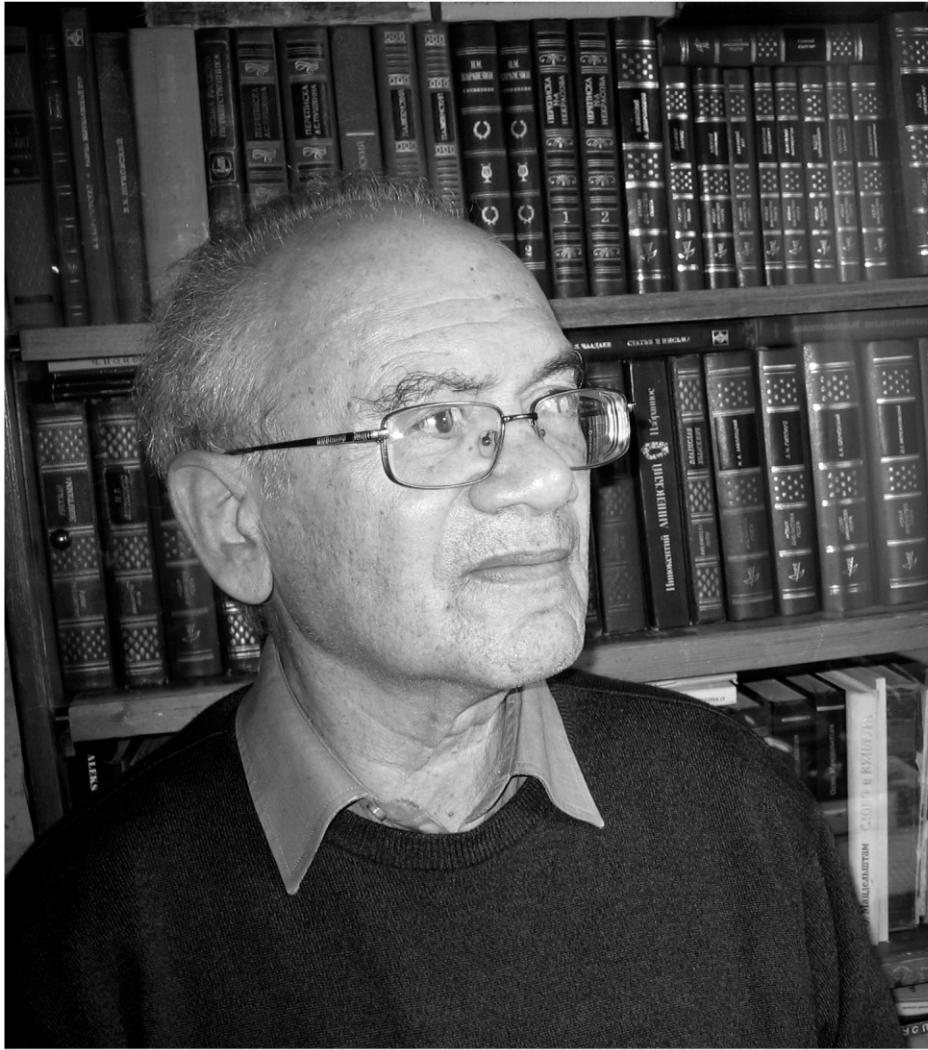


Кушнер и русские классики



A. Kuznetsov

Министерство образования Московской области
ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный
университет»

Анатолий Кулагин

КУШНЕР И РУССКИЕ КЛАССИКИ

Сборник статей

Коломна
2017

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 6-8
К 90

Рекомендовано к изданию редакци-
онно-издательским советом ГСГУ

Кулагин А. В.

К 90 Кушнер и русские классики: сб. статей / А. В. Кулагин. — Коломна: Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2017. — 240 с.

В книгу доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) вошли статьи о творчестве поэта Александра Кушнера, посвященные его связи с русской классической традицией и его поэтике, а также статьи о лирике современников главного героя сборника: Александра Межирова, Булата Окуджавы, Александра Галича и других.

ISBN 978-5-98492-342-2

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 6-8

Оформление обложки Антонины Сорниковой

В оформлении обложки использован автограф «Евгения Онегина» с изображением Лицея, обыгранный А. Кушнером в стихотворении «Пушкинский рисунок».

ISBN 978-5-98492-342-2

© Кулагин А. В., 2017
© Государственный социально-гуманитарный университет

Научное издание
Кулагин Анатолий Валентинович
КУШНЕР И РУССКИЕ КЛАССИКИ
Сборник статей
Технический редактор Т. А. Капырина
ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет»
140410, г. Коломна Московской обл., ул. Зелёная, 30.
Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография»
140400, г. Коломна Московской обл., ул. III Интернационала, 2-а.
Подписано в печать 31.8.2017. Формат 60х90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 15.
Тираж 200 экз. Заказ №

ОТ АВТОРА

Творчество Александра Кушнера — одно из самых заметных явлений в новейшей русской поэзии. Вошедший в литературу ещё в эпоху Оттепели, счастливо связавший своими стихами два столетия, Кушнер и сегодня — активный участник литературного процесса, радующий читателей новыми книгами и журнальными подборками. Творчество поэта давно привлекает внимание литературоведов; ему посвящены монографии и диссертации, многочисленные научные статьи. В числе пишущих о нём — и автор этой книги.

В данный сборник вошли статьи, написанные по преимуществу в последние годы. Первый раздел составили работы, напрямую связанные с ведущей темой книги: *Кушнер и русские классики*. Речь в них идёт о пушкинских, лермонтовских, толстовских, фетовских и чеховских мотивах в творчестве поэта. Историко-литературный фон творчества Кушнера вообще чрезвычайно широк; мы выбрали из него лишь несколько фигур, но эти фигуры для нашего героя — ключевые. Во втором разделе помещены исследования, касающиеся поэтики Кушнера и отдельных его произведений. Сюда же мы включили нашу первую опубликованную работу о поэте — небольшое эссе «Я ли свой не знаю город?» (1994), из которого со временем «выросла» книга о петербургских мотивах в его творчестве (см.: *Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою»: Поэтический Петербург Александра Кушнера*. Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2014). Перепечатываемое здесь среди научных статей, оно — как и другое эссе, «Два Кушнера», — сопровождается справочным аппаратом, в первой публикации отсутствовавшим. Наконец, третий раздел включает статьи о творчестве поэтов — современников главного героя книги; впрочем, они (Галич, Межиров, Окуджава, Визбор, Высоцкий, Чухонцев, Бродский) тоже уже вполне могут быть названы — как и сам Кушнер — классиками.

