и обращение к самому обычному, отнюдь не героическому человеку, придавленному монотонной работой, убийственным общественным транспортом, бытовой рутиной, пошлой массовой культурой. Вот духовность! От теперешних условий бытия не уйти, никуда не деться… это следует из самой нашей численности – четырехмиллиардного человеческого общежития. Остается быть людьми несмотря на все это, то есть освоить, объять, найти содержание в самом элементарном бытовом акте… Сообразно стилю жизни перестраиваются и стихи, утрачивая самостоятельное значение и вливаясь в единый нерасчлененный контекст… Сейчас время устроено так. Нет ни избранности, ни демонизма, ни героической миссии, ни нового подключения к теме “поэт – пророк”… Нет ничего проще ругать, жаловаться, поучать, и ничего сложнее – попытаться отыскать содержание, научиться быть счастливым… при тех обстоятельствах, которые невозможно переменить и которые установились надолго».

Несмотря на ровный, психологически благополучный тон, чувствуется, что автор этих строк все-таки усиленно обороняется. Оборона возводится не просто против узких рутинеров, которых раздражает всякое расширение поэтического словаря, всякое упоминание в стихе о делах житейских, – а против тех, кто ждет и не получает от нынешней поэзии того, что поэзия давала веками. Оборона плотная, ибо рассчитана не только на наглядную доказательность, но и на человеческое сочувствие. И все же есть в стене две щелки, две проговорки, достойные выделения жирным шрифтом: «перестраиваются и стихи, утрачивая самостоятельное значение» – «при тех обстоятельствах, которые невозможно переменить». Истинная правда! Поэзия, исходящая «из обстоятельств», утрачивает «самостоятельное значение». Ибо поэт – дитя свободы и входит в контакт с обстоятельствами как преображающая их (пусть неосязаемым, «знаковым» образом) сила, а не как их подданный. Растворяя себя

в потоке обстоятельств, поэзия не вливается в «контекст» какого-то более широкого и всеохватного искусства, а попросту размагничивается: видит-то она больше прежнего, но что об этом сказать – не знает.

Впрочем, как уже было замечено, наша «стихопроза» честна. В ней нет той бестревожной закругленности, которая заметна в подводимой под нее теории. Прежде всего именно она отразила новое жизненное положение поэта в людской массе. Перед нами городская лирика, но не та, что когда-то начинал Брюсов. Урбанизму в поэзии немало десятилетий, но прежде поэт в городе был немного фланером, это старое свойство еще сохранилось у Кушнера: «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки». Теперь, разделив общую судьбу, наш поэт – узник многосложного городского транспортера, он не прогуливается, а движется по неуклонному суточному маршруту – икринка в потоке. Всего менее волен он в своих впечатлениях. «Схожу на переполненный перрон безропотно, / с трудом, не понимая…» – не он любопытствует, а его обступают. Человеческие лица он запечатлевает в самой неудобной позе, повиснув на поручнях, следя из вагонного или автобусного окошка за фигурками, быстро удаляющимися вместе с бегом насыпи, парапета. Эти лица незнакомцев, которых больше уже не встретишь, оставаясь навсегда тайной, дают летучую пищу воображению – штрих, догадка, ассоциация. Можно назвать немало стихотворений, чей сюжет определен такой *гуманностью беглого взгляда*: вот «курсантик обнимается с кралей у Тучкова моста», и от мелькнувшей парочки тянется нитка к собственной памяти (Кононов); вот попал на миг в поле зрения упорный рыболов-отставник, и мысленный взор успевает пробежать, как целлулоидную ленточку кадров, всю судьбу этого незнакомца (Надеев). Но ведь тайна другого «я» не пережита же, лишь извне обведена контуром.

Нынешний урбанизм загипнотизирован еще одной чертой современной городской жизни: это загадочные массивы новых застроек, это быт на вечной стройплощадке. В теории как раз эту среду обитания предстоит поэтически утеплить, обжить, очеловечить и «объять», ведь она-то наверняка относится к тем обстоятельствам, которые «изменить невозможно». Действительно, немало бодрых строк прочитаем мы у Алексея Пурина об этом «неприбранном мире» с «заплатами на асфальте»:

> На желтоватый гравий солдаты кладут гудрон,
> их азиатские торсы блестят от пота и пара.
> ……
> Я чернорабочий город, его перманентный ремонт люблю!

Правда, любит он скорее свою молодость и свою подругу, с кем ему хорошо в каком угодно месте: «Как будто идем по цеху! Дощатый свежий настил / укладывают на мосту. И наши с тобой объятья / и поцелуи в саду смущает треск бензопил. / Вернувшись домой, удивимся: откуда мазут на платье?» Схожую попытку написать любовь среди «тележного грохота новостройки» предпринимает Надеев и извлекает отсюда эффект более тонкий и отвечающий простому человеческому чутью, а потому и более обеспеченный поэзией – впечатление временности, бездомности, хрупкости отношений: «Не нас ли видели с тобой / у позаброшенных бараков, / перед остывшею трубой / у опустевших нефтебаков? / Не мы ли – возле пустыря – за жизнью собственной гонялись / и, сквозь пары нашатыря, / неизъяснимо изменялись?»

Как она навязчива, настойчива, эта тема вечно недовершенного индустриального ландшафта! Не только агрессивна (попробуй отвернись от того, что само лезет в глаза, уши, ноздри), но и загадочна, непостижима. Кононов остроумно и изобретательно описывает, как строится дорога над Волгой: тяжелолобые катки, жирный асфальт, «надтреснутый альт» компрессора в хоре машин, расплывшийся запах густого гудрона. И в этом лабиринте – снова

прощальная прогулка, рука в руке. Но в чем смысл окружающего, по аду ли бродит неприкаянная пара, по черновику ли новой жизни? Неведомо. Разве что мелькнет смутная догадка:

Ни стекло, ни железобетонный каркас,
Ни костяк новостроек, ленивым жильем
Не виновны, а дело, наверное, в нас,
Потерявших рецепты, как дети.

Так и Машевский, «потерявший рецепт», который сам себе прописал, не знает, благословить или ужаснуться. Высекает искру радости, дивится затрапезной экзотике:

Эти первые дни, когда март подражает во всем февралю,
Когда тени короче становятся и ослепительней снег…
Я люблю новостройки, похожесть и молодость их безотчетно люблю,
Одинаковый строй и ритмичный уступчатый бег.
Чешуёю оконной на солнце засветится вдруг
Дом девятиэтажный… Автобус ведет до кольца,
Вот и круг замыкается – вспомни Лагаш и Урук,
На воротах Иштар лазуритовый блеск изразца,
Зиккурат кинотеатра и плоские контуры крыш —
Снег, как белый песок, Хаммурапи, Ниневия, Киш,
Арамейская речь, голубой глазированный сон…
Вот и я возвращаюсь в уступчивый свой Вавилон.

И внутри того же фактически ландшафта, на сей раз прикинувшегося «марсианским», в испуге закрывает лицо руками: «Гаражи – целый город молчания. / Пятна ржавчины – кровоподтеки на плоскостях стен. / Торжествует железо. И чувство отчаяния / нарастает в душе: впереди никаких перемен… Лишь мелькнет силуэт настороженной вкрадчивой кошки, / лишь случайно найдешь воробья на фонарном столбе, / но напрасно искать приоткрытые двери, окошки – / ни окна, ни крыльца и никто не ответит тебе».

Конечно, нельзя привыкнуть к этому хаосу из четырехгранников, расставленных безумным доминошником; эти новые декорации поражают своим несходством с идеей дома, идеей города и, значит, своей непонятностью. Но дело еще и в другом. У наших урбанистов нет в распоряжении абсолютной внутренней меры, соотносясь с которой таинственную повседневность можно было бы объяснить и оценить. Их зрение, все их пять чувств крайне обострены и крайне правдивы, но у этой правдивости есть свой предел. Органы ощущений, даже изощрившись, не заменят восприимчивости к идеальному плану бытия. Поэты словно бы пишут отчеты о командировках, в которые отправила их жизнь: у Машевского циклы стихов о хождении на работу, о свадебном путешествии, летнем отпуске, рождении ребенка; у Кононова – «В тесном кабинете стоматолога…», «Сдаю книги», «Открывая двери». Чутко, тонко, с марсель-прустовским расщеплением и уловлением мигов описывается, как рассказчика стригут в парикмахерской и он, спеленатый в этом кресле, чувствует себя пленником, разлученным с собой; или как он открывает собственным ключом дверь в то жилье, где раньше бывал гостем у милой, а теперь вот стал хозяином, и дивится, вспоминая начало любви, быстро нажитым уютным привычкам. Но даже та жизнь, которая, как своя рубашка, ближе всего к телу, отзывается в этих стихах какой-то экскурсионной чуждостью, словно сознание пишущих останавливается в столбняке перед непроницаемой завесой. «… Нет сущности, кругом один дизайн», – как сказал по другому поводу другой питер-

ский дебютант Владимир Шалыт. Когда Блок в своей городской лирике писал о «пошлости таинственной», он соотносил *два мира* – мир пошлости и мир тайны, – ища между ними соответствий. Он мог оценить пошлость как пошлость и тут же опоэтизировать ее как нечто причастное к тайне красоты и безобразия. Ныне из стихов неизвестно, с чем имеешь дело, с пошлостью или с красотой.

И пусть в теории эти поэты думают, что в таком отказе от старых оценочных координат, от сопоставления реального с идеальным и состоит новизна, свежесть их ощущения жизни. На практике они предпринимают массу усилий, чтобы приподнять, верней, укрупнить окружающий их непостигаемый быт, повысить его в ранге посредством посторонних добавок. Мне кажется, здесь надо искать главное объяснение того, почему в этих стихах так много культурного, искусствоведческого, я бы сказала, антуража. Цеховая высоколобость, беспочвенное высокомерие книжников-эрудитов – эти сердитые укоры к делу не идут. Причина глубже и похожа скорей на беду, чем на вину. Культурные сокровища теперь стали заместителями ценностей абсолютных; культура становится божеством, и думают, что приравнять какой-нибудь сегодняшний обиходный предмет к музейному изделию значит наделить этот предмет смыслом несопоставимо более высоким, чем его ближайшее назначение и функция. Это современная форма освящения взамен прежних. Но смыслонаделение и освящение здесь, конечно, мнимые. Сравнив современное здание с вавилонским зиккуратом, мы лишь мнимо повысим его поэтический статус, ибо еще неизвестно, как отнестись к самому зиккурату, чем, помимо древности своей, он хорош или плох.

Подыскивание «культурных двойников», ничего, по существу, не говорящих ни о предмете стихов, ни о себе самих, превращается последнее время в эпидемию, в шаблон. Достаточно перелистать книжку одного только Алексея Пурина (вложенную в сборник «Дебют», где участником выступает и Николай Кононов), чтобы наткнуться на «критскую бронзу» загорающих тел на «картину Ван Дейка в Дрездене» в связи с армейским дежурством, графику Чехонина – при виде деревьев в инее, «смерть Пети Ростова», прозрачную, как проведенный поэтом вечер, Спарту – в соседстве со спортгородком, Пергамский алтарь – в бане, где сгрудившиеся тела образуют подобие фриза. Потребность в сублимации, в «возгонке» впечатлений удовлетворяется из случайного запасника… У Кононова то же самое выглядит остроумней и содержательней: лежанье скрючившись в малогабаритной ванне приводит на память известную картину Давида, живописующую убийство Марата, и побуждает к мысленному сочинению «маратовских» инвектив, адресуемых нашему серийно-панельному «строительному конструктивизму». Но и это немногим больше, чем шутка, вне условий которой неудобная ванна остается ванной, а убитый Марат – Маратом. Культура – как багаж, склад ценных вещей, а не историческая колея, ведущая к сегодняшнему дню и проникнутая смыслом. Недаром в стихотворении Пурина «Зеркало» просто-напросто перечисляется, что из минувшего успела отразить эта «чистая гладь»: «трехсотлетие царской династьи», «перелет Блерио над Ла-Маншем», «в шелестящих газетах – Стаханов, станки и Утесов с Любовью Орловой», «ночные звонки» арестов, «лютый холод» блокады, «сиянье победных медалей». Но ведь отражение-то бессознательное, механическая цепочка событий!

Примеры гораздо более резкой и никак уж не сублимированной «стихопрозы» дали сегодня женские перья. Фонарь реалистического повествования имеет свойство освещать все закоулки социального быта, ни один запрет здесь не вечен, и то же можно сказать о зарисовках и заметках, на которые отважились молодые поэтессы. Это «женские стихи», но не в том одиозно-уничижительном смысле, на каком настаивал в ряде своих отзывов Юрий Кузнецов. В силу самой темы стихи эти могли быть написаны только женщинами, но в них дается столь обнаженная картина нравов, что сам собой отпадает вопрос о традиционной разнице между мужской и женской писательской рукой. Следуя за Татьяной Поляченко (поэма «Бабьи слезки», напечатанная в 1987 году в литинститутском сборнике «Тверской

бульвар, 25») и Инной Кабыш (автором цикла «Постельный режим»), попадаешь в мир женской клиники, мир нерожденных детей, искалеченных судеб, запекшихся сердец, циничеcкой трезвости и отчаянной лихости. (Конечно, тут дана в специфическом развороте социальная модель более общего содержания.) Все-таки, подумав, скажу, что стихи эти женские в силу не одной лишь, женщинам доподлинно ведомой, темы, но и по внутренней сути. В них против «обстоятельств» протестует сама природа, само естество, отличающее без философских подпорок добро от зла. Тут, в кругу этих сюжетов, стихотворная речь отказывается от иносказаний как неуместных приправ, и когда еще одна дебютантка, Наталья Лясковская, пишет, прикрываясь метафорой и все равно впадая в натурализм: «Ты проплываешь, как бумажный змей… / Во мне пятнадцать маленьких детей, / лучистые, как маленькие солнца, / глядят в мои глаза, как в два оконца, / на небо, где плывет бумажный змей… и, кроме этого, им ничего не надо, / поскольку я их не рожу живьем…» – она сильно проигрывает в сравнении с жесткими вещами своих «соперниц» Поляченко и Кабыш.

Новизна у них достигнута средствами, присущими прозе, даже беллетристике. Так стихи ли это? – спросят меня. Да, отвечу, и *стихи* тоже. Стремительность рассказа, песенность монологов, условность, вносимая самим размером и неизбежно смягчающая натуралистическое начало, – все это от стихотворной речи, использованной по назначению. Но *поэзия* ли все-таки? Не знаю. Не более и не менее чем переживания в связи с ездой в городском транспорте или прокладкой дороги. Одним словом, все та же «стихопроза», чей радиус обзора больше, чем вертикаль глубины или высоты.

Читать ее в «женском» варианте, быть может, даже интереснее, чем в «мужском»: меньше импрессионизма и утонченности, больше социального и нравоописательного элемента, грубой правды и простых чувств. Заговорили, что правда такая нецеломудренна, бесстыдна, что совлекаются покровы с тайны любви, тайны рождения. Однако многое в современной жизни (включая, коль об этом пошла речь, ту же больницу или роддом) ставит тайну на фабричный конвейер, обнажает и прозаизирует ее; эти сравнительно новые для мира поэзии условия существования бьют в глаза, бьют по чувствам, и немало надо юмора, такта и верности природе, чтобы переварить их литературно, ни словом при этом не солгав. Некоторых читателей или, точнее, критиков шокировал «родильный цикл» в первой книжке Марины Кудимовой «Перечень причин». Но вот, вникая в ее вторую книжку «Чуть что», я снова нахожу самым интересным не ее «пастернакопись», чтобы не повторить: «пастернакипь» («Даже у иволог / некто, порывшись в листве, / все-таки выволок / певчее мненье на свет»), – не набеги на историю, не экскурсионные тбилисские пейзажи, а то, что связано с браком и материнством в их нынешнем виде.

Александра, младенец женского полу,
Насыщалась из материнской груди,
Опустила она глаза свои долу
И подумала: – Что там ждет впереди?

Молока у матери было мало:
Подсосешь чуток – и в кулак свисти,
Ибо мать ее долго себя ломала,
Прежде чем Александру произвести.

Но, лицом румянее палисандра,
Улыбнувшись, вновь за сосок взялась:
– Буду жить, – подумала Александра, —
Потому хотя бы, что родилась.

После этого сурового эквивалента традиционной колыбельной, где негладкость материнской и младенческой жизни смягчается только юмором, не без сочувствия читаешь такие вот строки Кудимовой: «… уведомляю, что люблю кино. / Кино, где не беременеют жены / и не прелюбодействуют мужья… Где необременительные дети / обожествляют детские сады, / оставшись дома, в сутках спят две трети / и не психуют из-за ерунды… Оно совсем без запаха и плоско, / как суповой удобный концентрат».

Объемная и с запахом «прозаическая» поэзия привлекает внимание наиболее демократического читателя, который подчас не воспринимает ее и возмущается ею, ибо глух как раз к артистической стороне «стихопрозы». Небольшой цикл Марии Аввакумовой (к этому времени автора книжек «Северные реки» и «Зимующие птицы») – «Поздняя гостья», опубликованный в «Новом мире» в 1987 году, вызвал обширную почту, по преимуществу женскую. Одна из корреспонденток с пониманием пишет: «… Десятый, а может, пятнадцатый раз перечитываю Марию Аввакумову. Непроизвольно почти все выучила наизусть, хотя поэзией особенно не увлекаюсь… Такой пронзительной боли, такой душевной тонкости и ранимости давно не приходилось видеть и ощущать». Или – из письма другой: «С первой строки перехватывает горло. Почти без дыхания – до конца. И опять сначала… Откуда Вы?!» Но для большой доли откликов характерно другое: «Кто же такая М. Аввакумова? Кто эта – не знаю, что написать? Поэтесса? Ну, конечно же, нет. Ибо это не поэзия. Женщина? Тоже нет, ибо какая женщина напишет о других женщинах столь злобно и пренебрежительно: “Вы, женщины, с мужскими лицами”? Даже “плоские грудешки” не поленилась раглядеть…»

В моих глазах такие отклики указывают – от противного – на собственно-поэтическую сторону невеселых зарисовок Аввакумовой и ее негромких причитаний, спорящих с «железными песнями» века. Зарифмованный публицистический текст о тяготах женской доли, вероятно, мало бы кого смутил. Но тут не «публицистика», тут именно поэзия на прозаическом, житейски «неприбранном» материале, когда в самой интонации, в освещении деталей читателю можно и нужно расслышать много больше, чем сказано. И личную причастность автора к этому тягловому женскому миру, дающую моральное право изображать его без заискивания и приглаживания. И, уже извне выраженную, сочувственную оценку родных нравов, надежности и самостоятельности, простодушия и беспечности. И, наконец, точность этическую, когда любовь к обрисованному здесь женскому характеру ни на миг не переходит в снисходительность к неутешительным обстоятельствам, в каких он сложился.