Опорным изданием для нас является новейшая итоговая книга поэта: *Кушнер А. Избранные стихи*. СПб.: Журнал «Звезда», 2016. Ссылки на неё даются в тексте, с указанием (в круглых скобках) только номера страницы. В тех случаях, когда цитируемые стихотворения в эту книгу не входят, мы приводим их текст по текущим авторским сборникам или по более ранним книгам избранной лирики. Ссылка на периодическое издание или коллективный альманах означает, что стихотворение не входило ни в одну из авторских книг. Даты написания стихов сообщены нам самим поэтом; они включены нами в справочное издание: «Стихов неотразимый строй...»: Указатель стихотворений Александра Кушнера, вошедших в его авторские сборники. 1962 — 2016 / Сост. А. В. Кулагин. Изд. 2-е, испр. и доп. Коломна: Инлайт, 2016. Оно содержит сведения обо всех отечественных книжных публикациях стихотворений Кушнера.

Сведения о первых публикациях вошедших в сборник статей читатель найдёт в подстрочных примечаниях в начале каждой из них. Все статьи отредакти-

рованы нами заново и обновлены с учётом новейших публикаций — как поэтических, так и литературоведческих. Убраны повторы, хотя в некоторых случаях их пришлось сохранить, ибо иначе нарушалась цельность той или иной статьи. Думается, что в сборнике статей они допустимы — а иногда даже и выигрышны. С большей частью материалов нашей книги Александр Семёнович Кушнер — не только поэт, но и автор многих эссе о литературе, филолог по образованию — ознакомился ещё до их первой публикации. Его доброжелательные профессиональные замечания были приняты нами с сердечной благодарностью и учтены при подготовке текста к печати.

I

ОНЕГИНСКИЕ МОТИВЫ*

Количество стихотворений Александра Кушнера, содержащих в себе переключки с пушкинскими произведениями и аллюзии на пушкинскую судьбу, исчисляется многими десятками. Не удивительно, что «присутствие» Пушкина в творческом сознании современного поэта стало предметом и своеобразной литературной рефлексии, и исследовательского интереса.¹ Но есть в личной кушнеровской пушкиниане особые тексты классика, которые он постоянно держит в поле своего поэтического зрения. В их число безусловно входит и «Евгений Онегин», отзвуки которого не раз возникают в лирике Кушнера. Не ставя перед собой задачу рассмотреть все стихотворения, где такие отзвуки заметны (см. сноску 28), остановимся лишь на тех, которые кажутся нам наиболее значимыми в этом поэтическом диалоге с классиком. Несколько таких стихотворений обнаруживаем среди относительно ранних стихов (вторая половина 1960-х —

* *Впервые*: Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. Коломна, 2015. С. 196–208.

¹ *См.*: Кузьмина Н. А. Пушкинский текст современной поэзии // Вестник Омского ун-та. 1999. № 2. С. 109–112, 116; Фёдорова Л. Г. Пушкин в поэзии Александра Кушнера // Пушкин и русская культура: (Работы молодых учёных). Вып. II. М., 1999. С. 142–154; Новикова Е. История одной эпиграммы: (Пушкин — Кушнер — Быков) // Собрание сочинений: К шестидесятилетию Л. И. Соболева. М., 2006. С. 411–416; Ячник Л. Н. Интертекстуальность и русская поэтическая традиция в творчестве Александра Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Киев, 2014. С. 98–122; Поддубко Ю. В. Пушкин в поэтическом сознании Александра Кушнера // Вісник Харківського нац. ун-ту. № 1078. Сер. «Філологія». Вип. 68. Харків, 2013. С. 141–146.

начало 70-х годов), а несколько — среди стихов позднейших (1990-е–2000-е). Каждый из двух этих периодов «общения» поэта с пушкинским романом имеет свою тематическую окраску и свою эмоциональную атмосферу.

Суть первого из них полнее всего выражает наиболее раннее стихотворение, датированное 1966 годом. Приведём его полностью:

Приятель жил на набережной. Дом
Стоял, облитый тусклым серебром,
Напротив Петропавловки высокой.
К столу присядешь — нельская вода,
Покажется, вот-вот войдёт сюда
С чудной лентой, с зелёной поволокой.

Мне нравился оптический обман.
Как будто с ходу в пушкинский роман
Вошёл — и вот — весёлая беседа.
Блестит бутылка на письменном столе,
И тонкий шпиль сияет в полумгле,
И в комнате светло, не надо света.

Мне нравилось, колени обхватив,
Всей грудью лечь, приятеля забыв,
На мраморный могильный подоконник.
В окно влетал бензиновый перегар.
Наверное, здесь раньше жил швейцар
В двухкомнатной квартире. Или дворник.

Уже приятель, стоя у стены,
Мечтал «увидеть чуждые страны»,
Но совестно играть в печаль чужую.
Зато и впрямь зелёная, заря
Мерцала так, что ей благодаря
Душа в страну летела золотую.²

Мы располагаем комментарием самого поэта к этим стихам: «...приятель вымышленный, а дом реальный. Напротив Петропавловской крепости на набережной жила поэтесса Елена Рывина, в кружок которой при ДК Горького у Нарвских ворот я ходил в школьные годы, а потом, уже взрослым, навещал её в этой квартире»³. Эффект поэтического воображения (*оптический обман*) таков, что квартира современного человека как бы превращается в стихах в жилище человека пушкинской эпохи, онегинского круга. Точкой отсчёта оказывается вид из окна — уникальный даже для привычного к городским архитектурным красотам коренного петербуржца. Одно дело — гулять в этих местах, другое — видеть их из окна жилой квартиры, как бы из бытовой повседневности. Но Петропавловская крепость — не только «пушкинская», а вообще универсальная достопримечательность города на Неве, его своеобразная визитная карточка; почему же она вызывает у поэта ассоциации именно с «Евгением Онегиным»?

² Кушнер А. Приметы: Третья кн. стихов. Л., 1969. С. 20–21. Текст стихотворения мы приводим с учётом позднейшей авторской правки — см.: Кушнер А. Избранное. СПб., 1997. С. 63.

³ Из письма к автору статьи от 25 февр. 2013 г.

Напомним, что образ петербуржца Онегина прочно привязан в романе именно к невским набережным. Во-первых, в детстве гулять его водили в *Летний сад*, знаменитая фельтеновская ограда которого выходит на Неву. Во-вторых, на набережной Невы автор романа изображает себя рядом с героем в строфах XLVII–XLVIII первой главы: «Как часто летнею порою, // Когда прозрачно и светло // Ночное небо над Невою // И вод весёлое стекло // Не отражает лик Дианы, // Воспомня прежних лет романы, // Воспомня прежнюю любовь, // Чувствительны, беспечны вновь, // Дыханьем ночи благосклонной // Безмолвно упивались мы! <...> С душою, полной сожалений, // И опершись на гранит, // Стоял задумчиво Евгений, // Как описал себя пиит»⁴, и так далее⁵. В-третьих, Онегин, вернувшись в Петербург после путешествия, поселяется, судя по всему, в том же доме возле Невы, где жил и прежде. К Татьяне в день их финального свидания он *несётся вдоль Невы в санях*.

Задержимся на летней сцене, которая представляется нам основным претекстом кушнеровского стихотворения. В ней автор наиболее наглядно обозначает свою личную причастность к герою: у них общие воспоминания о *прежней любви* и о *начале жизни молодой*, общая *чувствительность* и *беспечность*. Здесь отчётливее всего проступает их *приятельство*, мотив которого переходит в стихотворение Кушнера, задавая и ему (стихотворению) тон *весёлой беседы*, своеобразного «пушкинско-онегинского» уюта, в котором находится место и *бутыли на письменном столе*; этот мотив тоже отсылает к первой главе романа («Вошёл: и пробка потолок»), да и не только к ней; Н. А. Кузьмина напоминает в связи с этим о главе четвёртой, действие в которой происходит уже не в Петербурге, а в деревне: «Вдовы Клико или Мозта // Благословенное вино // В бутылке мёрзлой для поэта // На стол тотчас принесено» (4, 81). Между тем пушкинский фон стихотворения расширяется, по наблюдению той же исследовательницы, за счёт здесь же возникающей реминисценции из «Медного всадника»: «И тонкий шпиль сияет в полумгле, // И в комнате светло, не надо света» (ср. у Пушкина: «...Когда я в комнате моей // Пищу, читаю без лампы, // И ясны спящие громады // Пустынных улиц, и светла // Адмиралтейская игла...»); 3, 256)⁶. Впрочем, это мотив и «онегинский» тоже, звучащий в той самой летней сцене первой главы: «...Когда прозрачно и светло // Ночное небо над Невою...»

⁴ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Д. Д. Благого и др. М., 1974–1978. Т. 4. С. 24–25. Далее, в данной и следующей статье, ссылки на это издание даются в тексте (в круглых скобках), с указанием только номера тома и страницы.

⁵ Дополнительную — на сей раз шутовскую — ассоциацию даёт пушкинская эпиграмма 1829 года, вызванная неудачной, по мнению поэта, иллюстрацией к роману в «Невском альманахе»: «Не удостоивая взглядом // Твердыню власти роковой, // Он к крепости стал гордо задом: // Не плюй в колодец, милый мой» (2, 467).

⁶ Здесь возможна и невольная реминисценция из известного стихотворения И. Анненского «Среди миров»: «...Не потому, что от Неё светло, // А потому что с Нею не надо света» (*Анненский И.* Избранное / Сост. И. Подольской. М., 1987. С. 134).

В последней строфе стихотворения Кушнера возникает прямая цитата из строфы LI первой главы романа, в которой намечен важный сюжетный поворот пушкинского повествования: «Онегин был готов со мною // Увидеть чуждые страны; // Но скоро были мы судьбою // На долгий срок разведены» (4, 26). У Кушнера читаем: «Уже приятель, стоя у стены, // Мечтал “увидеть чуждые страны”». Здесь вступает в силу тонкая поэтическая диалектика *своего* и *чуждого*. Диалог с классиком выстраивается так, что современный автор как будто отходит от хрестоматийной ситуации («Но совестно играть в печаль чужую»), тем более что она «снижена» за счёт мотива *бензинного перегара* (реминисценция из «Петербургских строф» Мандельштама — одного из любимых, наряду с упомянутым нами в сноске 6 Анненским, поэтов Кушнера⁷) и мотива прежнего жильца квартиры (*швейцар* или *дворник* — далеко не Онегин!). Кстати, и само словосочетание *двухкомнатная квартира* ассоциируется, конечно, с современностью, а не с пушкинской эпохой. Однако здесь же возвращение в пушкинский мир и происходит, обнаруживая иную, не буквальную, грань поэтической картины. Только что прозвучавшая, как бы отрезвляющая лирического героя, оговорка уравнивается финалом: «Зато и впрямь зелёная, заря // Мерцала так, что ей благодаря // Душа в страну летела золотую». То есть, *оптический обман* в итоге всё-таки восторжествовал: не увидев *чуждых стран*, лирический герой и его приятель оказались даже в выигрыше: им открылась *золотая страна* поэтического воображения, связь времён, живое ощущение пушкинского слова. В таком ключе — не убывания, а нарастания «пушкинско-онегинского» присутствия в стихотворении — нужно воспринимать и обрамляющий лирический сюжет мотив зелёного цвета. Если в первой строфе *зелёная поволока* присуща лишь *невской воде*, то в финале этот эпитет отнесён уже к *зарю*, пространственно расширен. Без этого кольцевого обрамления словосочетание *зелёная заря* было бы непонятным — да и просто не возникло бы в стихотворении. В конце концов, *оптический обман* позволяет и неожиданные перемены в привычной цветовой гамме...

Пушкинский мотив возможного путешествия в *чуждые страны* окажется для Кушнера столь притягательным, что напрямую подскажет ему тему ещё одного стихотворения — «Урок географии» (1969). Оно имеет эпиграф, взятый из того же фрагмента первой главы романа, о котором мы только что говорили: «Адриатические волны... *Пушкин*». Напомним, что этот стих звучит в строфе XLIX — как раз между летней сценой и известием о кончине отца героя, нарушившей онегинский замысел заграничной поездки. Будучи новой вариацией «онегинской» темы, включая в себя различные переключки с текстом романа и других пушкинских произведений, с биографией поэта («А мы как будто в средней школе // Или лицее, без пальто»; «Охота странствовать хотя бы, // Как

⁷ «Летит в туман моторов вереница; // Самолюбивый, скромный пешеход — // Чудак Евгений — бедности стыдится, // Бензин вдыхает и судьбу клянёт!» (*Мандельштам О. Э.* «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспом. ... / Сост. П. М. Нерлер. М., 1990. С. 68). Реминисценция отмечена в ст.: *Кузьмина Н. А.* Пушкинский текст современной поэзии. С. 110.