«Вы, женщины с мужскими лицами, / висящие на красных досках / наряженными активистками / с грудешкой плоской, / в кузнечном про́дильном и ткацком / с прилежностью, почти батрацкой, / с упрямством ломовых коней / ведете счет ночей и дней. … А вечером из магазина / придут подружки Нина, Зина… / и ну их, девоньки, мужей! / Пей и закусывай резиной / колбасной, красной веселей. … Не мы ль с тобой, как черти, рано / встаем, чтоб топать в робе-рвани / и, возвращаясь, падать в мыле?! / Ударницы труда не мы ли!.. / С мужскими лицами бабенки / простые грубые гребенки / поглубже в голову воткнут. /… И песни хмуро-заводные / столетней давности поют».

В этих и других стихах «Поздней гостьи» можно и нужно проследить все тонкие, чисто художественные переходы от компанейского, с юмором *мы* к объективному, со скорбью *они*, и обратно, чтобы понять, что поэт – он и тот, «кто пришел и послушал одинокую душу», и сам – познавшая одиночество душа. В общем, уселись читать стихи, оказалось – проза; нацелились на «прямую» прозу, оказалось – стихи. Вот и не поняли.

Говоря о «стихопрозе» как о центральном потоке новой поэзии, о преобладании объективных портретов, жанровых сцен (если не количественно, то по уровню письма), не забуду указать и на особенно яркую разновидность – нравоучительную, душевоспитательную, принадлежащую изящному и уверенному перу Олеси Николаевой. Если нужен тут женский про-

образ лирического «я», то любитель старины мог бы сослаться на традиционную в фольклоре и древней книжности фигуру «мудрой девы».

Стихи Олеси Николаевой, важнейшие в ее книге, учат жить, учат правильной постановке души, ее самопознанию; притом слово «учат» прошу понять буквально, ибо *поучение* есть не только их цель, но и их жанр, давний, как сама словесность, пришедший еще из тех времен, когда в ней собственно-художественное, поэтическое начало сливалось с началом ораторским, риторическим и было подчинено задачам, стоявшим над искусством. Даже прекрасное стихотворение «Перед зеркалом» представляет собой именно притчу. В ней речь идет о том, что мгновенное дуновение жизни – красота женщины, которая долго наводила марафет и не то что через десять лет, а не далее как завтра утратит эту свою тщательно подготовленную прелесть, – перед лицом вечности не менее драгоценно, но и не более эфемерно, чем создания культуры, запечатленные в прочном материале. Неповторимость и ценность жизненного мига, его прикосновенность к вечному бытию продемонстрированы как бы на предельном, крайнем примере: что может быть суетнее женщины перед зеркалом? Но самый портрет этой «дурочки-жизни» – не что иное, как прекраснейшая аллегория в средневековом вкусе, а все ее перечисленные в стихотворении атрибуты: «щипчики, пилочки, кремы, помады» – играют здесь ту же отвлеченную роль, что весы в руке олицетворений Правосудия или орудия перенесенной казни, придаваемые изображениям мучеников.

В таких вещах Олеси Николаевой, как «Слепой», «Боль», «От себя», «Возлюбленный», «Утро», «Гимн свету», «Похвала Ольге», замечательно воспроизведена и варьирована традиционная духовно-этическая проповедь, а от последних двух можно без натяжек сделать отсылку даже к поэтике Франциска Ассизского или Епифания Премудрого. Советую в особенности прочитать «Похвалу Ольге», где известный эпизод предания (месть княгини Ольги древлянам) используется как отправной момент аллегорической, по-своему величавой картины из жизни «внутреннего человека»: низкие побуждения и страсти, подобно обидчикам-древлянам, сгорают в очистительном огне, зажженном «жертвенными птицами» раскаяния, но прежней цельности и радости уже не вернуть – «будет Ольга до смерти расхлебывать со слезами судьбину вдовью». Здесь с большим тактом стилизованы приемы древнерусского духовного красноречия, в свое время нашедшего выражение в многочисленных «акафистах» и «канонах» – характерные параллелизмы, отглагольные «предрифмы»: «Ты, горделивое мое око, любящее себя во всех отраженьях, во всех одеяньях; / ты, тщеславное мое дыхание, кричащее о добрых своих помышленьях, благородных деяньях, – / ты, немилосердное мое сердце, не прощающее обиды, не спешащее на подмогу…»

А в чем свежесть таких стихов, что в них от современной души? Прежде всего юмор, обращенный на себя столько же, сколько на других, и парадокс, выбивающий мысль из ряда привычных представлений. В самом деле, до чего смешно и узнаваемо утреннее пробуждение человека, живущего кое-как: «Грешник, вроде меня, / пятернею чешет ключицу, сон дурной вспоминает; тяжко дышит, недобро / воет его существо; скулят, как волчата, ребра… / Ох, какое непраздничное у него настроенье! / Муха прилипла к блюдцу, где оставалось варенье…» И как неожиданно в стихотворении «Слепой» нашими наставниками, поводырями названы не те, кто оказывает помощь (по сюжету – школьники, навещающие больных стариков и старух), а те, кому она оказывается, кто, живя среди нас, самой своей беззащитностью обучает нас добру и состраданию: «И лишь слепой – уже совсем старик – / идет среди людей, как проводник, / и наизусть твердит свою дорогу». Поклонники Честертона, его современной проповеди, защищенной от скептиков латами юмора и парадокса, конечно, найдут перекличи между нею и стихами Олеси Николаевой.

Но почему же все-таки и такую тонкую, одушевленную литературную работу я продолжаю называть «стихопрозой», не торопясь произнести слово «поэзия»?

5

В европейско-американской поэзии наших дней укрепляет свои позиции и претендует едва ли не на господство верлибр – безрифменный «свободный стих», отличающийся от прозаического высказывания подчеркнутым, независимым от подсказанного формальной логикой членением фразы, особой сгущенностью, фантазийностью, афористичностью мысли и остротой рисунка. Сначала это был как бы мостик между стихами и прозой, он привлекал к себе внимание, как всякая граница, и, казалось, без этого контраста с традиционными формами не мог бы существовать. Как, скажем, потеряли бы свое значение «свободные стихи» Блока, если б не соседство с остальной блоковской лирикой. Но вот мерным и рифмованным стихам этому высочайшему достижению культуры нашего ареала, стало, что называется, не хватать жизненного пространства. Прозаичность жизни, ее техницистская «расколдованность», ее неупорядоченность будто бы потребовали от поэта, чтобы он отложил в сторону свой музыкальный инструмент, лиру, старый символ гармонии, согласия, и заговорил с миром на одышливом языке рассогласованности, аритмии. Некоторые умы рано поняли все миросозерцательное значение такого сдвига, всю несводимость его к поискам непривычных средств поэтической речи – в частности, только что помянутый Честертон еще в начале века писал в защиту «романтики рифмованных стихов». В популярности верлибра отразилась новая роль, новый образ действий поэта: именно то, что он не «пророк», не «заклинатель стихий», не «сын гармонии», а взамен собеседник, даже меньше: разговорщик. Азартный, ироничный, меланхоличный, но во всех случаях не пересоздающий мир, а нечто о нем сообщающий. Утратив «магию», такой собеседник стремится вознаградить слушателей игрой интеллекта, виртуозностью наблюдений. Но от этого он прозаичен вдвойне.

Русская поэзия – настоящая твердыня «прежнего» стиха, а значит, и прежнего образа поэта: согласителя противоречий, укротителя хаоса, Орфея. Верлибр, располагающий сейчас недюжинными дарованиями, все-таки продолжает восприниматься у нас как явление окраинное, дополнительное по отношению к остальному массиву поэзии, как сколок с какого-то иноязычного, возможно, интересного подлинника. Но глубинная тенденция, породившая на Западе эпидемию верлибров, действует, конечно, и у нас. Русская «стихопроза» нашла для себя компромиссный эквивалент верлибру – рифмованную, но ритмически расшатанную длинную строку.

Переход А. Кушнера от короткой строки к длинной (совпавший с его переходом на позицию чуть сентенциозного собеседника) явился как бы сигналом для поэтов следующего поколения. Длинной строке (у Кушнера она еще высокоорганизованна, поделена надвое классической цезурой) отдают почти абсолютное предпочтение и Кононов, и Олеся Николаева, и, на свой судорожно-шумливый лад, Парщиков, к ней придвинулись Пурин и Надеев. В этой длинной строке все меньше остается признаков мерности, даже акцентная основа (до Маяковского отчасти уже найденная поэтами-сатириконцами) сохраняется не всегда, и лишь «застежки» рифм свидетельствуют о том, что это речь *складная*. В такой «длинной строке», приближающейся к раешнику, слова живут отдельно, не вступая между собой в особо тесные, надсмысловые, сверхрациональные связи, справедливо считающиеся свойством исключительно поэтической речи («единство и теснота» «стихового ряда», по сухому, но точному определению Ю. Тынянова).

Поэт до сих пор мыслил словесными целостностями, сращениями. Это касается не только таких великих, поразительных строк, как пушкинское, например: «… и дольней лозы прозябанье», где **л** неотделимо от **з, з** от **н**, рвущееся из-под земли **о** расцветает широким **а** – и все вместе не только дает чудесный образ произрастания (тут была бы просто звуковая аналогия, иллюстрация), но, главное, образует одно *сверхслово* с новым неисчерпаемым

смыслом. Это верно и по отношению к обычным строкам больших поэтов, подходящих к стихии слова по-старому – «со властью». Один из литературных друзей Ходасевича восхищался ударными **а**, придающими трагедийное дыхание «больному» стиху о самоубийце: «Счастлив, кто падает вниз головой…» Или у Пастернака в стихах о Блоке: «Он не изготовлен руками / И нам не навязан никем» – последняя строка с ее сплошными начальными **н**, словно нерушимая печать. В том-то и дело, что такие строки рождаются целиком и даже как бы всегда существовали в мироздании, в языке, а потом бывают только обнаружены и явлены.

Когда по контрасту обратимся к «растянутым строкам» (он их сам так называет) Кононова:

> … сухо поскрипывают шаткие сходни
> Над оловянной тяжелой водой, зеленеющей глухо и столь
> Непрозрачной и вязкой, что как-то не хочется уезжать сегодня, —

увидим, что он работает со словом как прозаик, как хороший прозаик. Связками эпитетов, непрерывными уточнениями он передает не только внешние обстоятельства, но и настроение: тягостное ожидание «ночного парохода» (так называется эта вещь), когда на душе, бог весть почему, неспокойно, муторно. Здесь налицо достижения психологической прозы, вогнанные в какой ни есть стих. Но поэтического сверхслова – нет.

Можно ли на этом фоне прозаической экспансии в поэзию не заслушаться такими (невнятными? – ну и пусть!) стихами?

> Я поймал больную птицу,
> но боюсь ее лечить.
> Что-то к смерти в ней стремится,
> что-то рвет живую нить.
> Опускает в сердце крылья,
> между ребер шелестит,
> надрываясь от бессилья,
> под ладонью верещит.

А что дальше? Дальше – еще туманнее: поэт дышит воздухом из клюва этой больной птицы, как видно, свидетельницы страшного события. И вот мерещатся ему, надышавшемуся воздухом смерти, какие-то семеро в степи, шестеро из них пущены враспыл, седьмой неубитым призраком уходит вдаль. Стихотворение называется «Баллада» и взято из маленькой книжечки Ивана Жданова «Портрет».

Раз уж я занималась здесь неоднократными сопоставлениями давней и нынешней поэзии, замечу, что эти и некоторые другие стихи Жданова напоминают «Элегию» поэта-обэриута А. Введенского. Нечего и говорить о прямом влиянии. Просто в современной русской поэзии нет более выразительного примера записи смутных, почти подсознательных образов на всескрепляющей музыкальной основе и в русле единой темы, исходного порыва, завладевшего душой поэта. У Введенского это трагическая тема внутренней, духовной гибели людей его формации, за чем неизбежно должна последовать и гибель физическая. Несмотря на трагизм смысла, а может быть, благодаря ему, череда мысленных картин рождает на прощанье какую-то зачарованную гармонию. Можно назвать это сюрреализмом или автоматическим письмом – как бы при выключенном контроле рассудка. Но как ни назови, самый факт поэтического свершения, достигнутого на столь странных и исключительных путях, остается несомненным.

Иван Жданов позволяет себе писать, отдаваясь тем же бессознательным психическим силам, вглядываясь в такие же неясные и текучие видения. Он тоже поэт глубокой, выпестованной грусти, которая иногда претворяется в поминальную песнь по живому существу (замечательно стихотворение «Прощай», обращенное к ушедшему в небытие, переселившемуся в «небесный табун» спутнику людей – коню), по жертвам целых эпох.

Но беда в том, что такой тип творчества, несомненно, стихийный и «поэтический», таит в себе и величайший соблазн. Поскольку поток этих наитий не выведен в светлое поле сознания, читатель лишен твердой возможности отделить подлинное от искусственного, вдохновенное от натужного. Тут – как с абстрактной живописью: наверняка есть и хорошие полотна, и плохие, но разница между ними слишком зыбка, определима лишь через прихотливые ощущения. В книжке Жданова наряду с неподдельными сновидениями имеется множество фокусов и вычур, но по вышеуказанной причине не стану отделять плевелы от добрых злаков: пограничную черту то и дело заволакивает туманом.

Напомню прелестный юмористический рассказ Карела Чапека «Поэт», к которому уже не раз обращались наши критики. Полицейский комиссар, расследуя дорожное происшествие – мчащейся машиной сбита пьяная нищенка – вынужден опираться на свидетельство молодого поэта новейшей школы, запечатленное в его невразумительных стихах: «В дальний Сингапур вы уносились в гоночной машине. Повержен в пыль надломленный тюльпан. Умолкла страсть. Безволие… Забвенье. О шея лебедя! О грудь! О барабан и эти палочки – трагедии знаменье!» «Поэзия – это внутренняя реальность», – поясняет молодой человек, оправдывая свою невнимательность к «внешним фактам, сырой действительности» (в момент инцидента он был под мухой); «… поэзия – это свободные сюрреалистические образы, рожденные в подсознании поэта, понимаете? Это те зрительные и слуховые ассоциации, которыми должен проникнуться читатель. И тогда он поймет». По добродушному убеждению Чапека (и вопреки мнению мудреца Платона, полагавшего, что «много лгут певцы»), поэты всегда правдивы, так что инспектору Мейзлику удалось раскрыть преступление, когда он перевел «внутреннюю реальность» на язык внешний: машина преступников оказалась коричневой (ведь в «дальнем Сингапуре» живут шоколадные малайцы!), а «шея лебедя», «грудь» и «барабан» по сходству начертаний означали номер 235 на скрывшемся авто.

Не только по поводу Жданова, но и по поводу широкого веера нашей «метаметафорической» лирики часто хочется воскликнуть: «О шея лебедя!» Перед ней мы виноваты, видимо, в том, что отказываемся идти по стопам инспектора Мейзлика и вдаваться в увлекательные расследования. Для такой лености у нас, читателей, есть, однако, изрядные основания. Новейшая критика – я имею прежде всего в виду всеми замеченную статью М. Эпштейна в «Вопросах литературы» о «поколении, нашедшем себя», – так вот, новейшая критика закрепила в головах «метаметафористов» губительный и многократно уже опровергавшийся предрассудок: что поэзия, материя ее – это «образная ткань». Эпштейн с одобрением пишет: «… выработан некий стиль поколения: образная ткань такой плотности, что ее невозможно растворить в эмоциональном порыве, лирическом вздохе, той песенной – романсовой или частушечной интонации, которой держались многие стихи поэтов предыдущего поколения. Здесь приходится распутывать сложнейшую вязь ассоциаций, восходящих к разным пластам культуры… здесь каждый образ имеет не одну, а целый “перечень причин”, за которыми часто не поспевает чувство, жаждущее молниеносной и безошибочной подсказки». «Вязь ассоциаций» – это сказано точно. Не только у пифического Жданова, но и у аналитического Кононова, который хотел бы совместить заземленную иронию Саши Черного с воздушными бросками Мандельштама, жизнь превращается в какой-то нефигуративный узор, в ячеистую ткань гобелена, вплотную поднесенную к глазу. От инфузорий в чашке Петри

мы переносимся в новые кварталы с той же, что и в чашке, скученностью, а потом опять – под микроскоп, в «хрящевидную тучную питательную среду», и так взад-вперед, случается по нескольку раз. Тут я совершенно запутываюсь. «Распутывать» же – увольте! Пусть кому-то другому «приходится».

Почему не хочу? Потому что раз «не поспевает чувство», значит, перед нами все-таки не-поэзия. Ибо поэзия – то самое «Божье чудо», о котором Пастернак в стихах из «Доктора Живаго» обмолвился, что «оно настигает мгновенно, врасплох». Оно, это чудо, воздействует не «образами» (распутывая которые рискуешь обнаружить за «шеей лебедя» какую-нибудь тривиальность), а той молниеносной слитностью словесного акта, той магией сверхслов, о которой говорилось выше. И адресуется оно не «чувству» (сентиментальность и вздохи здесь ни при чем), а всему человеческому существу, откликающемуся на поэтическую речь не только умом и сердцем, но даже мускулами и мимикой. Древние, создавая миф об Орфее, верили, что поэзия вовлекает в поле своей власти всю поднебесную с ее обитателями, откуда и родилась утопическая, но захватывающая мечта о «богодейственности» поэта-художника, доступности для него преображать и гармонизировать жизнь не только символически, но и физически.

Что такое «плотная образная ткань»? В лучшем случае шаг в направлении особо украшенной прозы, так как «образы» – даже скручиваясь в путаную цепочку взаимопревращений, «метаморфоз» – дробят цельно-рожденный стих на частности, утяжеляют его полет. В худшем случае (по поводу западных элитарных течений в искусстве это уже не раз говорилось, притом и самим Эпштейном) – перед нами рассудочное, как всякий шифр, сырье для критических интерпретаций, пища для высоколобого журнализма. Поэт запутывает, критик распутывает, они плотно стыкуются друг с другом, не оставляя ни малейшего зазора для читателя и его непосредственных впечатлений. Так на глазах у «непоспевающей» публики могут создаваться очень громкие репутации…

Я назвала эти заметки «Назад – к Орфею!». Следовало бы, наверное, сказать: *вперед*. Назначение поэзии не может измениться, ибо ее нечем заменить. «Поэт – величина неизменная», как сказал в переломное время Александр Блок. Поэтическая гармония есть одоление звуком, словом и смыслом заданных жизнью обстоятельств. Поэзии не пристало их игнорировать, высокомерно или трусливо от них отворачиваясь, но не пристало и принимать их как единственную и всевластную данность. И для такого акта одоления поэт черпает силу не в этих житейски обусловливающих его обстоятельствах, а в том, что зовется вдохновением (оставляю слово без объяснений). Сколько бы ни терялся по-человечески поэт в потоках рутинного быта и массовой цивилизации, как бы тягостно ни влияли на него полосы общественного анабиоза, вся эта растерянность, надеюсь, дело временное. В его руках все равно останется лира. Каков будет новый ее лад, предугадать нельзя. Но мы всегда узнаем ее характерные очертания и расслышим «натянутые струны между небом и землей». На этом стихе А. К. Толстого можно и закончить.

Персоналии

В чем победа?

Эту книжку стихов ждали. До «Струны» (1962) Белла Ахмадулина являлась в глазах читателей автором десятка с лишним стихотворений, разбросанных по журнальным страницам. Но имя ее запомнили. И в грустно-изящной «Жалейке», и в лирических стихах, в свое время опубликованных в «Юности» («Жилось мне весело и шибко…», «Я думала, что ты мой враг…»), слышалась та, создаваемая особым даром откровенности, чистота тона, на которую откликаешься немедленно, с благодарным, нерассуждающим доверием…

И вот – сборник восхитительных, пленительных стихов, вызывающих стойкий холодок разочарования и отчуждения. Это не совсем парадокс. Я намеренно воспользовалась атрибутами старинного слога: *восхитительный, пленительный* – слова эти хотя и бывают, как говорит поэтесса, «наших слов и современнее и резче», но на фоне обычной сегодняшней речи они, наряду со своим прямым смыслом, неизбежно несут оттенок той благожелательной иронии, которая призвана передать чувство известной отстраненности от предмета восторгов.

Конечно, разочарование, смешанное с восхищением, – относительное разочарование. В каком же смысле о нем приходится говорить?

Появись такая книжка молодого поэта на несколько лет раньше – восхищение читателей оказалось бы безусловным. Тогда принято было отдавать «неофиту» дань похвал – поощрения ради, просто за признаки таланта, за то, что эти стихотворные попытки выдерживают все же определенный эстетический экзамен и размещаются на территории державы поэтического, а не за ее пределами. Белле Ахмадулиной таких поощрительных напутствий, по-видимому, ожидать не приходится, – и в этом ей на свой лад повезло.

Лет за пять до «Струны» старые поэты по-прежнему писали серьезно, и некоторые из них были накануне новых взлетов или уже пережили их, но это не особенно влияло на критерии оценки «молодых». От последних все еще слишком мало ждали. Давала себя знать инерция послевоенных сороковых и начала пятидесятых годов: в слово «молодой» вкладывалось представление об инфантильности и ученичестве; выползал на свет спор насчет новаторства и формализма, но никто не полагал, что предметом серьезного спора и обсуждения (а не одного лишь менторского осуждения) могут быть поэтические *идеи* «молодой формации». Но «старшее поколение молодых» (В. Соколов, Е. Евтушенко) вкупе с младшим (А. Вознесенский, Ю. Мориц, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева) за несколько лет успели, отчасти незаметно для себя самих, укоренить в сознании читателя новые критерии, новые мерки – и тем немало затруднили свою литературную судьбу. Они сходу заявили о себе, что они хоть и «молодые», но поэты, а не школяры, и подкрепили эту заявку если не зрелыми, то во всяком случае взрослыми стихами. Сначала читатели удивились такой неожиданности, и этот момент был временем *недорогой* (сами поэты неповинны в этом привкусе дешевизны – они оказались жертвами ситуации) славы «молодых». Но очень быстро мы – благодаря усилиям самих поэтов – приучились вкладывать в понятие «молодой» законное, естественное содержание. У читателя возродилось нормальное по отношению к «восходящему» поэту желание – желание быть ведо́мым, желание по-новому увидеть «связь времен» глазами недавно явившегося в мир художника: «давай нам смелые уроки, а мы послушаем тебя».

Короче, от молодых поэтов в еще большей степени, чем от старших (на то они и молоды!) потребовалось известное «миссионерство». И в этой трудной, поистине ответственной ситуации появляется ахмадулинская «Струна». Общественный экзамен, который

предстоял этому сборнику, оказался посерьезней испытаний, выпавших на долю, скажем, «Обещания», несмотря на то, что критика была настроена по отношению к стихам Евтушенко весьма неблагожелательно… Предчувствие этого экзамена, двойственное сознание богатства и недостаточности своих средств, стремление как-то восполнить эту недостаточность наложили печать противоречивости и стесненности на книжку Ахмадулиной.

Выход в свет «Струны» мог бы стать литературным явлением, выдающимся из общего ряда. Давно уже мы не встречались с таким артистичным талантом, с дарованием умным, которое выверено самонаблюдением и способно управлять самыми прихотливыми взлетами воображения посредством великолепного такта и чувства меры. В передаче ощущений, впечатлений Ахмадулина поразительно точна; словоупотребление ее даже не назовешь изобретательным, с такой естественностью она приманивает, выхватывает из языковой гущи порою полузабытое, но абсолютно верное в своей неожиданности и смелости слово – немногие в той же степени, что она, имеют право называть язык, на котором пишут, «родимым», она словно обладает способностью мгновенно обозреть его сокровища, чтобы выбрать нужное:

Чистописанья сладостный урок
не долог. Перевернута страница.
Бумаге белой нанесен урон.
Бесчинствует мой почерк и срамится.

(«Новая тетрадь»)

… Ей полагался бог красивый
в чертоге, светом залитом,
щеголеватый, справедливый,
в старинном платье золотом.

(«Бог»)

… как падают в заброшенном саду
сирени неопрятные соцветья.

(«Август»)

О цыгане-скрипаче:

Он опускался на колени,
смычком далеким обольщал,
и тонкое лицо калеки
к высоким звездам обращал.

(«Старинный портрет»)

В «Автомате с газированной водой» эти достоинства возведены в степень виртуозности:

Воспрянув из серебряных оков,
родится омут сладкий и соленый,
неведомым дыханьем населенный
и свежей толчеею пузырьков.

Все радуги, возникшие из них,
пронзают нёбо в сладости короткой,
и вот уже, разнеженный щекоткой,
семь вкусов спектра пробует язык.

Интонация Ахмадулиной так определенна и выразительна, что стихи ее кажутся импровизированной декламацией, которую следует переносить на бумагу с помощью не одних букв, но и нотных знаков:

Позволь оставить этот труд
и бедной славой утешаться.
Но – снег из туч! Но – дым из труб!
И невозможно удержаться.

(«Зимний день»)

Не хорони меня! Я жив!
Я счастлив! Я любим судьбою!
Как запах приторен, как лжив
всех роз твоих… Но бог с тобою.
не ведал я, что говорю…

(«Мери». – Из Г. Табидзе)

Такой артистической культуры, при которой символический конь вдохновения сам просит «веления руки», как раз не хватает большинству одаренных новичков, и гибкость и изящество поэтической речи автора «Струны» многому могут научить остальных. Белла Ахмадулина умеет создать впечатление, что ей присуще, прирождено изъясняться стихами.

Этот природный артистизм, исключающий всякую опасность неуклюже-прозаической трактовки жизненного впечатления, эта постоянная погруженность в стихию поэтического, эта чувствительность к прекрасному должны бы свидетельствовать о большой внутренней свободе и подвижности, о той отзывчивости, за которую душу поэта в старину именовали «эоловой арфой» (намек на эту метафору слышится в названии сборника). Но как ни удивительно, именно раскованности, душевной подвижности стало недоставать стихам Ахмадулиной. (Говорю: «стало» – потому что в стихотворениях «Сын», «Жалейка», «Лодка», опубликованных до появления сборника, именно эти качества были главной причиной их привлекательности.)

Как-то на страницах «Известий» возник спор об исполнительских качествах пианиста: должен ли он интерпретировать вещь с помощью «лупы», дробя ее на превосходные частности и воспитывая соответствующие этой манере навыки восприятия у слушателей, или заставлять слушать себя «большими отрывками большого целого». Так вот, если воспринимать стихи Ахмадулиной сквозь «лупу» (а это восприятие несколько рационалистического, даже «академического» свойства), эстетическое чувство воспламеняется от их совершенства, но стоит перейти к «большим кускам» – как стихи эти становятся эмоционально неощутимыми; контакт между поэтом и слушателем прерывается.

Что так Снегурочку тянуло
к тому высокому огню?
Уж лучше б в речке утонула,

попала под ноги коню.

Но голубым своим подолом
вспорхнула – ноженьки видны…

Чудесное начало, оно «выпелось» – какая в нем грустная и женственная лихость… А дальше:

Нас цвет оранжевый так тянет,
так нам проходу не дает.
Ему поддавшись, тело тает
и телом быть перестает.

… Но пуще мы огонь раскурим
и вовлечем его в игру,
и снова мы с тобой рискуем
и доверяемся костру.

Эта красивая риторика обладает своеобразным завораживающим качеством, но достоверная непосредственность, заразившая нас в начале, утеряна – мы слушаем «с холодным вниманьем». Поражает контраст между «теплокровностью» отдельных элементов и бестелесностью, призрачностью ускользающего целого. Ахмадулина мечтает «вылепить из лунного свеченья весомый, осязаемый предмет», а сама, напротив, возгоняет, перегоняет частицы живого и осязаемого в несогревающий и зыбкий лунный свет.

О новый месяц, новый государь,
так ищешь ты к себе расположенья,
так ты бываешь щедр на одолженья,
к амнистиям склоняя календарь.

Да, выручишь ты реки из оков,
приблизишь ты любое отдаленье,
безумному даруешь просветленье
и исцелишь недуги стариков.

(«Апрель»)

Об этих строках можно сказать словами поэтессы: «Так петь между людьми / не принято. Но так поют у рампы». Притом от них становится чуть неловко, словно мы находимся у самой этой рампы, и мимика и жестикуляция, выглядевшие бы на достаточном расстоянии возвышенно-идеальным воплощением переживаний героя, вблизи смущают своей преувеличенной (хотя искусной – рассудок это фиксирует) театральностью. Или как если бы человек, в чьем самообладании в глубине души не сомневаемся, заговорил внезапно экстатическим тоном пифии.

Ахмадулина все время жаждет транспонировать буднично-реальные предметы и ситуации из тональности житейской в тональность возвышенно-патетическую. Она осуществляет эту операцию с несколько механическим совершенством – набрасывая, не без помощи «старинного слога» – на мелочное, бытовое декоративный покров. Лексическая пышность попросту соседствует с точнейшей наблюдательностью (почти «осязательностью»), прилагается к последней, не сливаясь с нею в единство на основе все оправдывающей и объясня-

ющей мотивировки. Реально-вещественный «слой», увиденный зорким глазом и выписанный уверенной рукой, – процедура «добывания» газированной воды, патефонная пластинка, шипящая, «как уж, изъятый из камней», белые пики салфеток, «взмывающие» под рукой официантки, – существуют сами по себе, а словесная и интонационная патетика: «Но нет, я этой милости не стою!», «Какая участь нас постигла! Как повезло нам в этот час!», «… вот проходит королева… Как высока ее осанка!» – наличествует тоже сама по себе, как бы безотносительно к существу ситуации. Не достает главного звена – мотивированного переживания, – чтобы трезво-прозаичное и повседневное приобрело поэтическую многозначительность, оправдав тем самым приподнятый тон, каким о нем говорится. Нас заставили припомнить и щекочущий нёбо сладко-соленый вкус газировки, и тренькающий звук дождя, и привычную пестроту магазинной витрины, и галдеж грачей. Но почему все это приметы некоей идеальной действительности, какая эмоция преображает их таким образом, в чем состоит их поэтическое инобытие, на соприкосновение с которым намекает поэтесса («И я причастна к тайнам дня, / открыты мне его явленья») – нам почувствовать не дали. По *этим* улицам, мимо *этих* окон не верится, что можно проходить, «рассыпая звезды и цветы» – разве только надев на себя маскарадный костюм.

Та же немотивированность чувствуется в передаче душевных движений. Они как будто и тонки, и мечтательно-летучи, и прихотливо изменчивы, но выработанная ахмадулинская интонация, декламаторски-четкая, уверенно-точная (здесь понижение, здесь повышение, здесь смена дыхания) – словно хорошо поставленный голос произносит александрийские стихи французской трагедии, – создает как бы трезвое дневное освещение, в котором все эти «Ах, господи», «О!», «И слава богу», «добрую благодарю судьбу» – кажутся жеманством или бутафорией. В «лунный», бестелесный сон так и не погружаешься, а декорированная явь – не удовлетворяет.

Едва ли не каждый самостоятельный поэт рисует идеализированный образ человека-художника, возвышенный эталон, на который он ориентирует собственное поведение и отношение к своему призванию. Пишет Ахмадулина о себе или о других, – внутренний мир этого воображаемого, сформированного ее устремлениями двойника держится вот на каких опорах. Во-первых – детская, игровая непосредственность творчества, которая не может быть оценена по достоинству, так как высокое творческое напряжение этого рода со стороны представляется слишком легким, не требующим усилий делом: «С лицом таким же пристальным и детским, / любимый мой, всегда играй в игру. / Поддайся его долгому труду, / о, моего любимого работа, / даруй ему удачливость ребенка, / рисующего домик и трубу»; «… как, молоко лакая, играет с миром зверь или дитя»; «как это делает дитя, / когда из снега бабу лепит, – / творить легко, творить шутя, / впадая в этот детский лепет». Во-вторых – и это второе вытекает из первого, из ощущения неизбежности, неотвязности, увлекательности творческого порыва («невозможно удержаться», ибо «ждет заполненья пустота») – творчество, оно «ликующая кара», ему надо отдаваться бескорыстно и жертвенно, не ропща нести крест призвания:

Мерцая так же холодно и скупо,
взамен не обещая ничего,
влечет меня далекое искусство
и требует согласья моего.

Этим двум принципам творческого поведения соответствуют и определенные стороны поведения жизненного, определенные черты человеческого облика художника: наслаждение риском, безоглядность, «бесшабашное головокруженье у обочины на краю» («играть с огнем

– вот наша шалость, вот наша древняя игра»; «я в январе живу, как в сентябре, – настойчиво и оголтело») и стыдливая непричастность к благам мира, своеобразная патетика невезенья.

В этом кредо важно отделить истинное от ложного. Истинно и значительно стихотворение «Зимний день» (хотя оно много теряет в духовном контексте сборника) – то самое, где говорится о пустоте, ждущей заполненья, о «детском лепете» художника, растворяющего себя в непосредственных впечатлениях жизни, и о необходимости для него «встать к нам спиною», чтобы сосредоточенней прислушаться к звукам зреющей в нем песни. Ложно другое.

Пусть и сказано, что вдохновенье «озаряет голову безумца, гуляки праздного» (ведь как будто именно об этом хочет напомнить Ахмадулина своими заповедями «игры» и «бесшабашности»). Но на житейской практике художника, на самых его «безумствах» не должна лежать печать *программной* исключительности, *заданной* обреченности искусству как риску, чтобы «моцартианство» не обернулось «сальеризмом». А на облик человека-художника, нарисованный Ахмадулиной, падает отсвет какой-то ритуальной вызывающей недоверие фатальности. Там, где от нее ждешь драматизма, она преподносит нечто стилизованно роковое, – как это получилось в превосходном на свой лад «Старинном портрете» и особенно в тех вещах, где декларируется условное неприятие земных благ.

Вот Природа зовет героиню стихотворения напиться из родника, но она стыдится утолить жажду:

– Да, да, – сказала я, – спасибо, —
какая чистая вода.

Как все живое к ней стремится,
как сохнет в горле у него.
А вот она – ко мне струится,
желанья ищет моего.

Но я не жажду утоленья.
Я долго на воду смотрю
и медлю я. И промедленья
никак в себе не поборю.

В апреле у людей пробуждаются желания, и погоня за радостью объединяет их, но поэтесса несколько брезгливо держится в стороне от весенней суеты; в людских хотеньях ее отталкивает неизбежная примесь своекорыстия. И она обращается к весеннему месяцу.

Лишь мне твоей пощады не дано.
Нет алчности просить тебя об этом.
Ты спрашиваешь – медлю я с ответом,
и свет гашу, и в комнате темно.