говорят, у нас в крови», «И блеск, и тень...»), оно по своему лирическому содержанию явно сближается со стихами 1966 года. «Урок географии», как бы подсказанный «уроком литературы», завершается поэтическим возвращением к рабочему столу поэта: *оптический обман* приводит его *домой*, но *дом* у автора стихотворения и у автора романа общий — Петербург, русская поэзия, творческое вдохновение:

Адриатические волны!
Вбирай в себя, вниманья полный,
И блеск, и тень, и синеву...
Но этот стол прямоугольный,
Но этот ветер своевольный,
Но как похоже на Неву!

Окно сияет ручкой медной.
Мы путь свершили кругосветный.
И что ж? — едва утомлены.
Ведь с картой бег свой не сверяем
И путь домой кратчайший знаем —
С другой, звучащей стороны.⁸

Звучащая сторона — это, конечно, и есть творчество, *поэтические звуки*. Между тем представляет интерес «звучащая сторона» и самих стихов Кушнера, то есть их поэтическая техника. Оба стихотворения — и «Приятель жил на набережной...», и «Урок географии» — выдержаны в единой строфической форме: шестистишие *aabccb*. Анализируя стих пушкинской эпохи, М. Л. Гаспаров замечает, что из двух распространённых тогда в русской поэзии вариантов секстины «шестистишия открытого типа *aabccb* (это как раз наш случай — *А. К.*) и замкнутого типа *ababcc* явственно дифференцируются: первые тяготеют к лирике, вторые — к балладе, где концовочное *...cc* как бы отмежёвывает этапы повествования»⁹. Нам думается, что шестистишие открытого типа в двух именно «онегинских» стихотворениях Кушнера появляется не случайно. Во-первых, оно, судя по наблюдениям стиховеда, органично именно для лирики, а здесь перед нами как раз она; во-вторых, эта форма не только напоминает о строфике пушкинской эпохи вообще, но и вызывает ассоциации... с самой «онегинской» строфой, как бы представляет собой своеобразную «строфическую цитату» из неё. Если выделить (мы делаем это прямым жирным шрифтом) в «онегинской» строфе стихи 7–12, то получим как раз схему кушнеровской секстины: *ababcc**dd**effegg*. Это порождает эффект интонационного сходства с пушкинским романом. Кроме того, в пользу «пушкинско-онегинского» колорита стихов Кушнера работает и стихотворный размер. В «Уроке географии» это откровенно выражено четырёхстопным ямбом, как бы заданным уже самим эпигра-

⁸ Кушнер А. Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 32.

⁹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2002. С. 158. В качестве примеров использования шестистишия соответственно открытого и закрытого типа учёный приводил пушкинские произведения «Не дай мне бог сойти с ума...» и «Песнь о вещем Олеге» (а также «На смерть Гёте» Баратынского).

фом («Адриатические волны...»); в стихах же о *приятеле* ямб имеет пять стоп, и этот размер, во-первых, не намного (всего на одну стопу) отклоняется от «онегинского», а во-вторых, тоже является вполне пушкинским, устойчиво ассоциируется с его творчеством («Надеждой сладостной младенчески дыша...», «Элегия» и многие другие стихотворения, не говоря уже о драматургии). Одним словом, сама поэтическая форма кушнеровских стихотворений органично вписывается в лирический диалог, который поэт ведёт с пушкинским романом.¹⁰ Здесь нужно сказать, что Кушнеру, начиная как раз с середины 60-х годов, вообще присуща постоянная лирическая рефлексия по поводу стихотворной техники: включая в свои стихи пушкинские реминисценции, он пользуется обычно тем же стихотворным размером, которым написаны соответствующие произведения классика («Декабрьским утром чёрно-синим...» [1965] — «Зимнее утро»; «Этот вечер свободный» [1966] — «Из Barry Cornwall»), а впоследствии даже включает порой в свои произведения стиховедческие термины¹¹.

Ещё один пушкинский мотив, связанный преимущественно с содержанием первой главы романа, развивающий тему молодости Онегина и проецирующийся на фигуру самого лирического героя Кушнера, появляется в стихотворении «Пришла ко мне гостя лихая...» (1972):

Пришла ко мне гостя лихая,
Как дождь, зарядивший с утра.
Спросил её: — Кто ты такая?
Она отвечает: — Хандра.

— Послушай, в тебя я не верю.
— Ты Пушкина плохо читал.
— Ты веком ошиблась и дверью.
Я, видимо, просто устал.¹²

Неотвязчивая хандра, напомним, напала на пушкинского героя в Петербурге и продолжала преследовать его в деревне: «Хандра ждала его на страже, // И бегала за ним она, // Как тень иль верная жена» (4, 27)¹³. Кушнер, развивая

¹⁰ Менее чем за месяц до стихотворения «Приятель жил на набережной...», 19 сентября 1966 года (а стихи о *приятеле* датируются 15 октября), Кушнер пишет стихотворение «При всём таланте и уме...» с точно такой же строфикой и с «онегинским» четырёхстопным ямбом: «При всём таланте и уме, // В библиотечной полутьме // Так и состаришься, друг милый, // А я на школьных сквозняках // Состарюсь, мел кроша в руках, // Втирая в доску что есть силы...» (Кушнер А. Приметы. С. 14). Обращение *друг милый* (в лирике Кушнера встречающееся не однажды; ср.: «Друг милый, я люблю тебя...», 1968) задаёт тон лёгкой стилизации в духе пушкинской эпохи.

¹¹ См. специальную работу, рассматривающую творчество Кушнера и некоторых его современников именно в таком ракурсе: *Бойко С.* «Дивный выбор всевышних щедрот...»: Филологич. самосознание соврем. поэзии // *Вопр. лит.* 2000. [№ 1.] Янв. – февр. С. 44–73.

¹² *Кушнер А.* Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 66.