Медлительной, рассеянной походкой под удивленными взглядами прохожих идет она по шумным городским улицам, с умудренной и грустно-снисходительной улыбкой напоминая случайным встречным о добродетелях бескорыстия и риска:

Вот звук дождя, как будто звук домбры, —
так тренькает, так ударяет в зданья.
Прохожему на площади Восстанья

я говорю: – О будьте так добры.

Я объясняю мальчику: – Шали. —
К его курчавой головенке никну
и говорю: – Пусти скорее нитку,
освободи зеленые шары.
……..
И в магазине, в первом этаже,
по бледности я отличаю скрягу.
Облюбовав одеколона склянку,
томится он под вывеской «Тэже».

Я говорю: – О, отвлекись скорей
от жадности своей и от подагры,
приобрети богатые подарки
и отнеси возлюбленной своей.

Да, что-то не везет мне, не везет…

Это не поза; слово «поза» не подходит к поэту, обладающему такими грацией и тактом выражения; но это – *осанка*, последовательно сохраняемая и усугубляемая в каждом словесном жесте: «Я объясняю мальчику: – Шали»; «И рассказала я водителю, какая сильная луна»; «Как объяснить тебе приметы того, что делалось со мной»; «Как щедро это одаренье меня тобой!»

Ключом к достоинствам и недостаткам поэзии Беллы Ахмадулиной может послужить стихотворение «Автомат с газированной водой». О виртуозности, с какой в нем переданы самые неуловимые и мимолетные восприятия, уже говорилось выше. Но сейчас для нас важнее имеющийся здесь своеобразный перечень обетов Ахмадулиной и ситуация, в которой они осуществляются. «Всех автоматов баловень надменный, таинственный ребенок современный» опускает монету в щелку механизма и ловит стаканом шипучую влагу.

О, мне б его уверенность на миг
и фамильярность с тайною простою!
Но нет, я этой милости не стою:
пускай прольется мимо рук моих! —

знакомое уже экзальтированное упоение бескорыстием (и житейской неприспособленностью).

Робея, я сама вхожу в игру,
и поддаюсь с блаженным чувством риска
соблазну металлического диска,
и замираю, и стакан беру, —

тут и опасности игры, в которую втягиваешься помимо воли, и блаженство риска, возведенное, как мы уже видели, в жизненный принцип, и обязательный, по соображениям этическим, обряд промедленья, предшествующий принятию дара («замираю»), и – в конце концов – утоление из благодатного источника.

Разумеется, это ни в какой степени не обыденный автомат (или мотороллер, или патефонная пластинка), это символические абрисы предметов и ситуаций, позволяющие разыграть условную драму, изобразить переживание. Но сила переживания «непропорциональна» материалу, переживание мелодраматически нагнетается. Игра оказывается несерьезной, риск – неугрожающим, а бескорыстие – не более чем правилом все той же игры. На занавесе нарисованы «оранжевые» языки адского пламени и эмблемы ангельской чистоты, но это внешний, искусственный покров – не конфликты и контрасты действительности увидены за мелочами, а мелочи декорированы контрастами и конфликтами.

«Струна» начинается энергичными стихами о движении, а заканчивается апологией мудро-печальной медлительности в обаятельном, но уже каком-то надмирном «Мотороллере». Поэтессе кажется, что это путь от юной легкокрылости к зрелости, сбросившей свои стрекозиные крылышки. Но на самом деле – это процесс обретения «осанки», сковывающей внутреннюю свободу и загораживающей душу от непосредственной отзывчивости, от «реактивности». В «осанке» этой, в демонстративной непричастности к житейскому, в упрямом сознании исключительности художника, его подчиненности особым, внежитейским законом смертельного риска и сладостной игры есть оттенок книжного, навязанного себе «аристократизма». В глазах поэтессы именно такой «аристократизм», нимб над челом, удостоверяет несомненность ее творческого призвания. Возможно, эта иллюзия закономерна как реакция на моралистическую критику, примитивно толкующую насчет «гражданских обязанностей» художника. Но это же заблуждение уводит поэта за пределы мира, где действуют общие для многих людей неизысканные коллизии и страсти, где дистиллированного бескорыстия не существует, а есть трудное бескорыстие, колеблемое и закаляемое искушениями, где живая плоть, попавшая в огонь, не тает, «чисто смешиваясь с воздухом», а мучительно дымится и чадит, и где люди восклицают «Какая участь нас постигла!» обыкновенно не под звуки шопеновской мазурки.

По слову поэта, любимого Ахмадулиной и – смею сказать – не до конца понятого, вернее, односторонне истолкованного ею, —

Со мною люди без имен,
Деревья, дети, домоседы,
Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа!

P. S. Эта рецензия, предложенная «Новому миру» в 1962 или (точно уже не помню) в 1963 году, была отвергнута «вторым этажом» (как тогда говорили) журнала несмотря на искреннее желание моего непосредственного редактора Калерии Николаевны Озеровой ее напечатать. Причиной отклонения (истинной причиной, а не предлогом, – о чем свидетельствуют иронические подчеркивания и пометки в оригинале подле каждого позитивного эпитета) было, как мне объяснили, то обстоятельство, что поэзия Беллы Ахмадулиной – слишком незначительное и неперспективное явление, чтобы о ней так пространно рассуждать. (И это притом, что представленную рецензию апологетической никак не назовешь.) Не буду уточнять, кому принадлежал приговор; иных уж нет…

Согласилась ли бы я сейчас с тем, что написала о «Струне» сорок лет назад, – согласилась ли бы, зная дальнейшее творчество Ахмадулиной и приобретя собственный профессиональный опыт? Ну, теперь бы я не стала впадать в нравоучительный тон, нотки которого слышны в финале рецензии, несмотря на старания автора отмежеваться от «моралистической» (читай: идеологической) критики. Нельзя выдавать особенности поэтической личности (они же – ее неизбежная ограниченность) за прямые изъяны. Но все-таки мне кажется, что какие-то черты манеры Ахмадулиной здесь угаданы – и надолго вперед.

Поэт меж ближайшим и вечным

1
Под знаком согласия

О слава, ты так же прошла за дождями,
Как западный фильм, не увиденный нами.
Как в парк повернувший последний трамвай, —
Уже и не надо. Не стоит. Прощай!

Затяжной дебют Александра Кушнера и впрямь сопровождала тень непризнания и полупризнания. Когда-то поэт отправился в дорогу, доверчиво сообразуя свой шаг лишь с объективной, обобщенной мерой российской стиховой речи и не загадывая, что за ближайшим поворотом.

Я видел подлость и беду.
Но стих прекрасно так устроен,
Что вот – я весел и спокоен,
Как будто я в большом саду,

Тогда впору было принять беспечную радость путника, все снаряжение которого – образцовая воспитанность глаза и уха да счастливый прирожденный навык сразу усваивать любое впечатление ритмически и рифмически, минуя нестиховое внутреннее слово, – впору было принять эту радость попадания в такт – за поверхностную невозмутимость. Дескать, все досталось поэту из вторых рук – понаслышке и по чужой прорисовке: и звучный «стопный» стих, ограненный полуторавековой работой избранников муз, которые сначала отлили его форму, а потом расковали его звучание и словарь, открыв двери для щебета шипящих и для непредвиденности прозаизмов; и виртуозная скользящая подвижность интонации: вверх, вниз, по едва заметным пригоркам перечислений, вправо, влево – вслед за тонко прочерченными изгибами фетовской и пастернаковской «строки короткой», без перенапряжения, преткновения, без ритмических сломов и задыхающихся переносов; и вся культурная панорама города на Неве с его окрестностями, столько раз воспетая, что как будто одного окликания по имени достаточно, чтобы пробудить дух поэзии, – гуляй себе по возделанному, безопасному заповеднику красоты, благодушествуй.

Между тем «классическое» равновесие стиля и впечатлений с самого начала было воспринято поэтом как явление сверхличное, внеличное и потому неподражательное, как «склад, что в жизни есть», широкий поток, заимствующий свою красоту от облаков и деревьев. Влиться в неиссякающее течение, продолжить его и продолжиться в нем («К этим сотням и тысячам круглым твоим / приплюсуем десятки», – как скажет позднее поэт) – в этом, собственно, и заключалось первое своеобразие Александра Кушнера.

Впоследствии изменятся топография и разлет жизненного пространства, и очертания стиха, все более уходящего от летучей краткости; чувства осложнятся противочувствиями. Но все это останется внутри «классически»-общезначимого строя, того стиля литературной культуры, в пределах которого любая тема неуклонно мыслится как вечная, любая сиюминутность – как соотнесенная с историческими прецедентами, любой привидевшийся сон – как навязчивый миф, что грезится многим человеческим поколениям.

На таком устойчивом фоне у поэта обостряется чувство органических сдвигов, чуткость даже к малым перестановкам, подстроенным течением времени («Повторяется все: устремленья, и сны, / И рычанье чудовищ. / А по-моему, лишь элемент новизны / Интересен и стоящ!»). Но для читателя знаки накопленного традицией постоянства существенней, виднее, чем «элемент новизны». Сам же Кушнер не дает в руки собеседнику и адресату стихов никакой подсказки относительно своей лирической «миссии» или «роли», не отчуждает от себя идеализированного, легендарного, так сказать, «двойника», способного завладеть воображением читателей.

Но здесь, как мне кажется, и разгадка «места» Кушнера, не окончательная («Ты, как марка, еще не погашен, / Не дописано даже письмо»), но ориентирующая. Он воскресил для нашей поэзии «частного человека», столкнув его конечную участь с необозримым культурно-историческим, географическим и космическим пространством и побудив читателя не к приподнимающему отождествлению с «Поэтом», а к сомышлению и соседству с равным по уделу собеседником, к своего рода «обмену опытом».

Отсюда[4] напряжение между «классичностью» общих контуров стиха Кушнера и будничной сниженностью его словесной интонации: она берет в легчайшие кавычки любое высокое литературное слово и не дает заложенным в строе «вечного» стиха ораторской патетике и мелодическому распеву прорваться сквозь сетку житейских «вот», «как будто», «что ли», «если честно разобраться», сквозь обиходные и профессиональные «мелочи», точно указывающие на место, время и даже на «социальное положение» автора. И вообще Кушнер охотно сообщает о своих поэтических занятиях как о частном деле в условиях прозаического быта у лампы за «тесным столом», посреди дальних командировок, сборов на дачу, вперемешку с переводами («… подстрочник выглядит, как ребус… но как нам дух перевести?») – и все это для него всегдашняя правдивая «изнанка» столь же правдивого в своей общезначимости классического культурного «мифа», тем более загадочная, что, как в ленте Мёбиуса, «нет между ними черты» («Пряжка, Карповка, Смоленка, Стикс, Коцит и Ахеронт»).

Отсюда же проблематичное противостояние громадных вопросов о жизни, смерти, одиночестве и общении, свободе и любви, движении истории, судьбах отечества – вопросов, для постановки которых созван поистине «великий совет», потревожены тени Пушкина, Достоевского, Тютчева, Боратынского, Толстого, – и сугубо личных, живо-мучительных применительно к себе, к частному своему случаю попыток ответить на эти вопросы без итоговой звонкости и завершающего аккорда. В одном из стихотворений Лев Толстой с его «арзамасским ужасом» посмертного исчезновения оказывается просто «проезжим» (хотя и «покрепче нас») постояльцем провинциальных номеров, которому, как и «нам» (мне, «командировочному» поэту, и тебе, читателю), случалось «очнуться на клейменой простыне гостиничной, со швом посередине». С тем же ограниченным успехом – для разгадки собственной жизненной задачи – можно примериться к приятелям, соседям, к трудностям *их* жизни: «Я к друзьям загляну – и у них, и у них / те же трещины, та же борьба. / Хорошо иногда подсмотреть у других / то, что общая дарит судьба».

Отсюда наконец двойное пространство стихов Кушнера: большой обзор под легкообла чным или завихренным небом – и малая деталь интерьера, почти насильно приближенная к глазу. Первоначально эти две перспективы не были расщеплены. Пролеты ленинградских улиц, сады и багряный кирпич окраин, переливы Невы на солнце, просторное небо и облако на нем, ажур листвы, тихое падение снега, воздушный очерк ветвей и оград, влажное и вольное дыхание жизни («сырая эта красота»), свет в окне как знак человеческого присутствия и душевности, «скатерть, радость, благодать» – таков был поэтический ландшафт первых книжек поэта.

---

[4] Ссылаюсь на примеры главным образом из книги стихов: *Кушнер А.* Письмо. Л., 1974.

Затем две точки обзора мучительно и противоречиво наложились друг на друга, обнаружив несовместимость, разрыв: взгляд из купе поезда *за* окно на головокружительный бег туч, далей, станционных огней – и одновременно *на* окно, «с этой стороны / Стекла, где ссохлась муха»; безмерность и запертость, неостановимое движение «на мировом ветру» – и прикованность к месту.

В «Письме» двоение жизненных обзоров, их непостижимое перекрещивание, этот везде настигающий стык большого и малого, исторического и личного пространства-времени становится для Кушнера источником драматического ощущения жизни:

Как будто мы в бинокль взглянули
С увеличеньем многократным
И вдруг его перевернули
С пренебреженьем непонятным.
Какой роман такое чтенье
Способен выдержать – не знаю, —
Такой фавор и отдаленье?
Я как про Миниха читаю.

С этой поры очертания «большого» пространства, его география, его меты и мемориалы смещаются в причудливых маршрутах ночного «заблудившегося трамвая», все чаще размываются снежной пеленой, усугубляющей неизмеримость расстояний, сливаются в «немыслимом круженье по равнине».

А в малом житейском купе, в заслоняющих даль крупных планах, как пожизненный, вплоть до Аида, страж, – «диван, потрепанный на вид», его «расставивший капкан нитяной узор»: «… как боюсь я вот таких диванов, скрытых тех пружин».

Меняется самый способ ориентировки, передвижения и общения: от летней прогулки среди достопримечательностей «большого сада» (книжка «Ночной дозор») к бегу поезда по безответному простору (в «Приметах») и к письму. «Письмо» – символ кратчайшего, сквозь все дали, общения, но вместе с тем – подающей о себе весть затерянности: ведь отправитель и получатель летучей почты не покидает своего очерченного места. Мир его переписки огромен: и с «читателем-другом», и с благородными умами русского XIX столетия, которые в обход законов естества шлют почтовое одобрение из посмертного «ослабленного существованья» («Конверт какой-то странный, странный…»); но все письма разложены и перетасованы на «тесном столе».

Эта затерянность среди равнин отечественной географии и в валах национальной истории получает у Кушнера честное выражение. У поэта перед глазами огромность судеб страны под необозримым куполом космоса:

Мигают звезды на приколе.
Россия, опытное поле,
Мерцает в смутном ореоле
Огней, бегущих в стороне…

И он избегает понятного соблазна вписать в этот общий, с бескомпромиссной широтой захваченный жизненный план условную участь «поэта вообще»: «… прямой поступок – вот реальность». У него трезвый и точный глазомер, острое чувство масштаба, требующее мужества:

Ночь за окном синеет смутно.

Должно быть, время наше трудно.
Но думать было бы абсурдно,
Что были легче времена.
А хоть и были, мы – не дети,
И мы рассчитаны – на эти,
Не мы, тогда никто на свете
Их не снесет…

(«Отказ от поэмы»)

Любовная тоска и память о смертном часе, сквозящие во многих строках и еще больше в любой недомолвке «Примет» и «Письма», а вскоре зазвучавшие уже с открытостью «прямой речи»,[5] – это все же не фокус, а фон внимания, проявители и усилители поэтической мысли, поставленной перед лицом крайностей. Внутренняя же мысль, многопредметно-разветвленная, непрестанно возвращается к тревожному вопросу – о чем? «Боюсь сказать: о смысле жизни», о ее путеводных вехах и связях. И утекающий скупо отмеренный век с желанным и нежеланным трудом, «неудавшейся любовью», пересудами друзей, семейными заботами, самолюбивыми обидами, и ответственное участие в общем ходе бытия и культуры, в подъятии большой исторической ноши – эти два жизненных «отсчета» где-то должны совместиться, дав истинное «прибавление к объему». Вот предмет поисков.

Иногда смысловая связь только мелькает и меркнет, как шифр, к которому еще нет ключа, как смутное касание исторического к обыденности личной драмы.

Однако поэту ведомо наперед, что всеобъясняющая «точка истины», точка пересечения «частной» жизни, природно-космического бытия и исторически значимого деяния существует, и он, грустя, что не находит ее, и радуясь, что она достоверно есть, созывает для совместного раздумья синклит своих «корреспондентов» и «адресатов».

Эти вечные счеты, расчеты, долги
И подсчеты, подсчеты.
Испещренные цифрами черновики,
Наши гении, мученики, должники.
Рифмы, рядом – расходы.

То ли в карты играл? То ли в долг занимал?
Было пасмурно, осень.
Век железный – зато и презренный металл.
Или рощу сажал и считал, и считал,
Сколько высадил елей и сосен?

Эта жизнь так нелепо и быстро течет!
Покажи, от чего начинать нам отсчет,
Чтоб не сделать ошибки?
Стих от прозы не бегает, наоборот!
Свет осенний и зыбкий.
……
Снова дикая кошка бежит по пятам,
Приближается время платить по счетам,
Все страшней ее взгляды:

[5] *Кушнер А.* Прямая речь. Стихотворения. Л., 1975.

Забегает вперед, прижимает к кустам, —
И не будет пощады.

Все равно эта жизнь и в конце хороша,
И в долгах, и в слезах, потому что свежа!
И послушная рифма,
Выбегая на зов, и легка, как душа,
И точна, точно цифра!

Стихотворение – ключевое. Как и везде, Кушнер адресуется к «нашим гениям» не столько за ответами, сколько за примерами. Он и цитирует всегда с любовно-приближающей иронией, как бы воскрешая, извлекая из-под «культурного слоя» исходную житейскую ситуацию, примеривая к ней свою («Уж не роняет больше, обронил продрогший лес убор свой знаменитый…», «так Баратынский с его пироскафом…» – ну а здесь точно так же процитирован блоковский, в свою очередь от Боратынского идущий, «железный век»). Вопрос, как свести концы с концами, встает и перед «нашими гениями», и перед «нами», и в элементарном (не отмахнуться!), и в духовном значении: хозяйственный, а то и карточный долг – и нравственно-творческая душевная отдача («… то, что мы должны вернуть, умирая, в лучшем виде»). «Время платить по счетам» – двойное, частное и историческое время, омонимически совмещенное. А просьба: «Покажи, от чего начинать нам отсчет», – обращена не только к наследству «наших гениев», но и к тому постоянно присутствующему в стихах Кушнера лицу, к тому обладателю «круглых сотен и тысяч», которого поэт сделал, так сказать, своим космическим двойником и высшим сотоварищем в радостях, неурядицах и бедах. Этот собеседник страдает («… как вы, как вы, как вы!»), сострадает («… сам в пылу внушенья, как сердобольный врач, нуждаясь в утешенье»), даже винится, но вместо ответа гонит по ветру медные кроны под необъятным небом своего «выстуженного дома»: «… каких нам еще доказательств его роковых замешательств?»

Итак, ответа не слышится, ответ не добыт, но есть манящий, обнадеживающий намек на самую возможность ответа – «послушная рифма», чудо сложения стихов как знак того, что все пласты жизни «в конце», в конечном итоге сопрягутся, срифмуются (с живой «неправильностью» Кушнер, ликующе провозглашая точность рифмы, на самом деле дает ассонанс: «рифма – цифра»). Поэту представляется, что непредвиденный рифменный лад, возникающий из нескладицы текущего дня, – не эстетическая иллюзия, а весть о скрытом единстве и скрытой устроенности жизни, весть, которую он, «уничтожая расстоянье», обязан как бы и не от себя передать другим.

Кушнер, кажется, нашел собственный эквивалент крупной формы – продолжительное раздумье в строгой оправе больших строф, позволяющих передать и объемность мыслей, и их прерывность, не укладывающуюся в линейный сюжет, продвинуться от впечатления и переживания к осознанной коллизии идей. «Отказ от поэмы», стихотворения «Письмо» и «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки» – этим триединством пространных композиций как бы еще раз представлены все три символа местонахождения «частного человека» в многомерном пространстве жизни: в первом – «поезд», во втором – «письмо», в третьем, как конечный прорыв в движение, – стремительная прогулка. Притом в «Отказе от поэмы» твердое «мы» («мы – не дети»), прямота обращения, ясность посыла с неожиданной требовательностью влекут совместно развернуть «свиток памяти», въяве соединить ночные мысли «о смысле жизни», не пугаться большого времени, накопленного большим пространством: «Вот свобода. Только руку протяни».

Поэтическое «мы» в «Письме» тем и ценно, что сберегает читателю эту свободу, что не избавляет «где-то в отдаленье» живущего собеседника от собственной, личной ноши, а терпеливо нащупывает связь взаимовнимания.

Поэт, стремящийся наделить каждую из своих книжек единством «погоды», единым чувственным, «атмосферическим» тоном, выбрал для «Прямой речи» – в противовес зимней стуже «Письма», «Черному морю во льду» – неслыханно томительную «ашхабадскую» жару в Ленинграде, сухой пух и ржавчину на влажной обычно листве, пыл, переходящий в выжженность: «Подсохла рана. / И слезы высохли, и в мире – та же сушь. / И жизнь мне кажется, когда встаю с дивана, / Улиткой с рожками, и вытекшей к тому ж… О жизнь, наполненная смыслом и любовью, / Хлынь в эту паузу…»

Среди «горячих» и «сухих» стихов, заполняющих «эту паузу, этот перебой», в звездный час творческой удачи написаны «Прощай, любовь!» и «Взметнутся голуби гирляндой черных нот…» – длинные лирические вещи на линии «взамен поэмы». Совершенно новый тон – надрывной сдержанности, лихорадки в тисках у мысли – найден благодаря резкому ритмическому рисунку разностопных ямбов, которые чудом не обращаются в хаос, а сбегаются в строфы, не лишенные странной певучести. В этих вещах при острой их интимности сохранена та анфилада смыслов, та расширяющаяся перспектива значений, когда (прибегну к автокомментарию поэта) «комната, двор, сад, город, пригород, вся страна выстраиваются в сквозной ряд».

Хотя «листва и ветр», шумевшие еще в ранних стихах Кушнера, укрывают старый романтический символ эоловой арфы (в том смысле, в каком сказано: романтизм – это душа), это не мешает поэту оставаться в пределах классически-объективной жизненной и культурной меры, созидающей единство и общение, союз с нужным ему читателем – с тем, у кого «и вздох, и выдох, и боль, и просто жизнь – в цене».

2
Под знаком расхождения

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня.
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет уходя.

А. Фет

Какое русло разговора избрать, откликаясь на стихи поэта, которого числишь среди самых талантливых своих современников, которого держишь в активе памяти и перечитываешь ради бескорыстного удовольствия или грустного утешения? Боюсь, мне придется, почти минуя самоценную материю стиха, сразу шагнуть в область выводов и результатов, где, быть может, возобладает тон спора – о жизни, о сути вещей.

Кушнера вообще трудно цитировать. Он – чем дальше, тем больше – элегик, один из воссоздателей русской элегии в семидесятых годах двадцатого века. А элегия – это смотр, учиненный собственной жизни перед лицом вечности (или небытия). Непрерывная нить мысли тянется-вьется от настоящего к минувшему и обратно, от печальной осени к бодрой весне, от зимней стужи к летнему расцвету, от друзей к врагам, от кладбища к пиру и обратно, обратно, обратно. Попробуй перережь нить, подмени долгое кружение души мгновенным эпизодом, попутным изречением, и вырванная строка окажется бездыханной. «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки», – зовет поэт; как не пройти вместе с ним и с воображаемой его спутницей всю эту дорогу, дав волю созерцанию и зыбкой влаги («Пойдем по

дуге, по изгибу, / Где плоская, в пятнах, волна / То тучу качает, как рыбу, / То с вазами дом Фомина»), и архитектурной стереометрии («Вдоль здания Главного штаба, / Его закулисной стены, / Похожей на желтого краба / С клешней непомерной длины»), погружаясь в историю общих бед («Пойдем, словно кто-то однажды / Уехал иль вывезен был / И умер от горя и жажды / Без этих колонн и перил») и сживаясь со страстными мытарствами самого нашего проводника… Перечитайте все одиннадцать восьмистиший, выбрать из них непросто, да и не нужно.

Внешняя стать героя элегии, как правило, пассивна – при внутренней действенности душевных сил, сопрягающих впечатление с переживанием. Вещественное растворяется в душевном, предметы становятся приметами, по которым душа воскрешает что-то свое, отсчитывает свои вехи.

Я смотр назначаю гостям перелетным,
Пернатым и перистым, в небе холодном,
И всем кораблям на Неве.
Буксир, как Орфей, и блестят на нем блики.
Две баржи за ним, словно две Эвридики.
Зачем ему две?

Вопрос задан мимо предмета, направлен на его неожиданную внутреннюю проекцию – с той щемящей рассеянностью, за которой напряженный узел чувств: «Какую тоску, шелестящую рядом, / Я призрачным этим полночным парадом / Хочу заслонить?»

А вот Медный Всадник в шуме современных улиц, свидетель незадавшегося свидания:

В петропавловском холоде снятся Петру
Крепостные уступы,
Ленинградских красавиц на зимнем ветру
Посиневшие губы.
……..
И безумный над бездной застыл истукан,
Связью связанный жуткой
С серебристой цистерной, везущей метан,
И искусственной шубкой.

Где существует эта «связь», это сопряжение вещей – в воображении поэта, мысленно возвращающегося к мучительному моменту? Да, конечно – и прежде всего. Но вместе с тем присутствует она и в большом историческом времени, где мы по-прежнему привыкли связывать с именем Петра все новые урбанистические приметы: здесь – искусственный мех, метан, как «городская гарь» при Блоке (помните: «… веселый царь / Взмахнул зловонное кадило»).

Элегическая лирика философична, но это не философская поэзия: она слишком проникнута трепетом конкретного, единственного «я»; ее пароль – не дух и не мир и даже не личность как облик и как линия поведения, но – душа. Сначала

То, что мы зовем душой,
Что, как облако, воздушно
И блестит во тьме ночной
Своенравно, непослушно… —

а потом, через душу, уже все остальное: и дух, и мир, и вечность, и современность. Эта душа, душа поэта, наделена историко-культурным дальнозрением за пределами собственного житейского места и опыта: «Четко вижу двенадцатый век…», «Венеция, когда ты так блестишь, как будто я тебя и вправду вижу…» Но дальнозоркость ее тоже не эпохальная, не одически провидческая, она исходит от индивидуальной судьбы с ее треволнениями и заботами.

Общеизвестно: когда Жуковский переложил на свой лад элегию Грея «Сельское кладбище», в России с незнакомым прежде обаянием зазвучала и по сей день не иссякающая «поэзия души».

За два неполных века муза русской элегии привыкла и к насмешливым укорам (пушкинское: «Избавь нас, Боже, от элегических куку»). Но есть в лирике этого рода нечто такое, что помогает поэту ощутить себя вольным и принадлежащим самому себе:

Песчинкой стать – противится душа.
Ах, листьев ей, и облачка, и влаги.
С балкона в ночь летящего стрижа!

А он таким нам и нужен – не песчинка, не капля, даже не запевала. В «приватных» его строках мы найдем себя и свою судьбу, быть может, скорее, чем в заранее нацеленных на обобщение.

Да, элегикам всегда доставалось. И Кушнера затейливый и едкий рецензент сделал героем литературного фельетона.[6] Взгляд этого критика характерен: «Писатель обязан акции совершать, поступки», даже «подвиги». «Что делают поэты? Творят, разумеется. Кушнер застенчиво сказал: “Поэты прежде всего… пишут они!”». За что тут же и назван Акакием Акакиевичем текущей литературы. В этих претензиях к поэту, по правде говоря, слышится мне голос Козьмы Пруткова. Поэт, дескать, живет в двух обличьях: тот, «который наг», творит, тот – «на коем фрак» – строчит, один совершает подвиги, другой якшается с журналами, один лепит легенду своей судьбы, другой довольствуется общей со всеми повседневностью. Не стану оспаривать эту установку, грандиозную у вождей романтизма и смешную у их лукаво-наивного истолкователя Козьмы, но она должна быть, по крайней мере, восполнена другой – тем, что я намеренно неточно называю здесь «сознанием элегика». (Оно отозвалось даже и у Пушкина; недаром в южной ссылке сопоставлял он себя с Овидием Назоном, с его драмой «частного человека», элегического поэта – перед лицом кесаря.) В отличие от публично-легендарного облика героев романтической лирики, это сознание порождает поэзию частной жизни, но стоящую – в высших своих образцах – на очной ставке с мировыми, гражданскими, историческими вопросами и глаз от них мужественно не отводящую. Человеческий ориентир Кушнера в мире русских стихотворцев – «царскосельский поэт с гимназической связкой тетрадей и трилистник его ледяной»: Иннокентий Анненский, поэт с пером в руках, который принимает свой «затрапезный» образ жизни за исходную для стихов (пусть трагическую) данность. Замечу, что и поэтический лексикон Кушнера, вмещающий весь основной речевой материал текущего дня при совершенном отсутствии «крайних» – архаических и вульгарно-просторечных – красок, его слог и интонация на грани устного и письменного слова – это переплавленная поэтическим накалом «прямая речь», которая со всей естественностью исходит от литературно образованного автора как реального лица.

Хотя, упомянув об Анненском, я еще раз затронула отношение Кушнера к литературным именам прошлого, к «великим теням», мне бы не хотелось снова встраиваться в тянущийся по его следу хвост разговоров о «книжной» и «вторичной» поэзии. Поэзии нашего

[6] *Турбин В.* Отражение отражений // Дружба народов. 1976. № 7.

века свойственно ассимилировать и обращать в интимную душевную ценность и мир природы, и мир культуры, и мир улицы; для этой поэзии и «буксир», и «Орфей», и цистерна, везущая метан, «и тополь, и дуб-молодец» одинаково окружены лирическим эхом и вплетены в жизненные и символические связи. В чем, если хотите, «обмирщенность» новой поэзии, антииерархичность, так или иначе затронувшая все ее направления. Но Кушнера как раз миновал тот типичный нынешний грех, о котором, касаясь этих тем, писала Е. Ермилова в статье «Диалог с традицией»:[7] амикошонство с великим художественным прошлым как оборотная сторона размашистого многодумья, превращение чтимого имени или творения в легкодоступный аксессуар, в безделушку с письменного стола. У Кушнера не так! Факты искусства, факты словесности с детства и не спросясь вошли в его коренную картину мира («… как клен и рябина растут у порога»); она рассыпалась бы без этих ориентиров внутреннего опыта.

Словом, очевидно, что поэт воскрешает тени «наших гениев» не с филологической и уж тем более не с декоративной целью, а для беседы о сути человеческого существования. Но менее очевидно, что тревожит он их еще и затем, чтоб оспорить сегодняшним днем: вот вы полагали… А мы вот так теперь живем. По-другому.

В элегии «Посещение», принципиально важной для этапного сборника поэта[8] («Я тоже посетил / Ту местность, где светил / Мне в молодости луч…»), – на кого кивает это «тоже»? На Пушкина: «Вновь я посетил…» Но там, где прежде виделось возрастание, мерная смена жизненных сезонов и поколений, теперь не по-пушкински открывается стертый подчистую резинкой рельеф земли и памяти: «Так вот оно что! Нет / Той топи и цветов. / И никаких примет, / И никаких следов» (и так на пяти страницах отрывистого трехстопного ямба – в нем есть что-то сумрачно-полежаевское, каждый стихотворный эпизод заново подтверждает тему исчезновения прошлого: «О, кто за двадцать лет / Нам землю подменил?..»). «Среди знакомых ни одна / Не бросит в пламя денег пачку» – это слегка ироническая реплика Достоевскому с его «немыслимыми» героинями. «О слава, ты так же прошла за дождями…» – реплика на пушкинское «Желание славы», уже не ироническая, конечно, но в тоне спокойной грусти, внушенной нашим трезвым веком («Другие у нас представленья и нравы, / И милая спит, и в ночной тишине / Пусть ей не мешает молва обо мне»). Поэт недоверчиво примеривается даже к физической позе прославленного предшественника – к Афанасию Фету, улегшемуся, как сказано в его стихотворении, «на стоге сена ночью южной лицом ко тверди». «Не знаю, как на нем лежал / Тяжелый Фет? Не шевелился?.. Я гладил пыль, ласкал труху, /Я порывался в жизнь иную. / Но бога не было вверху, / Чтоб оправдать тщету земную». Иногда «тени» вызываются для того, чтобы эту «тщету земную», эту нереальность жизни за пределами настоящего они подтвердили своим опытом загробного беспамятства. «Оставим все как есть… как будто нету», – шепчет Вяземский «из тьмы, где слова не прочесть». А Тютчев из недр запущенного кладбища, «праха и развала» «сквозь вечный сон / Махнет рукой, пожмет плечами. / И мнится: смертный свой урон / Благословляет, между нами».

За всем этим у Кушнера слышится не только горечь, но и свидетельство в пользу текущей минуты, ее осязательной жизненной полноты, ее значительности в сравнении с тем, что уже миновало, и с тем, чего еще нет. По вкусам Кушнер – «неоклассик», но по душевному складу он «презентист», человек, погруженный в настоящее. Дело даже не в декларациях нашего поэта («Времена не выбирают, в них живут и умирают», «Аналогий с прошлым веком не хочу, как с прошлым снегом…»), а в недоверии его ко всякой распространяющейся на столетия монументальности, необъятности, к тому, что подавляет чувства и понятия «современного человека». Тем и близки ему Анненский да еще Чехов, что они, как ему кажется, тоже

[7] См.: Контекст. 1981. М., 1982. С. 214–230.

[8] *Кушнер А.* Канва. Из шести книг. Л., 1981.

жили внутри своего времени, чураясь пророческого жеста и умеряя скептической остраткой любую широковещательность. А скажем, Шекспир – тот виноват тем, что частную драму Лаэрта поставил, по-видимому, ниже мировой трагедии Гамлета (стихотворение «Нет, не одно, а два лица…»), Монтень – тем, что ему дано право «рассказать о чести», между тем как его портному, брадобрею и кружевнице не удается вставить в эти речи исторически внятное слово («Монтень»), Достоевский – преувеличенностью страстей, а Данте… «Ни рая, ни ада его не люблю»; «… век наш, направо губя / Людей и налево, от Дантова ада / Наш взор отвратил: зарывали и жгли / И мыслимых мук превзошли варианты…». Какая, однако, уверенность, что век наш превосходит все прочие и по безмерности страданий, и по гуманности истончившейся совести (для которой невыносима чересчур «телесная» Дантова идея возмездня). Мы проще, сдержаннее, искреннее… О, помилуйте, так ли это?

Кажется, для всех ценителей поэзии Кушнера было ясно, что он поэт культуры, поэт одушевленности и человечности, сберегаемых в ее сосуде, неистребимости в ней личного и сердечного начала. Но прочитайте «Канву», где нет ни одного нового или исправленного стихотворения, и вы с удивлением обнаружите, что он не в меньшей степени поэт, не удовлетворенный культурой, ее непрестанный оппонент. Он предъявляет культуре счет, который та не в силах оплатить. Уже замеченный критикой «европеизм» Кушнера, его тяга к законченности форм и четкости границ сразу же встречается с трагической, малообнадеживающей перспективой. Во времени и пространстве действуют тотальные силы распыления и забвения; душа хоть и бодрится, а зябнет, подхваченная вселенским сквозняком, теряется, как иголка, в стогу топонимов тюркского и угро-финского пошиба: «Никак не вспомнить было, где / живет: в Вилюйске, в Воркуте, / Чите, Ухте, Караганде, / Тобольске или Томске. / Не то в саманной КзылОрде, / не то в туманной Кулунде… Илим, Ишим, Витим, Нарым, / как будто я сквозь тьму и дым / в сплошном снегу иду за ним…» И еще: «Вам звонят из Уфы. – Перерыв. – / Плохо слышно, увы. – Перерыв… Кто-то в черную трубку дышал. / Зимний ветер ему подвывал. / Словно зверь, притаясь, выжидал». Культура со всем ее традиционным арсеналом форм не в состоянии обеспечить абсолютной связи сквозь пространства и времена: «Плохая слышимость. Все время рвется нить».