¹³ Любопытно совпадение со стихами другого поэта, современника и старшего товарища Кушнера: «Кто вы такая? Откуда вы?! // Ах, я смешной человек... // Просто вы дверь перепутали, // улицу, город и век» («Тьмою здесь всё занавешено...» Б. Окуджавы, 1959–60; см.: *Окуджава Б.* Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб.,

пушкинскую иронию, усиливает аллегоричность образа хандры, поневоле «подключаясь» к фольклорной и древнерусской литературной традиции («Повесть о Горе-Злочастии» и др.): «О, хмурое, злое соседство... // Уеду, усну, увильну... // Ведь есть же какое-то средство. // Она отвечает: — Ну-ну!»

В эпоху молодости поэта пушкинистика только начинала избавляться от свойственной ей в сталинское время чрезмерной социологизации и по-настоящему оценивать значимость лирического содержания романа в стихах. Это заметно в лучших пушкиноведческих трудах, изданных в эпоху Оттепели (хотя написанных порой и раньше): «Он (автор романа — А. К.) присутствует не только как автор, литературно существующий во всяком романе, а именно как персонаж, свидетель, отчасти даже участник событий и историограф всего происходящего» (Г. А. Гуковский)¹⁴; «...лирический поток, идущий от автора, образует как бы центр, вокруг которого располагаются лица и события. <...> Если бы убрать из “Евгения Онегина” лирику, то роман потерял бы половину своего обаяния» (А. Л. Слонимский)¹⁵. Впоследствии, в 70-е–80-е годы, лирическая линия пушкинского романа получит подробную разработку в трудах Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Чумакова, В. С. Непомнящего и других исследователей. Но в середине 60-х ощущение её было пока что новым, и вот на этой-то волне свежего прочтения «Онегина» и появляются стихи Кушнера, выразившие данную тенденцию восприятия классического произведения на языке не литературоведения, а лирики. Суть этой «лирической версии» в том, что герои, сюжет и сама атмосфера пушкинского романа проецируются на сознание современного человека — причём не как нечто привнесённое извне, вычитанное из книги, а как живой душевный опыт, почти снимающий границу между эпохами¹⁶. Кстати, именно во второй половине 60-х годов возникают и лирические стихи Окуджавы о Пушкине, по своему лирическому освоению пушкинской темы несомненно близкие стихам Кушнера: в них тоже есть ощущение Пушкина как близкого автору человека.¹⁷

В таком же, личностном, ключе воспринимается ещё одно стихотворение Кушнера (созданное, как и «Урок географии», в 1969 году) — «Пушкинский рисунок». Напрямую с «Онегиным» оно не связано, но связано косвенно: в нём обыграно известное, многократно воспроизводившееся в разных изданиях,

2001. С. 203). Сам Кушнер признаётся (в письме к автору статьи от 14 марта 2013 г.), что этой песни Окуджавы не помнит — стало быть, говорить о сознательной реминисценции не приходится. С другой стороны: если он не помнит песню *сейчас*, это ещё не означает, что он не знал и не помнил её *тогда*, в начале 70-х.

¹⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 166.

¹⁵ Слонимский А. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е, испр. М., 1963. С. 337.

¹⁶ Спустя много лет Кушнер воспользуется пушкинской поэтической формулой из романа, отвечая на вопрос о том, связывала ли их с Бродским «настоящая мужская дружба»: «Бродский — добрый мой приятель» (в смысле: *не* близкий друг; Встречи на Моховой. Александр Кушнер. Петербург, Пятый канал, 2008 — <http://www.5-tv.ru/programs/broadcast/502969/>; дата обращения: 15.7.2017)

¹⁷ См., например: Александрова М. А. «Счастливчик Пушкин» и другие // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2 / Сост. А. Е. Крылов. М., 2005. С. 313–324.

пушкинское изображение здания Царскосельского лицея в автографе восьмой главы романа, которая открывается лирическими «мемуарами» автора («В те дни, когда в садах Лицея...»)¹⁸. Точно передавая в стихах детали пушкинского рисунка, в свою очередь тоже довольно подробного («Стремительный очерк // Всех трёх куполов // И несколько строчек // Взамен облаков»), поэт фиксирует наше внимание на фигурке человека под лицейской аркой, в самом деле изображённого Пушкиным на рисунке:

Как шумно и смутно
И ветрено жить!
Всю жизнь безрассудно
Кого-то любить!

С надеждой на встречу
Стоять день-деньской,
Как тот человек
Под аркой тройной.¹⁹

Так душевный мир лирического героя, хронологически отделённого от пушкинского рисунка почти полутора столетиями, вновь находит своеобразную поддержку в царскосельском пейзаже, в пушкинской биографии и поэзии, в лирической атмосфере восьмой главы романа. Царскосельская тема в творчестве Кушнера вообще обычно окрашена лирическим переживанием судеб русской поэзии («Ветвь», 1975; «Белые стихи», 1984, и др.)²⁰.

Новый виток онегинских мотивов в лирике Кушнера возникает в другую эпоху, в другом возрасте, налагающем свой отпечаток на поэтический диалог с классическим произведением. 14 сентября 1993 года, в свой день рождения (поэту исполнялось 57 лет), Кушнер вновь вспоминает о пушкинском романе, но в связи уже не с молодым *приятелем*, а с другим персонажем:

Не заметишь, как станешь ровесником немолодых
И, как правило, второстепенных героев, — не их
Любит автор; отныне старик-генерал — твой товарищ.
«Толстый, этот», как сказано, бедной Татьяны жених.
Видишь, возраст всемогущ, а опыт насмешлив и старящ.²¹

Поэт добавляет герою возраст, в литературном источнике не указанный: *старик-генерал*. И хотя новая возрастная категория самого лирического героя

¹⁸ Полное воспроизведение листа с рисунком и поэтическим текстом см., например: «Среди святых воспоминаний...»: Мемор. музей Лицей; Музей-дача А. С. Пушкина / Автор текста и сост. О. А. Яценко. Л., 1989. С. 35.

¹⁹ Кушнер А. Город в подарок: Стихи. Л., 1976. С. 41. Ср. с лирической ситуацией более раннего стихотворения «Ваза» (1962): «Глубока старинная насечка, // Каждый пляшет и чему-то рад. // Среди них найду я человека // С головой, повернутой назад. <...> Старый мастер, резчик по металлу, // Жизнь мою в рисунок разверни, — // Я пойду кружиться до отвала // И плясать не хуже, чем они. // И в чужие вслушиваться речи, // И под бубен прыгать невпопад, // Как печальный этот человек // С головой, повернутой назад» (16).

²⁰ См. подборку навеянных Царским Селом стихов Кушнера разных лет в сб.: Царскосельская антология. СПб., 2016. С. 404–413.

²¹ Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 39.

имеет своё утешительное преимущество («С тобой, слава богу, отныне идею // Не связать, ни сочувственный замысел...») и не отменяет чувства, владеющего им с молодости («...что до любви, // То она... то о ней... и умрём — не расстанемся с нею»), всё же присутствие пушкинского романа в творческом сознании Кушнера получает теперь вместо прежнего оттенка *весёлой беседы* и прежнего преимущественного творческого интереса к первой главе романа, с присущей ей атмосферой молодости, — оттенок *всесильного возраста и насмешливого опыта* (хотя, как мы ещё увидим, опыт кушнеровского героя может быть не только *насмешлив и старящ*, но и *благотворен*).

Любопытно, что сравнительно поздние «онегинские» стихи Кушнера связываются уже не столько с *приятелем* Онегиным, сколько с Татьяной. Если в стихотворении 1993 года её образ находится пока ещё на периферии лирического сюжета (*бедной Татьяны жених*), то в двух других, появившихся позже, оказывается уже в центре лирического внимания. Стихотворение «Неужели прав Мартын Задека...» (2004) отсылает нас к сюжетной сердцевине пушкинского романа — к пятой её главе, с выпавшим *в январе, на третье в ночь*, снегом, со святочными гаданиями и вещим *чудным сном* героини. Читатель понимает, что воспоминание о сне Татьяны навеяно каким-то сном самого лирического героя:

Неужели прав Мартын Задека —
И покойник снится к холодам?
Ничего другого, кроме снега,
Страшный сон не обещает нам.

А снежок любила и Татьяна,
На него поутру заглядясь.
Боже мой, и впрямь зима желанна:
Надоела уличная грязь.²²

Прежде всего, стихи поддаются метеорологическому комментарию. В день их написания, 21 декабря, в Петербурге в самом деле заметно похолодало. Если накануне столбик термометра колебался вокруг нулевой отметки и достигал даже 1,6 градусов тепла, то теперь он опустился до 5,1 мороза (минимальный показатель суточной температуры).²³ Конечно, после *надоевшей уличной грязи* как было не вспомнить хрестоматийные первые строфы пятой главы «Онегина» («В тот год осенняя погода // Стояла долго на дворе... <...> Зима!.. Крестьянин, торжествуя, // На дровнях обновляет путь...»), и так далее; 4, 84–85). Кушнер пишет, однако, не пейзажные стихи. Он как бы спорит с *главой халдейских мудрецов*, у которого пушкинская героиня ищет разгадку своего сна. Во-первых, *холода* — это не п л о х о , как должно быть по логике *Мартына Задеки*, а, напротив, х о р о ш о . А во-вторых, само слово *покойник* («Фу, покойник, грубое какое // Слово...») не устраивает кушнеровского лирического героя, для кото-

²² Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 61.

²³ См.: Погода и Климат — <http://www.pogoda.ru.net/monitor.php?id=26063&month=12&year=2004> (дата обращения: 2.4.2017).

рого появление во сне *дорогого существа* вовсе не пугающе-зловеще, а наоборот — даже радостно:

По душам мы с ним поговорили,
Был чуть-чуть приглашен верхний свет.
Лишь проснувшись, мы сообразили,
Как давно его на свете нет.

Финал стихотворения, однако, — отнюдь не радужный («А беда подкрадываться любит, // Ни в какие сны не заходя: // Вдруг прорвёт обшивку и проступит, // На манер железного гвоздя»), но он всё же не отменяет чувства просветлённости, возникшей в лирическом сюжете, к этому, казалось бы, не располагавшем. Думается, праздничность пушкинской зимы, усиленная петербургской погодой в момент появления стихов, сыграла в этом ключевую роль.

Наконец, ещё одно «онегинское» стихотворение, в котором поэт отталкивается от знаменитой строки из ответа Татьяны Онегину в восьмой главе и которое лишней раз подтверждает замечание М. Визеля о том, что многие произведения Кушнера по жанру сближаются со «средневековой глоссой», ибо представляют собой «стихотворный комментарий к классическому стихотворению же»²⁴; этот комментарий, добавим, нередко бывает полемическим — хотя и полемику не нужно понимать слишком буквально. Здесь, в стихотворении «Я лучше, кажется, была...» (2011), — именно такой случай:

«Я лучше кажется, была».
Да чем же лучше? Меньше знала,
Одна гуляла и спала
И книжки жалкие читала,
Да с бедной няней о любви
Однажды зря заговорила.
Хотя, конечно, соловьи,
Луна, балконные перила...²⁵

Оказывается, в нынешней жизни Татьяны, которая внутренне проходит как бы мимо неё («Сейчас отдать я рада // Всю эту ветошь маскарада, // Весь этот блеск, и шум, и чад // За полку книг, за дикий сад...»; 4, 160), есть такие плюсы, которые перевешивают всё поэтическое содержание её сельской юности: «“К ней как-то Вяземский подсел”. // Да за одну такую встречу // Не жаль отдать и лунный мел, // И полку книг — я вскользь замечу». Здесь обыгран, конечно, другой эпизод романа — («К ней как-то Вяземский подсел // И душу ей занять успел»). Сожаление героини о прежнем времени, о самой себе прежней, вполне по-женски понятно; поэт же переводит тему на другой уровень — уже не «гендерный», а общечеловеческий, невольно опираясь при этом на... самого же Пушкина.

²⁴ Визель М. «И муза громких слов стыдится»: Двенадцатикнижие Александра Кушнера // Лит. газ. 1996. № 30. 24 июля. С. 4.

²⁵ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 30.

Мы лучше не были. Душа
Растёт, приобретая опыт,
И боль давнишняя свежа,
И с нами тот же листьев шёпот...