Что ж, в этой досаде на ненадежность культуры есть правда, и такая, рядом с которой тускнеют несколько лицемерные рекомендации вышеупомянутого строгого критика: «Забывать права не имеем. Никого». Память культуры ограничена, одной рукой она пишет, а другой стирает, ей не под силу сохранить тепло и сердцебиение каждого личного мира внутри необъятной исторической вселенной – все мы со временем станем «рисунком стертым», а от очень немногих, избегнувших тлена, не останется ли ущербленный образ, «верхняя треть», как от классика, стоящего на школьном шкафу в виде бюста («Так чучело ставят, бекаса, сову»)? Быть может, многочисленные историко-культурные мотивы у Кушнера потому так свежи, горьки, остры, «современны», что всегда обнаруживают свою недостаточность, незакругленность перед лицом чего-то более полнозначного?

Но чего же? Любви? «Любил – и стоял к механизму пружин / земных и небесных так близко, как позже / уже не случалось…» Прекрасные стихи о любви, несчастной, одаряющей, бросающей избранника в трепет, писались Кушнером на протяжении долгих лет; в них любовь почти отождествлена с Жизнью, с ее осмысленностью и радостной «бессмыслицей» (неприглаженностью, непредвиденностью). Но… в глубине души он, кажется, полагает, что преходящий пыл чувства – такое же сомнительное «средство от забвения», как и округлые культурные слепки с живого бытия. «На волос был от жизни вечной. Но – сорвалось!» – прощаясь с любовью, неожиданно повторяет поэт реплику Кречинского, его кривую усмешку и с той же откровенностью просит жизнь вернуть ему любовную «систему иллюзий»: «Еще какой-нибудь миражик заведи».

Признаки усталой вытруженности души, приметы перехода от влажной душевной стихии к «сухой», проглядывающие в «Канве», я готова отнести на счет того типичного склада, который поостерегусь называть «интеллигентским», но которому, во всяком случае, не однажды приходилось возвращаться на круги своя с пустыми руками. Уж как близка мне кушнеровская защита душевного, личного, приватного от настигающих нас повсюду тотальных абстракций и его задумчивость, не желающая подхлестывать себя бодрой хворостинкой, и его порой тихо-саркастическая, но всегда благородная интонация, и его ум, чуждый рационализма, но неподатливый на горячечные иллюзии, и, главное, дух внутренней свободы, витающий над его поэзией, а все же фетовская строфа в эпиграфе выбрана ему в укор.

«Не жизни жаль с томительным дыханьем…», – восклицает этот уединеннейший и элегичнейший жизнепоклонник. Кушнеру очень жаль жизни, того, как она проходит, ускользает и, будоража, снова и снова обманывает. «Смерть» в его стихах – просто имя безвозвратного исчезновения, а «Жизнь» – лицо, женщина, неразгаданная, непоследовательная, в чем-то вульгарная и ущербная, но единственная, дражайшая, сверхценная.

Если есть в «Канве» канва, то это романические отношения с жизнью, с чистой жизненностью, которой так не хватает «интеллигенту» и, сочетавшись с которой, он надеется утолить сомнения насчет смысла своего присутствия на земле. Все, что вне и над этой приманкой, от Данте до Достоевского, от «роковых снов» до «будущей жизни», Кушнер сдержанным, но решительным жестом отклоняет как подозрительную надсаду, угрожающую личной свободе и достоинству («И за словом, на два тона / Взятым выше, – смрад обмана… В этом дыме, в этом смраде / Ловят нас и рвут на части»). Но, может, вслушается он в соловьиный голос Фета, безусловно, звучащий «на два тона» выше произвольно назначенного Кушнером уровня искренности: «Не жизни жаль… А жаль того огня, / Что просиял над целым мирозданьем…» Это огонь духа, которому покорна сама жизнь с ее воздушностью и влагой, в котором горит, не сгорая, ласточка-душа. Как все укрупняется при одном упоминании о нем!

Подняться над ватерлинией Жизни, поверить: ты не «листок, что корчится под снегом, леденея», даже, быть может, пренебречь своим «тихим достоинством» и «продрогшей честью», затосковать по бессмертию, как тоскует в этих строках Фет…

Но будто в ответ слышится:

Прощай, моя радость! До кладбища ос.
До свалки жуков, до погоста слепней,
До царства Плутона, до высохших слез,
До блеклых, в цветах, элизийских полей!

Эта осенняя меланхолия не лишена стоического самообладания и, значит, красоты. А все-таки жаль огня!

3
P. S. «Ворсистый смысл»

Когда наступит литературное «после нас», куда мы надеемся передать с десяток авторских имен, стихи в возможных изданиях Кушнера, верно, будут печатать в «хронологическом порядке», как думаю, и пристало знакомить с серьезными поэтами, чье становление имеет свой смысл и интерес, Сами же поэты двадцатого века – взять хоть бы Анненского и тем более Блока – предпочитают компоновать «путь» задним числом, вкладывая в расположение стихов определенную концепцию, захватившую их в момент составления книги. Это их право, но у читателей тут могут быть собственные мнения и воспоминания.

Кушнер сложил свой сравнительно полный томик «Стихотворений» (1986) таким образом, чтобы первые его пять поэтических тетрадей 1962–1975 годов очутились, можно сказать, в приложении. Он подсказывает: вот «зрелость» – начавшаяся с книжек последнего десятилетия – с «Голоса» (1978) и «Таврического сада:» (1984), а то была юная, наивная пора. Критическая же, кризисная грань между тем и другим этапом означала, по мысли поэта-составителя, просто переход к «новом ракурсу» («Ты перечтешь меня за этот угол зренья. / Все дело в ракурсе, а он и вправду нов», «… смутную истому / На новый взгляд сменю и полнокровный стих»). Переход к взгляду на вещи, подсказанному уже не «влюбленностью» (склонностью «видеть все в искаженном слепящем свете»), а зрячей любовью; не ревнивыми препирательствами с Жизнью, а доверием к ее полноте, объемлющей и трепет единичного листка, и грандиозную эволюцию живой массы; не тревожным томлением средь ребусов истории, а согласием с ее ритмами, обладающими, подобно накатам прибоя и полету облаков, своей прихотливой эстетикой (и сегодня вдобавок несущими недоиспытанную сладость гражданских чувств).

Кушнер пишет, печатает много – и даже количественно имеет достаточно оснований отодвинуть в сторону свои стихи 60-х – начала 70-х годов как преходящий эпизод. Действительно, только теперь чувствуется, что мироотношение поэта определилось, затвердело надолго, если не навсегда. Какие-то возможности, какие-то порывания и обещания отсечены, и ревновать «нового» Кушнера к ним, несбывшимся, – зряшное дело. С ироническим уничижением паче гордости он констатирует (вставляя ситуацию пушкинского «Пророка» в колоритную восточно-мусульманскую оправу):

Имам в долгополом халате
Не встретится мне на коне,
Окликнув по имени кстати
И дух перестроив во мне.

Обойдясь без шоковой встречи с «имамом» ли, с «серафимом», не переменившийся духом, он словно после долгого странствия вернулся в «большой сад» своего «первого впечатления» (название книжки-дебюта). Он укрепился в мнении, что «мир прекрасно так устроен», освободив ныне эту формулу от идиллического призвука и совместив в ней положительный и отрицательный полюсы жизненного чуда:

Жить чудно, накладно, убыточно, дивно, печально…

Если сумма испытанных нами радостей и печалей дает к концу, к финалу, эмоциональный, так сказать, нуль (об этой итоговой, как он выразился, «нирване» писал еще К. Э. Циолковский в одной из своих ранних философских брошюр), то, видимо, смысл проживаемого человеком времени определяется не такой чередой счастья-злосчастья, а чем-то другим, ее превышающим. Однако сознательный пафос поэзии Кушнера состоит теперь в том, чтобы остаться «по эту сторону»[9] и не перекатиться мысленно за «таинственную черту», «над» и «вовне» вереницы отпущенных дней. В виде полушутливой гипотезы насчет «переселения душ» ему мерещится порой «другая жизнь» – как неиспользованный, запасной вариант прожитого: «И в следующий раз я жить хочу в России», «Не придется ли в будущей жизни родиться узбеком?», «В другой раз попрошусь жить в южной стороне / И теплой разживусь покладистой судьбою». Но такой «другой раз», ничем принципиально не отличающийся от первого раза, лишь подчеркивает решимость даже в несбыточных мечтах распо-

[9] Так именуется один из циклов «Таврического сада».

лагаться именно и только «по эту сторону». Поэт мог бы повторить вслед за Маяковским и, на свой лад, с не меньшей патетикой: «… вовсю, всей сердечной мерою, в жизнь сию, сей мир верил, верую».

А коли так, Кушнер окончательно становится певцом «жизни сей», ее живой спонтанности и непредопределимости; он обретает особое эстетическое воодушевление в мысли о том, что жизнь действует вслепую, без направляющей руки, методом проб и ошибок, но действует между тем творчески, созидательно.

Какое чудо, если есть
Тот, кто затеплил в нашу честь
Ночное множество созвездий!
А если все само собой
Устроилось, тогда, друг мой,
Еще чудесней!

Мы разве в проигрыше? Нет.
Тогда все тайна, все секрет.
А жизнь совсем невероятна!
Огонь, несущийся во тьму!
Еще прекрасней потому,
Что невозвратно.

Очень это напоминает – во многих отношениях эклектичную – философию Бергсона с ее «творческой эволюцией» и élan vital («жизненным порывом»). Тут и ответ Кушнера Фету: «… жаль того огня… что в ночь идет!» – нет, не жаль, ибо чем кратковременней он, тем прекрасней, а, вечный, был бы, верно, скучен. Ответ, как и подсказавшая его философия, разумеется, убедителен лишь для того, кто созерцает жизнь несколько отрешенно, в виде целокупного, торжественно-необъятного процесса, а не под личным углом зрения, не с места песчинки, заверченной в этом сплошном потоке, песчинки, что «хочет жить, а надо гибнуть».

Но философия философией, а стихи стихами. Избираемая мироустановка отражается в настоящей поэзии не столько декларациями, сколько косвенно, – и вправду: сменой ракурса. Нынешний ракурс не в последнюю очередь определен прохладной созерцательностью «нового» Кушнера: передвижкой от элегии, от «лирики души», к внеличным медитациям. И это – несмотря на созданные им в то же самое время прекрасные стихи о любви («Какой-то волосок мешает говорить», «Когда я у полки одну выбираю из книг», «Ночь»), стихи, какие теперь и не пишутся вовсе, ибо любовный пафос оскудел в воздухе века!

В давние годы поэт восклицал, молил: «Когда когда-нибудь со мною, / Небытие, случишься въявь, / Сотри, смешай меня с землею, / Но зренье, зренье мне оставь!» Именно зренье – каждому дается «по его вере» – теперь стало главным источником суждений о жизни, о сути ее.

Как люблю я пристальное зренье
С ощущеньем точности в глазу!

Хлебом меня не корми, но позволь заглянуть
В стеклышко, линзу, подзорную даль, что-нибудь…

Новая «пристальность» открывает поэту, то и дело подкручивающему «колесико бинокля» или микроскопа, что жизнь есть ткань. Скатерть-самотканка. Огромная мануфак-

турная фабрика материи (в буквализованном смысле этого последнего слова), материи с разнообразнейшей на глаз и на ощупь выделкой.

Образ ткани – в центре нынешнего поэтического кругозора Кушнера. Это образ одновременно и вселенский, и биологический, и культурный. Образ стихии, самонастраивающейся, самоорганизующейся в узор, под влиянием случайности и ритмической повторяемости. «Чем случайней, тем вернее», – как сказал бы другой поэт. Образ безличной, слепой производительницы, она же – продукт. «Испорченные с жизнью отношенья», – писал Кушнер не так давно, когда чувствовал нужду прибегать к персонификациям, когда просил, ждал ответа. Попробуйте подставьте теперь: «Испорченные с тканью отношенья»!

Шумы и шорохи естества в его стихах – как шуршанье и гул в просторном, просквоженном ткацком цеху.

Не прочный смысл, не выпуклое слово,
А этот всплеск и вздох всего важней.
Подкожный шум, подкладка и основа,
Подвижный гул подвернутых ветвей, —

наполняет он тайным рабочим шорохом мандельштамовские интонационные контуры стиха.

Сколько здесь бархата, шелка, фланели, парчи.
Глянцево-маркий, волнистый, ворсистый кошмар, —

даже самый словарь его стихов так расширяется, так насыщается именно за счет этих значений, что начинает походить на отраслевой: сеть, кромка, бахрома, накидка, попона, кайма, кружево, складки, оборки, петли, войлок, шерсть, батист, пряжа…

Всего чаще – это ткань мира растительного. Оно и понятно, тихое произрастанье, таинственное формообразование листа и цветка лучше поддается наблюдению и любованию, лучше выражает идею непрерывного и подспудного жизненного процесса, лучше всего сочетает прихоть случая с кропотливостью «отделки». Как сказано о листьях бегонии: «Зеленобурые, с широкою каймой / И ворсом, кажется, что сшила их портниха». Или о кружеве лиственной тени, упавшей на столешницу в саду: «И свежа, и случайность, что столик накрыт ею весь… И никем не задумано это». Или о недрах цветка, куда зарылась пчела: «О, до чего ж эта жизнь хороша и сладка. / Шелка нежней, бархатистого склона покатей!.. Алая ткань, ни раскаянья здесь, ни стыда. Сколько ни вытянуть – ни от кого убудет».

Но так же созидается и трепещет ткань животного организма (взгляните на улиток – «этот винтообразный нарост, их доспехи, чалмы, балахоны») или ткань нашего мозга, что «ночью спит, как сад в безветрии», – для биолога, рассматривающего все это на срез, жизнь быть может, еще таинственней, чем для поэта.

И не в такой же ли не запланированный заранее узор слагаются исторические деяния, усилия человеческого сообщества? Разглядывая старинную гравюру юного Санкт-Петербурга, поэт замечает: «Что же до мест, где мы нынче гуляем, / Нет и в проекте их; где-то за краем / Рамки, гравюры, листа, / Там, где художник сорит и сдувает / Пыль, и само провиденье не знает / Как повернет и куда». И в своем быте мы окружены той же «предметной связью» (еще один цикл стихов), сетью из подручных вещиц, пустяков со смыслом, играющих с нами в прятки, в жмурки. Да и стих, строку надо ткать на том же станке творящей случайности, – «чтоб слово ровное нам ветерком загнуло, / И мы увидели его ворсистый смысл».

Эта волнующаяся, подобно небесному и водному океану, растущая и развертывающаяся, подобно стеблю, листу, набирающая метраж, подобно ткущемуся полотну, жизнь вме-

сте с тем всегда остается равна себе. В том числе и жизнь человечества. «А воз и ныне там, где он был найден нами, – обращается Кушнер к минувшим векам и поколениям, – И вы не сдвинули, и мы не совладали / средь споров, окриков, вражды и толкотни». Говорится это без особого огорчения, скорее – как урок утопистам, социальным прожектерам: дескать, жизнь как жизнь, «ее несметную размыло, разнесло», не старайтесь переделать живое.

Правда эта – односторонняя. Больших разломов, «геологических переворотов» в истории, рывков ее, направленных к неведомому пределу, Кушнер в своем нынешнем созерцательном витализме – не чувствует. Точнее, сюжеты эти кажутся ему безвкусными, надуманными – как аляповатые гладиолусы в одноименном стихотворении, как трагедия, в коей ему всегда виделась натуга, как «все чрезмерное». И он предлагает жить малым, но дарованным достоверно:

Друзья мои, держитесь за перила,
За этот куст, за живопись, за строчку,
За лучшее, что с нами в жизни было,
За сбивчивость беды и проволочку.

Спасибо за этот совет, за его «ворсистый», по-растительному обращенный к лучам жизни смысл. Такое, способное к благодарности, сознание оправданней неблагодарного. «За все, за все», – твердит Кушнер в другом стихотворении под эпиграфом из Лермонтова, переиначивая лермонтовский сарказм на чистосердечную признательность. Но любая «проволочка» или, что то же, – отсрочка (ухода, расставанья), мы знаем, временна. И хочется найти в стихах какой-то просвет, прорыв, нечто за пределами этих суеверных заклятий «беды» и медлительных, уже слегка инерционных строк, инвентаризирующих подробную прелесть мира. И вот находишь – словно скрипичным смычком пропетое, словно, залетевшее из иного пространства:

По рощам блаженных, по влажным зеленым холмам.
За милою тенью, тебя поджидающей там.
Прекрасную руку сжимая в своей что есть сил.
Ах, с самого детства никто так тебя не водил!

По рощам блаженных, по волнообразным, густым,
расчесанным травам – лишь в детстве ступал по таким!
Никто не стрижет, не сажает их – сами растут.
За милою тенью. – «Куда мы?» – «Не бойся. Нас ждут».
……
По рощам блаженных, предчувствуя жизнь впереди
такую родную, как эти грибные дожди,
такую большую – не меньше, чем та, что была.
И мята, и мед, и, наверное, горе и мгла.

Это тоже Кушнер. А «горе и мглу» он вставил на всякий случай – из стыдливого недоверия к «блаженству», которым полнится и звенит мелодия.

«И много ль нас, внимательных, как я…»

Продолжим строку Кушнера, вынесенную в заглавие, следующей за нею: «… стихом сегодня, может быть, владеют…».

Это реплика на пушкинское, моцартовское: «Нас мало избранных, счастливцев праздных… Единого прекрасного жрецов». Кушнер (о чем еще скажу), как буки, боится слова «избранных», тем более слова «жрецов» и, возможно, хотел бы парировать их своим скромным, в границах же его мысли емким: *внимательных*, – но, аукнувшись с Пушкиным, говорит он все о том же: об избранничестве поэта, творца, о даре вдохновения, который ничем ни подменить, ни заменить нельзя:

… И ночь идет, и нету забытья
Сильней, чем это… Звуки пламенеют.
Подделать, кроме, может быть, огня,
Огня, огня, – возможно все на свете.
Слух раскален.

В стихотворении сказано, что область власти, распорядительности, житейской решительности, тщеславного упоения ими – не для поэта («Никем, никем я быть бы не хотел, / И менее всего – царем иль ханом…»); что ему, как герою гофмановского «Золотого горшка» (ох уж эти романтические аналогии, сами лезут на ум – назло вкусам нашего автора!), – что досталась ему в удел иная мыза («под яркой лампой… на столе»), доступны иная власть и решимость: «Ни слова за меня! Я сам скажу…»

Это стихотворение – «о месте поэта», какие пишет каждый думающий поэт, от Пушкина до наших дней, – Кушнер не включил в книгу своих размышлений над лирикой «Аполлон в снегу» (1991 – и в том же году перевод на английский с предисловием И. Бродского), где эссе перемежаются со стихотворными интерлюдиями, прямо или косвенно варьирующими основные темы. Замечу кстати, что так построить книгу – решение смелое и даже в чем-то наивное и беззащитное. Поэт словно бы «подставляется», дает козыри в руки тем, кто хотел бы доказать, что иные его стихи могут быть продублированы филологической прозой, что он лишен непосредственности, склонен писать поэтические вещи «на тезис». Но Кушнеру и не снится опасность такого подвоха: он-то помнит и знает, что стихи создавались «раскаленным слухом» и шли впереди рефлексий, проза же о стихах писалась по подсказке внимательного, но уже остывшего уха. В книге, где стихи играют подсобную роль орнаментальных заставок, они все равно первичны и первородны и чаще всего превосходны. Впрочем, в большинстве своем они уже читаны нами прежде.

Так вот, среди них нет цитированного выше стихотворения. То ли автор счел заключенную в нем «декларацию прав» слишком прямой, то ли смутило его в этих строках рельефно выступившее «я» («профиль… подслеповатый», «Выбрать между чаем в гостях и кофе трудно мне…»), некая лирическая *фигура*, против чего он так восстает в своих суждениях о поэзии и ее сочинителях. А жаль, что эта «декларация» не вошла в предлагаемое скрещенье мыслей. Она бы дополнительно осветила противоречие, которым дышит и держится вся книга, – противоречие безусловно живое, но иногда досаждающее читательскому уму: между неизбежным избранничеством поэта и принципиальным желанием уподобить его (и уподобиться) «всем», между «перекличкой» (так названа одна из лучших и магистральных статей) на просторах русской лирической вселенной, со-жизнью разных поэтов – поверх времен и исторических фаз – и впаянностью их в свою эпоху, подданностью ей («Попробуйте меня от века оторвать» – прибегает тут автор к свидетельству Мандельштама, озаглавив его стихом тоже очень важное размышление)…

Перед нами – книга о стихах, писавшаяся шаг за шагом, наблюдение за наблюдением лет двадцать, не меньше. Сам автор определил ее как «хронику любви» к поэзии, «роман о любви к стихам». Почти все наши известные поэты печатно размышляли и размышляют о стихах предшественников и собратьев, почти все могли бы объединить свои отклики и

заметки в общую тетрадь в порядке натуральной хронологии. Но как раз у Кушнера есть достаточные основания полагать, что им написана «книга», «роман». Во-первых, он всегда жил и живет внутри звучащего стихового хора, мира. Чужие стихи составляют *события* его внутренней жизни не меньше, чем собственные. Он не того сорта писатель, который «не читатель». «Скажи мне, какие стихи ты любишь, и я скажу тебе, кто ты», – предлагает он вполне убедительный афоризм. Об этой якобы «закультуренности» Кушнера в свое (не лучшее!) время было наговорено много глупостей, – на страницах книги то там, то сям автор с ленцой от них отмахивается, а сейчас не хочется о них и вспоминать… Во-вторых, Кушнер один из немногих современных поэтов, создавших свою школу, свой «цех», продолживших этим дело Николая Гумилева. Его интонации, сколько раз обвиненные в переимчивости, сами оказались впечатанными в слух «младших» и заразительно влекущими к перехвату, его вкусы и склонности обворожили учеников его вольной академии – иногда преданно послушных, как А. Пурин и Е. Ушакова, иногда самостоятельно преломляющих опыт мэтра, как А. Машевский и Н. Кононов. И эта книга, в которой рядом со свободолюбивым упрямством поэта («Я сам скажу…») гнездится железное упрямство воспитателя, тоже своего рода единая студия, классная комната, где от урока к уроку закладываются основы определенного художественного миросозерцания. В ней есть свои малые по объему, но образцовые для научения студийцев (да и вообще прекрасные!) исследования: сопоставление мандельштамовских «Tristia» с блоковскими «Шагами командора», различение поздних путей Пушкина и Боратынского, контрастные параллели между письмами Тютчева и его стихами.

Но, в-третьих, при явной филологической жилке все-таки тут, в силу особого угла зрения, не филология, а действительно своего рода «роман». Только в тексте, просвеченном художественно, а не аналитически, могут быть такие устойчивые лейтмотивы, возвраты, вариации заветного. Их же находим в стихах, они определяют личный мир автора, а не его умственные затеи. «Аполлон в снегу» – это бог искусства, перекочевавший из Средиземноморья в Россию и там, в стуже, нашедший жестокую милую родину роднее и требовательней прежней:

Здесь, под сенью покинутых гнезд,
Где и снег, словно гипс или мел,
Его самый продвинутый пост
И влиянья последний предел.
Здесь, на фоне огромной страны,
На затянутом льдом берегу…

Конечно же, вспоминается фетовское: «В сыртах не встретишь Геликона, / На льдинах лавр не расцветет…» Да, лавр не расцветет, откликается Кушнер, но все же, все же «небожитель, морозом дыша, / Пальму первенства нам отдает, / Эта пальма, наверное, ель, / Обметенная инеем сплошь…», северный лавр на дальнем форпосте – ветвь, дрожащая «в холоде снежных объятий», «ледяной трилистник» Иннокентия Анненского (как о том сказано в другом стихотворении, «Ветвь»).

Сколько стихов навеяно Кушнеру дыханием великой заметеленной равнины, чьи географические размеры и климатические черты он превратил в, пользуясь словом Блока, «лирическую величину», подавляющую и возвышающую! «Морозоустойчивость русской поэзии как признак ее красоты и свободы» – так можно было бы обозначить этот мотив, вобравший, ясное дело, и гражданскую символику. Он в разных обличьях проходит через всю книгу, с него книга и начинается. Только Кушнер мог подойти к комедии «Горе от ума» как к стихотворному циклу и найти в ней «лирическую тему огромности русских заснеженных пространств», тайный музыкальный ее двигатель (о Грибоедове – первый очерк «Апол-

лона в снегу»). И опять же, только Кушнер мог обнаружить с такой неожиданной точностью у не самого близкого ему поэта, у Тютчева, сквозь все его философское шеллингианство и раздражающую нашего антиимперски настроенного автора политическую лирику наиглавнейшее слово – «душа». Кушнер выписывает сплошную страницу тютчевских строк с этим ключевым словом и завершает: вот «главный интерес, главная привязанность Тютчева. Не это ли, чуть ли не вопреки его воле, сделало поэзию Тютчева бессмертной?» Ответим осторожно: *и* это. Но то, что «тучка, ласточка, душа» – героиня кушнеровских стихов – отыскала в минувшем столетии столь не похожую на себя старшую сестру, вот это уж точно. Лирика как свободная жизнь человеческой души – об этом стихи, об этом книга.

В литературной эссеистике Кушнера, лишенной какой бы то ни было надуманной затейливости (такой, чтоб знали: поэтом писано, а не так себе литератором), играют не использованные в его стихах, но именно стихам присущие образные блики. Выпуклые фактурные сравнения, которые в лирике выглядели бы несколько примитивно (не может же Кушнер походить на Вознесенского), здесь, в прозе, блестят и радуют находчивостью. Раннее стихотворение Пушкина «забежало вперед, как гонец, объявляющий приближение царского поезда – лирики 30-х годов». «Пастернаковская стая (ассоциаций. – *И. Р.)* летит хаотично, так летают голуби», а у Мандельштама «ассоциации выстраиваются в цепочку – так летят гуси». «Архилох, сказавший: “Пью, опершись на копье”, делает это и сегодня. Лирическая поэзия живет сегодняшним днем, принадлежащим вечности». «Маяковский улегся на революционную волну, перестал грести и в конце концов, когда огромная волна ушла, – как крупное морское животное, вроде кита, – оказался на мели». Поэзия Фета «так горяча, что над ней клубится пар», а поэзия Вячеслава Иванова «похожа на гипсовые волны». И напоследок самое, быть может, эмблематичное для Кушнера уподобление: «Жесту отчаяния, жесту… которым срывают скатерть с пиршественного стола, противостоит и в жизни, и в искусстве – другой, созидающий, восстанавливающий связи человека с миром, души с Богом, жест, которым снова и снова набрасывают на стол свежую скатерть» («Скатерть, радость, благодать!» – прокомментируем эти слова поэта его давней строчкой).

И любимые стихи, конечно, проживаются чувственно, на вкус, нёбными альвеолами, языком, гортанью, долготой дыхания, а входящие в них «технологические» элементы становятся персонажами какой-то увлекательной и динамичной драмы: чего стоит, например, замечание о пиррихии в стихе М. Кузмина – «однообразно и неинтересно», – виртуозно *обобравшем* этот пятистопный стих!

Такая вот живая, тоже курящаяся влажным паром поэтической жизни книга, защищающая права вольного лирического излияния даже там, где защиты, ей-богу, не требуется: защищающая раннего Пастернака от позднего, Пушкина самоуглубленных признаний от Пушкина – всеевропейски отзывчивого «протея», автора антологических и иных в том же духе стихотворений. Книга живая – но и с металлом в голосе. В ней есть творческий, сотворческий подъем поэта-читателя, поэта, влюбленного в психею поэзии. И есть своя поэтическая идеология, на которой Кушнер наступательно и неотступно, как любой идеолог, настаивает. Здесь источник противоречий, вскользь отмеченных мною вначале.

Против всего, что я скажу дальше, чувствую, будет выставлен один, казалось бы, неопровержимый довод: любой сколько-то значительный поэт, художник не может с равным расположением относиться ко всем создателям и созданиям родного ему искусства; «несправедливость», избирательность, пристрастность, вразрез с традиционными общезначимыми оценками, не только могут, но и должны быть присущи ему как самобытной творческой фигуре. И если даже пушкинское око не задержалось в свое время на Тютчеве, а Блок почти не разглядел Мандельштама, почему бы Кушнеру на поэтической перекличке недосчитаться, скажем, Есенина?

Все так, и ни разу не упомянутый Есенин книге не в укор. Она о тех, кто любим: о Боратынском, об Анненском, о Кузмине, Пастернаке, Мандельштаме – и, конечно, о Пушкине. Но есть два способа заразить своей любовью других: первый – представить любимое в лучшем виде, второй – представить в наихудшем то, что от любимого отлично. В «Аполлоне в снегу» автор прибегает к обоим способам, и, как нетрудно догадаться, именно вторым обеспечивается отмеченный выше идеологизм.

Вот сравнительно невинный пример: поэма. Кушнеру очень важно показать чудесные преимущества «чистой» лирики, все более раскрывающиеся от начала XIX к середине XX века «в обход большого жанра». Книга стихов, где каждое стихотворение непосредственно схватывает миг лирического настоящего (вспомним пример с навеки опершимся на копье Архилохом), всеми своими «интонационными неровностями» дышит текущим мгновеньем, а все вместе они, стихи, являют целостный рассказ о жизни, о времени, о самом поэте, рассказ без рассказа, без, боже упаси, фабулы и повествованья, – вот художественный идеал, на пропаганду которого Кушнер тратит массу прекрасных и внушительных слов (не говоря уж о собственном творческом опыте). И ведя счет приобретениям на этом пути – от «Сумерек» Боратынского до «Сестры моей – жизни» Пастернака и книг современных нам поэтов, – он, безусловно, прав: и тенденция схвачена верно, и высокая оценка ее продуктивности не вызывает сомнений. Но непререкаемость, с которой проводится эта мысль, начинает с какого-то момента походить на запрет идти иной дорогой – вопреки непредвиденности путей искусства, всегда опрокидывающего наши диагнозы и прогнозы. А уж когда под отрицательные рекомендации подводится идеологическое основание… Читаешь об *эпическом* подавлении человека в России нашего столетия и *лирическом* уважении к нему – и так хочется воскликнуть: не втравливайте эпос и лирику в одномерный социальный конфликт, у них есть собственные жизненные ритмы и свои внутренние счеты друг к другу! И если уж на то пошло, то не только «Медный всадник» ничего не теряет рядом с наигениальнейшими творениями пушкинской лирики, а «Коробейники» и «Мороз, Красный нос» нисколько не ниже (а по мне – так и выше) лирики Некрасова, но и наш поэтический век я не могу представить себе без «Поэмы конца» и «Крысолова» Цветаевой, а теперь уже без «Погорельщины» Клюева, не говоря о «Двенадцати». И кто знает, что будет завтра; ведь в конце двадцатого столетия уже заметно набирает силу городская баллада с элементом повествовательности.

Еще более темный и мучительный вопрос – об избранничестве поэта и житейской его общности со всеми. Кушнеру дорога и родственна та лирика, где обнаруживается «стремление соответствовать в самом главном любой человеческой жизни». Лирика же, выводящая на подмостки фигуру «лирического героя» во всей исключительности его судьбы, вызывает у Кушнера сильное раздражение. «Театрализация, конструирование в стихах своего образа, всяческая забота о своем “лице” ведут к почти неизбежным провалам, дурновкусию, потаканию ожиданиям публики. Поэт становится рабом своей выдумки» – этот менторский тон в статье о Блоке (при известной справедливости попреков) немного даже смешон, а сама статья – не столько «антиюбилейная», что и нехудо, сколько попросту ворчливая. И далее: «Такая роль, такая позиция поэта выглядит сегодня несколько старомодной. От нее ближе к Байрону и Лермонтову, чем к нам». «Старомодность» – ужасный укор в устах Кушнера, которому «наше время» всегда было дороже минувших «времян». Ясно, почему он отворачивается от Есенина, с наипоследней искренностью и зорким артистизмом очертившего в стихах свой легендарный облик, почему устанавливает всего лишь худой мир с «байронической» поэзией Бродского, руководясь здесь больше личными дружескими чувствами, чем эстетическими предпочтениями.

Все бы ничего, все бы хорошо в этой защите права поэта быть частным человеком, подлинным и простым, в этом отказе от лирических котурнов. Но возникает одно двусмысленное следствие. Вместо того чтобы принадлежать современности в качестве захваченного ею

у вечности заложника (а не послушного сына), поэт – ведь он «как все», ведь в «москвошвеевской» же одежке – оказывается в глазах Кушнера родным чадом своего века, плывущим по его течению и, так сказать, колеблющимся вместе с его линией. Это особенно видно в статье о Мандельштаме, полемически нацеленной на тот образ «противоборца», который создан в воспоминаниях о муже Надеждой Яковлевной. Кушнер (я слегка огрубляю его мысль, но не искажаю) доказывает, что это был *советский* поэт, разделявший все надежды людей 20-х годов, все предрассудки людей 30-х, революцией избавленный от своей еврейской приниженности. Что ж, образ Мандельштама действительно стилизован Надеждой Яковлевной в согласии с ее поздними взглядами («одержимость монархической идеей», «церковными символами», сердится на нее Кушнер). Но нельзя исправлять одну односторонность другой, куда более опасной. Почему – более? Да потому, что не поэт тот, кто, погруженный в воды своего времени и трижды им меченный, не пытается вместе с тем выгребать против его течения. Он избранник, он одарен, и дар обязывает его быть «не как все», разделяя с большинством, быть может, гибельную участь, но не слепоту. И, мы помним, Мандельштаму были свойственны эти головокружительные прыжки с седьмого этажа, о которых как о прирожденном безумстве лирика писал Фет, – эта дерзость в споре с веком. Путь против течения, в недавнее время, хотя в менее тяжких условиях, пройденный и самим Кушнером с большим достоинством и упорством, напрасно ставится им под сомнение как нереалистический и претенциозный. Конформизм больших поэтов, сознательный или бессознательный, имеет свои узкие пределы в отличие от беспредельного конформизма толпы. Иначе и не была бы возможна их орлиная перекличка друг с другом через головы современников. Ведь не к одним скрытым цитатам и повторенным интонациям сводится ее суть. В той же статье с первозданной, можно сказать, прямолинейностью «монархические» стихи Пушкина трактованы как попытка выживания. Но как забыть, что у Пушкина могли быть свои *взгляды* на сей счет, отличные от взглядов, принятых в его близком культурном кругу, однако в будущем повлиявшие на целое течение русской политической мысли? Если история их и скорректировала, то далеко не так поспешно, как отвергали современники с их благородными клише.

Конечно, и сам Кушнер не избежал того, чтобы в его суждениях запечатлелся специфический дух миновавшей эпохи, именуемой 60-ми. К числу этих черт отнесу утопический, «руссоистский» взгляд на «хорошесть» искусства: оно «нравственно по самой своей природе», «честь и стыд у них» (у стихов) «в крови». В соответствии с этой максимой тема демонизма искусства, демонизма красоты, лирического демонизма, так мучившая Блока, и не его одного, объявляется надуманной и ходульной, а стихи, вложенные Блоком в уста своего демона и обращенные к подруге: «И под божественной улыбкой / Уничтожаясь на лету, / Ты полетишь, как камень зыбкий, / В сияющую пустоту» – квалифицируются как «падение» поэта. Быть может, это и впрямь человеческое падение, но стихи-то дивные и сердцу кажутся, как сказал бы Митя Карамазов, «сплошь красотой». Ох, не Кушнеру разрубить сей гордиев узел!