Мотив *роста души и опыта* — пушкинский. Напомним хотя бы строки из статьи «Александр Радищев» (1836): «Муж, со вздохом иль с улыбкою, отвергает мечты, волновавшие юношу. <...> Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют» (6, 192). Но если Пушкин говорит о соответствии мышления и поведения человека его возрасту, то Кушнер слегка меняет акцент. По его поэтической логике получается, что «рост человеческой души происходит с приобретением жизненного опыта»²⁶. Такая «полемика» и с Пушкиным, и с другими классиками вообще не редкость в творчестве Кушнера последних лет. Многие стихотворения его неожиданно заостряют и переосмысливают известную ситуацию или мотив (см., например, стихотворение того же 2011 года «На месте Дельвига подарок бы не принял...»).

Так в разных стихотворениях и в разные годы складывается поэтический диалог Кушнера с «Онегиным». Роман наполнен для него богатыми возможностями душевного отклика, ассоциативных ходов, творческого спора и одновременно — созвучия с пушкинским (причём, попутно не только с «онегинским») текстом. Убеждённый лирик, он открывает для себя в классическом произведении прежде всего лирическое же содержание, да и не таит своего пристрастия именно к этой грани романа в стихах: «Для меня “Евгений Онегин” — это даже не роман, не повествование, а прежде всего — чудесная книга лирики, книга неувыдаемых, несравненных стихов. Книга стихов не только потому, что преодолена инерция повествования, — преодолена или неузнаваемо преображена, одухотворена, — но ещё и потому, что можно раскрыть наугад и читать, как стихи, не заботясь о сюжете»²⁷. Несколько «онегинских» стихотворений поэта, с разными лирическими поводами, словно возникшие из чтения *наугад*²⁸, подтверждают справедливость этого высказывания их автора.

²⁶ Поддубко Ю. В. Пушкин в поэтическом сознании Александра Кушнера. С. 145.

²⁷ Из письма к автору статьи от 25 февр. 2013 г. Ср. со строками «Стансов» (1994), написанными, правда, вне прямой связи с «Онегиным»: «Лирические отступления — // Вот что всего милей в романе» (Кушнер А. На сумрачной звезде. С. 73).

²⁸ Отдельные реминисценции из романа встречаются и в некоторых других стихотворениях Кушнера: «Шиповник» (1965), «Не из всякого снега слепить удаётся снежок...» (1980), «Лети, душа...» (1988), «Иван Александрович, что ж вы, куда вы, зачем?..» (1989), «Я не ценю балет и не люблю парад...» (1991), «Стансы» (1994), «Сахарница» (1995), «Никогда уж ту загадку...» (ок. 1996), «А если бы к власти Рылеев пришёл...» (1999), «На острове Висбю я видел в музее...» (2004). Третье от конца не включено ни в один из сборников; опубликовано: Смена. М., 1996. № 2. С. 39. Особняком стоят также не входившие в книги стихотворение «Чужая речь так заразительна!..» (1985; см.: Даугава. 1987. № 2. С. 8-9), где обыгран эпизод оперы Чайковского «Евгений Онегин», и саркастическое стихотворение «Доклад» (1999; см.: Знамя. 2000. № 7. С. 47), навеянное выступлением одного из учёных-пушкинистов.

ОТЗВУКИ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»*

Поэтическую притягательность пушкинской поэмы «Медный всадник» испытали на себе многие художники слова. Открытый ею «конфликт государства и личности стал главной темой петербургской литературы XIX — XX веков»¹. Рецепции поэмы в русской литературе XIX — начала XX века посвящены специальные развёрнутые исследования.² Существуют и статьи, в которых рассматривается влияние «петербургской повести» на творчество отдельных авторов второй половины минувшего столетия.³ Естественно, что и Александр Кушнер, поэт, во-первых, петербургский и по месту жительства, и по духу творчества⁴, а во-вторых, ведущий постоянный творческий диалог с классиком как в стихах, так и в эссе, — не прошёл мимо «Медного всадника» и вообще «петербургского мифа», открытого для русской культуры именно этим произведением⁵.

Среди нескольких поэтических вариаций Кушнера на тему «Медного всадника» сравнительно раннего времени центральное место занимает стихотворение «Два наводнения» (1964). Лейтмотивом его становится сближение двух роковых дат в истории города — описанного в пушкинской поэме наводнения

* *Впервые*: XX век: Альманах. Вып. 3. СПб., 2011. С. 65–74.

¹ Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. 2-е изд., перераб. и доп. СПб., 2006. С. 131.

² См.: Краснов Г. В. Мятёжная Нева, Евгений и «кумир на бронзовом коне» // Краснов Г. В. Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 143–172; Основат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1987.

³ См.: Ранчин А. «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...»: поэзия Иосифа Бродского и «Медный Всадник» Пушкина // Новое лит. обозрение. № 45. 2000. С. 166–180; Кулагин А. 1) Об одном пушкинском подтексте [у Высоцкого] // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 120–127; 2) «Медный всадник» и поэзия Галича // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. Коломна, 2015. С. 163–173; Александрова М. А. Мотивы пушкинского «Медного всадника» в романе Булата Окуджавы «Свидание с Бонапартом» // Художественный текст и культура. Владимир, 2004. С. 103–110.

⁴ Об отдельных петербургских мотивах в творчестве Кушнера и о поэтическом восприятии им родного города вообще см.: Ляпина Л. А. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки историч. поэтики. СПб., 2010. С. 126–137 (см. также отдельные наблюдения в других материалах этой книги); Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014.

⁵ Этой проблеме посвящён отдельный параграф неопубликованного исследования В. К. Широкова «Поэтика и проблематика лирики А. Кушнера» (науч. рук. К. Г. Петросов), защищённого им как дипломная работа в Коломенском пединституте в 1987 г.

1824 года, сильнейшего из всех петербургских наводнений, и второго по силе наводнения, произошедшего в 1924 году:

Два наводнения, с разницей в сто лет,
Не проливают ли какой-то свет
На смысл всего? Не так ли ночью тёмной
Стук в дверь не то, что стук двойной, условный. (25)

Мотив *ста лет* как бы подсказан самим пушкинским текстом: «Прошло сто лет, и юный град, // Полночных стран краса и диво, // Из тьмы лесов, из топи блат // Вознёсся пышно горделиво...» (3, 255) Замечено, что русская история Нового времени вообще развивается как бы столетними циклами. Так, самые крупные «смуты» выпадают на начало столетий, «оттепели» — на их середину (50-е – 60-е годы), и так далее. И действительно, столетний промежуток между двумя мощными наводнениями *не проливает ли какой-то свет на смысл всего?* Ведь и то и другое пришлось, по «странному сближению» (Пушкин) на конец эпохи надежд и ожиданий, после которой наступал *тёмный интервал*:

Похоже, дважды кто-то с фонаря
Заслонку снял, а в тёмном интервале
Бумаги жгли, на балах танцевали,
В Сибирь плелись и свергнули царя.