Как бы то ни было, книгу эту написал поэт, каких мало. И ее будут читать не только сегодня.

И Кушнер стал нам скучен…

Ну, скажут, Кушнера с Пушкиным сравниваете, докатились! Не сравниваю, нет, но куплетец тот: «И Пушкин стал нам скучен, и Пушкин надоел…» и т. д. – остается символическим памятником неблагодарности современников. И если Пушкин для нас – парадигма Поэта, почему бы не воспользоваться парадигмой *неблагодарности*, адресованной поэту со строчной буквы, но тем не менее – *поэту*? Вот Татьяна Вольтская пишет:

«Видимо, значение стихов Кушнера нельзя оценить вне контекста тех времен, когда цензура вычеркивала из текста слова “душа” и “Бог”, когда быть просто человеком – не борцом, не ударником, не патриотом – считалось неслыханной дерзостью, и подлинный героизм состоял в отсутствии героической позы <…> так и воспринимались эти стихи – как откровение честности и человечности. Но память наша коротка… Это не значит, что стихи стали хуже, просто наш слух изменился» («Знамя», 1998, № 8).

Я еще вернусь к этим речам и покажу, что прежде бывшее «неслыханной дерзостью» не утратило этих свойств и сегодня. Но сейчас меня интересует куда более, пользуясь словом Гамлета, «капитальное теля» – статья Николая Славянского о поэзии Александра Кушнера «Театр теней» («Москва», 1999, № 5; название блеклое, острей было прежнее – «Аполлон и Кушнер», под которым сокращенный вариант той же филиппики был напечатан в газете «Русская мысль»).

Николай Славянский – новомирский автор, из числа любезных журналу. Его антикушнерианская статья могла бы появиться на тех же страницах, кабы не сомнения, что ответ на нее достигнет такого же парализующего читательскую волю накала, что и напряженное красноречие «деконструктора» (теперь такие разоблачения зовутся «деконструкциями»: например, Белинский деконструировал Бенедиктова – звучит!). Уверенности в этом недоставало, в том числе мне самой, – Славянский, человек талантливый, сделал исключительно высокую ставку на изничтожение «противника» и вложил в это предприятие едва ли не весь свой литературный капитал… Короче, статья его приземлилась на журнальной площади «Москвы», и, чтобы дать о ней представление, придется не скупиться на цитаты. Центральная ее мысль проста, как отредактированная елка, но черт, как известно, скрывается в деталях, а те глядят в разные стороны. Поэтому примусь перепрыгивать с кочки на кочку.

Антоний и Славянский. Читаю: «Совершенным выразителем, я бы сказал, гениальным (! – *И. Р.*) носителем нового сознания и является Александр Кушнер»; «При чтении стихов Кушнера мы ни на минуту не забываем, что они – стихи, что они очень образцовые…»; «крепкие, красивые стихи»; «Стихи Кушнера очень хороши, поскольку он выражает в них только выразимое: в этом секрет (или разгадка) их совершенства»; «Впрочем, в своих лучших, я бы сказал, в своих высоких художественных творениях Кушнер, пожалуй, достигает духовного величия изделий Фаберже…». Эти саркастические, но – похвалы, перемежаются такими вот тирадами:

«… он очень благонамерен и обо всем судит и в стихах, и в прозе очень здраво, очень правильно, максимально нормативно, попросту ординарно».

«Чтобы украсить ландшафт, он завел в нем две-три декоративные бездны для обозрения их ужасов на досуге, устроил несколько зазорчиков между бытием и ледовитым небытием, но у него есть и очень надежная затычка на случай серьезного сквознячка из потустороннего – толстый зад позитивизма».

«С отвагой царя Менелая Кушнер защищает бездыханное тело своей поэзии, чтобы унести его от хищных критиков-троянцев в свой шатер и там умастить его. Но дело критиков – снять с поэзии Кушнера чужие доспехи, а ее останки пусть уносит».

Что напомнила мне «та музычка, мотивчик тот», употребляя строку хулимого поэта? Аналогия, возможно, Славянскому польстит – монолог Антония из третьего акта шекспировского «Юлия Цезаря»: «Внемлите, / Друзья, собратья, римляне!..» В каждом риторическом периоде Антоний (над трупом убитого Брутом Цезаря) сообщает толпе о благодеяниях покойного (так же, как Славянский – о злодеяниях своего объекта), но всякий раз кончает присказкой: «Ведь Брут – достопочтенный человек», «А Брут, нет слов, почтенный человек», – чем более всего другого доводит толпу до исступления против убийц (организации

схожих чувств у Славянского служат слова о «гениальном выразителе», «образцовых стихах» и проч.).

Аналогия, что и говорить, *достопочтенная*, но дело в том, что монолог этот включается в учебники как непревзойденный образец демагогической манипуляции слушателями, как своего рода практикум для политиков, желающих заняться «грязным делом». Да, да, я хочу сказать именно это: эскапады Славянского – *демагогия*, порой блистательная, порой опускающаяся до постыдного уровня «топоровской» сплетни (например, во вставном рассказе о том, как Кушнер якобы лепит себе репутацию гонимого прежними властями лица).

Право же, я не ожидала, до каких фокусов способен дойти на этой стезе автор, до сих пор представлявшийся мне простодушным стратегом, а не пронырливым тактиком. В пространнейшей статье он цитирует два (и только!) стихотворения Кушнера, явно декларативных – и посредственных, какими бывают декларации почти у всех лириков, а потом заверяет:

«Замечу, что неудачных стихов у Кушнера нет и быть не может, и два уже прочитанных нами стихотворения ничем не хуже всех прочих… Дополнительные примеры не могут изменить эстетического измерения обсуждаемого предмета».

Каков изворот: объявить малоудачные, скажем так, стихи *удачей*, а затем провозгласить, что и все такие же! Но мыто Кушнера читали, и память наша, не такая короткая, как у Вольтской, подсказывает, *какие* есть у него стихи. (Замечу и я, что при многописании, этой палке о двух концах, стихов необязательных, как и стихов «на тезис», набирается всегда порядочно; это наблюдение относится в не меньшей мере и к Бродскому, объявляемому великаном, в тени которого скукоживается «карлик» Кушнер.) Вышеупомянутая «деконструкция» Бенедиктова, погубившая репутацию этого небездарного поэта, стоила Белинскому – превосходному эстетическому критику, несмотря на непохвальные зигзаги его эволюции, – самых пристальных цитатных усилий. Мы же имеем дело с «демагогической деконструкцией». Славянский мог бы обойтись и без тех строф, привлечением коих он озаботился. Упор он делает на энергетику собственной фразы, на фразистость, а в этом случае прерывать себя чужим словом попросту невыгодно.

Теологический скандальчик. Впрочем, иной раз Славянский свою жертву цитирует охотно. Речь идет о *прозаических* текстах поэта (эссе, интервью, заметки), и тут Кушнер-*идеолог* действительно может оказать своему обидчику кое-какие услуги по части «среднеинтеллигентских показателей со всем сопутствующим гуманизмом, либерализмом и приличествующим культуропоклонством». Однако и на этой грядке критик умудряется вырастить демагогическую крапиву. Деталь, но значная:

«В своих “Заметках на полях” (1989) Кушнер пишет, завершая свою мысль цитатой: “Поражает отчаяние и отчаянная смелость Баратынского, его готовность призвать Всевышнего к ответу:

Там, за могильным рубежом,
Сияет день незаходимый,
И оправдается незримый
Пред нашим сердцем и умом”.

Трудно описать всю скандальность такого заявления. Приходится со стыдом отводить глаза. И дело даже не в том, что наш автор хотя бы случайно не слышал церковной службы или не читал молитвослова. Всякий абсолютно посторонний церковной практике человек смекнул бы, исходя лишь из одного контекста, что у слова “оправдается” в этом случае особая коннотация, далекая от юридической нагрузки и от всякого притягивания к ответственности. Причина этого “прокола” не в случайной ошибке… этот назидательный конфуз ока-

зался возможен именно из-за метафизической глухоты Кушнера, которую он демонстрирует на каждом шагу. Отсюда и эта уродливая трактовка стихов Баратынского как отчаянных и сутяжных…»

Мне тоже хочется отвести глаза из-за стыда за эту рацею. Но нельзя не разобраться. Не говорю уж о том, что Славянский, читавший не только молитвослов (если вправду Кушнер его не читал, он много потерял как поэт), но, вероятно, и кое-что из богословия, должен знать о многообразных концепциях теодицеи, то есть (буквально, с греческого) – об *оправдании* Бога под углом Его *ответственности* за зло в мире; существуют в том числе и теодицеи с «юридическими» коннотациями. Не говорю уж о том, что Славянский должен бы знать: у «Гамлета Баратынского» были совсем не простые отношения с христианскими истинами, он *проблематизировал* вопросы жизни, смерти и бессмертия. Но больше всего мне хотелось бы выяснить, читал ли Славянский стихотворение, к «одному лишь контексту» которого советует обратиться. Оно носит название «Отрывок» (1831) и действительно осталось отрывком из ненаписанной философской поэмы. Это диалог двух любящих, сокрушаемых мыслями о неизбежной смертной разлуке и о бытии за гробом. Слова, процитированные Кушнером, принадлежат мужчине-протагонисту, и женщина, отвечая на них, заключает диалог нежным укором: «Зачем в такие размышленья / Ты погружаешься душой?.. / В смиреньи сердца надо верить / И терпеливо ждать конца, / Пойдем, грустна я в самом деле, / И от мятежных слов твоих, / Я признаюсь, во мне доселе / Сердечный трепет не затих».

Как видим, Кушнеру с его «метафизической глухотой», но чуткостью к лирическому излиянию гораздо понятней истинный смысл «мятежных слов», нежели Славянскому с его метафизической подкованностью, но отсутствием «сердечного трепета».

Этот мнимоцерковный «прокол» беспощадного обличителя значит многое. Прежде всего то, что слова поэтов, мысли поэтов (теперь уже не одного Кушнера, и список еще пополнится) интерпретатора мало интересуют. Интересует же его исключительно собственное неотступное намерение так раскалить лексикон, чтобы на лбу нелюбимого стихотворца запылало тавро, клеймо, стигма. Тут одной «церковностью» не обойдешься. Тут с автором приключается то, что обозначу известным выражением —

Скандал в философии. «Несомненно, основная мировоззренческая интуиция Кушнера, полностью определившая и способ существования, и дух его писаний, – позитивизм. Как неоспоримый факт это признается всеми, коль скоро сам Кушнер на всех уровнях исповедует в стихах и прозе это мировидение…»

Один из элементарных демагогических приемов – начинать фразу словами «как известно», хотя пока никому ничего не известно. Славянский изящнее и вместо этого многажды осмеянного зачина вставляет свое «признается всеми» в середину безапелляционного заявления. Кем – «всеми»? Мною, например, не признается, я намерена продемонстрировать бóльшую щепетильность в отношении философских дистинкций.

Ну да Бог с ними, с вводными словами. Тезис насчет «позитивизма» Кушнера повторяется в статье, обрастая фигурами красноречия, столько раз, что не знаешь: то ли, к славе Славянского, посчитать это музыкальной темой с искусными вариациями, то ли, напротив, посетовать на музыкально-проповеднический минимализм в духе какого-нибудь Асахары. В обоих случаях задание ставится чисто гипнотическое.

Я могла бы сослаться на существенное и хорошо им проиллюстрированное суждение Сергея Бочарова относительно того, «как трудно и ненадежно соотносить философские идеи и поэзию. Метод такого соотнесения еще филологии неизвестен», – не без иронии добавляет автор углубленного труда об эстетике Константина Леонтьева («Вопросы литературы», 1999, май – июнь, с. 197). Однако, думаю, Бочаров не до конца прав: существуют какие-то

наводящие моменты в образности, в тонких структурах поэтики. Главное же – верно определить исходный пункт «соотнесения».

Когда «Опавшие листья» были еще листками сам-тамиздата, мне и моему «кругу» полюбился живейший вердикт В. В. Розанова:

«Возможно ли, чтобы позитивист заплакал?

Так же странно представить себе, как что “корова поехала верхом на кирасире”.

И это кончает разговоры с ним. Расстаюсь с ним **вечным расставанием**» (Короб первый. Выделено автором).

Про Кушнера Славянский пишет: «В его стихах сколько угодно переживаний, мыслей, тревог и страхов…» (и слезной влаги, добавлю очевидное) – но все равно «расстается с ним вечным расставанием», нимало не умягчившись. Видно, они с Розановым одним и тем же словом поминают не одни и те же вещи.

Грубо говоря, позитивизмом можно назвать все, что не является строгим теизмом. То есть все системы мысли, не постулирующие онтологическую бездну между Творцом и сотворенным миром: тогда все сущее – и человек, и жизнь, и сам Бог – оказывается «по эту сторону таинственной черты». В этом смысле и наукопоклонник, и «философ жизни» (порой сам Розанов), и бунтарь-экзистенциалист, и даже пантеист – все, все они позитивисты, «посюсторонники».

Но, повторяю, это очень грубое разграничение, пригодное для первичной философской (религиозно-философской, если хотите) ориентировки, но абсолютно непригодное для суждения об интуициях художественной культуры. Розанов, несомненно, имел в виду того самого «позитивиста», к которому (к которым) обращается Тютчев: «Не то, что мните вы, природа»; которого Набоков вывел под именем Чернышевского в «Даре» и который в романе «Что делать?» рассуждает, что «жертва – сапоги всмятку» и что крушение души равно двум чашкам черного кофе, та же бессонница (обаятельная, однако, бравада – вступлюсь и за Николая Гавриловича). Этот позитивизм – дитя XIX века и жупел XX. С ним-то наш лучший философ жизни и «расстается».

Кушнер – человек нового века. И как поэт мыслящий находится во власти тонких, хотя и недостаточно радикальных реакций на тот, старозаветный позитивизм. Недостаточно радикальных для ума, идущего до упора, но достаточных для того, чтобы питать (а не иссушать) корни поэзии.

Имя Владимира Набокова мелькнуло здесь не напрасно. Этот ненавистник позитивизма а-ля Чернышевский – Михайловский, но и враг метафизических парений и теологических спекуляций, этот громадный талант, так и не вырвавшийся из плена посюсторонности и тем не менее ослепительно осуществивший себя в искусстве, оказал на *мысли* Кушнера не меньшее влияние, чем любимый Пруст – на его поэтику «примет» и «поводов», возбуждающих деятельность души.

Набоков успел одобрительно заметить стихи молодого Кушнера, угадав в них нечто родственное. Раннее стихотворение «Казалось бы, две тьмы…» – парафраз поразившего поэта замечания из «Других берегов»: «Но несравним густой / Мрак, свойственный гробам, / С той дружелюбной тьмой, / Предшествовавшей нам». Стихотворение «Покров любви, расписанный цветами…» перекликается с финалом «Приглашения на казнь», и звучит в нем та же музыка устрашающего, но возможного освобождения: «Живые декорации природы, / Все эти многодумные дубы / И ярко нарисованные воды. / Завеса скрипки, пелена трубы. / И полог слез, и занавес вокзала. / Накидки, шторки, створки, покрывала, – / Сквозь них, сквозь них! Средь складок их и швов / Еще один, последний есть покров, / Плотнее всех… Его нам не хватало!»

Вольно́ Славянскому считать все это литературными упражнениями, «нигде не преодолевающими условностей искусства», «надежно локализованными художественными реакциями». Вольно́ ему писать:

«По требованию структуры у Кушнера естественно возникает заменитель метафизического уровня. Его голубые дали – это Культура, любовь к Искусству вообще и к Поэзии в частности… Какой же любовью может позитивист возлюбить культуру? Только самой плоской музейной любовью. Жизнь духа неизбежно превращается в пошлое “собрание богатств и достижений”…»

Кстати, мысль о «культуре» как заменителе метафизического уровня – непроизвольное заимствование Славянского у меня (хочется думать, просто совпадение). Сравните: «Культурные сокровища теперь стали заместителями ценностей абсолютных; культура становится божеством, и думают, что приравнять какой-нибудь сегодняшний обиходный предмет к музейному изделию – значит наделить этот предмет смыслом несопоставимо более высоким, чем его ближайшее назначение и функция. Это современная форма освящения взамен прежних. Но смыслонаделение и освящение здесь, конечно, мнимые».[10] Однако писала я это про неоперившихся подражателей Кушнера, следовавших тогда скорее за модой, чем за сутью. С тех пор эти поэты стали на крыло и разлетелись кто куда. Кушнер же, видимо, так и остался плохо понятым, судя по тому, что Славянский (см. выше) предъявляет ему одну из банальнейших, я бы даже сказала – «совковых», претензий.

Заостряя, повторю, что однажды уже говорила в другом месте: Кушнер поразительно мало заинтересован в «культуре», поразительно мало связывает с ней надежд на обустройство в мире. Конечно, у него, как и у всех, есть стихи о стихах, о живописи, о музыке, но не они определяют мыслительный тонус его поэзии. Ее определители – Жизнь и Смерть. Попытки найти «блестящий и непрочный противовес небытию» (пусть непрочный, но зато блестящий, блещущий, завораживающий блеском) – таково главное занятие поэта на протяжении долгих лет, занятие, от которого он, пожалуй, уже приустал, о чем говорит некая медитативная оторопь последних стихов. (Приведенная стихотворная формула обводит тонким контуром и мир Набокова, о чем замечательно, по-моему, рассказано в работе Светланы Семеновой о Набокове-Сирине.)

[10] «Назад – к Орфею!» – см. с. 64 наст. изд.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.