В процитированном выше вступлении к «Медному всаднику» движение истории дано «крещендо»: было пустое место, и вдруг, как в сказке, возник город. Но финал поэмы возвращает нас к её началу: столица империи оборачивается *пустынным островом* с найденным там мёртвым телом героя. История как бы возвращается на круги своя. Идея цикличности времени звучит, как мы видели и как было отмечено в своё время В. К. Широковым (см. сноску 5), и у Кушнера.

Одобрительно откликаясь на давний первоначальный вариант данной работы, А. С. Кушнер признавался в письме автору этих строк, что им (поэтом) «нередко <...> используется (используется — неудачное слово, поскольку делается это интуитивно) пушкинский синтаксис с его вводными замечаниями, вроде: “Всё это, видите ль, слова, слова, слова”, уточнениями, разговорными речевыми оборотами» (из письма от 13 авг. 1996 г.; ср. со стихотворением «Вводные слова», 1961). Эта особенность стиля поэта хорошо просматривается как раз в «Двух наводнениях» (*Не так ли...; Похоже...*), да и в некоторых стихотворениях из числа тех, что мы будем цитировать ниже.

Между тем неожиданная историческая «рифма» ведёт к судьбе героя:

Вставали волны так же до небес,
И ветер выл, и пена клокотала,
С героя шляпа лёгкая слетала,
И он бежал волне наперерез.

Поэт обыгрывает пушкинские детали. *Шляпа лёгкая* напоминает *картуз изношенный* Евгения. Стих *И он бежал волне наперерез* как бы соединяет два действия пушкинского героя, который сначала переправляется в лодке через

бурные волны, а потом бежит туда, где ждёт его судьба с неведомым известьем⁶.

Кушнер не раз подчёркивал, что разделяет пушкинскую симпатию к герою типа Евгения или Езерского (персонажа одноимённой поэмы 1832–33 годов, часть стихов которой была перенесена поэтом в текст «Медного всадника»). Этот тип трансформируется для него в честного интеллигента, вовсе не обязательно бросающего вызов эпохе. Однажды он заметил, что от пушкинских Евгения и Езерского «тянется ниточка к героям Гоголя, Достоевского, к стихам Некрасова и, между прочим, Мандельштама»⁷.

У Мандельштама есть своя вариация на тему «Медного всадника» — стихотворение «Петербургские строфы» (1913): «Летит в туман моторов вереница; // Самолюбивый, скромный пешеход — // Чудак Евгений — бедности стыдится, // Бензин вдыхает и судьбу клянёт!» Нам уже приходилось отмечать, что второе четверостишие кушнеровских «Двух наводнений» отсылает не только к соответствующему эпизоду «Медного всадника», но и к этим строкам (см. также нашу предыдущую статью).⁸ К тому же, Кушнер вольно или невольно использует ритмический рисунок стихотворения Мандельштама (пятистопный ямб). Что касается модернизации темы у Мандельштама («Летит в туман моторов вереница»), то у Кушнера она отзовется в другом стихотворении, «В петропавловском холоде снятся Петру...» (1972), где, кстати, состояние «безумия» героя пушкинской поэмы неожиданно отдано другому участнику конфликта — Медному всаднику. Пушкинские мотивы наводнения, *истукана* и *бездны* здесь сохранены, но у Кушнера они поданы в контексте современных реалий, ибо, как здесь же замечает поэт, *лишь элемент новизны интересен и стоящ*:

Уж как много воды в потемневшей Неве,
И ещё поступает <...>
И безумный над бездной застыл истукан,
Связью связанный жуткой
С серебристой цистерной, везущей метан,
И искусственной шубкой.⁹

В «Двух наводнениях» (вернёмся к ним) отсылка к Мандельштаму очень значима. Мандельштамовские аллюзии и мотив ареста («Не так ли ночью тёмной // Стук в дверь...») у Кушнера соотнесены. И если в «Петербургских стро-

⁶ Любопытно, что отзвук этого мотива появляется в позднейших стихах Кушнера о любви, подсказывая поэту неожиданную параллель: «Вот шляпа. Как долго во сне // Тащило её по панели // И ветром пригнало ко мне, // Когда я проснулся, к постели. <...> Любовь моя, как я бежал, // Под ветром клонился и гнулся, // Когда я тебя потерял! // Пока на бегу не проснулся» («В отчаянье горьком прильнуть...», 1969; *Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 58*).

⁷ *Кушнер А. Неиссякаемый сюжет поэзии // Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 311.*

⁸ См.: *Кулагин А. «...растворён в крови моей»: Пушкиниана Александра Кушнера // Пушкинский праздник: [Пробн. номер газ. «Автограф» — газ. вар. журн. «Культура и свобода»; № 6]. 1995. 26 мая – 6 июня. С. 4.*

⁹ *Кушнер А. Письмо. С. 86, 87.*

фах» перед нами «новая драма знакомого литературе героя»¹⁰, то у Кушнера уже не драма, а трагедия, понятная в свете судьбы Мандельштама.

Но не только его. Когда Кушнер пишет в «Двух наводнениях»: «Повторенный // Боялись все», — вспоминаются строки другого поэта, Анны Ахматовой: «Была в Неве высокая вода, // И наводнения в городе боялись» («В последний раз мы встретились тогда...»)¹¹. Отсылка к стихам Ахматовой вызывает ассоциации и с её судьбой, во многом схожей с судьбой Мандельштама. Так Кушнер не просто делает поэзию Серебряного века ассоциативным фоном своего «пушкинского» стихотворения, но и намекает (а в 1966 году, когда появились, в составе сборника «Ночной дозор», «Два наводнения», можно было только намекать) на трагические судьбы поэтов, за которыми — трагизм всей отечественной истории двадцатого века. Отправной точкой поэтического осмысления этой темы в данном случае становится «Медный всадник»: восходящая к нему оппозиция «государство — личность» в новое время наполняется новым содержанием, а само стихотворение «Два наводнения» оказывается для поэта рубежным, открывающим в его лирике глубинный драматизм петербургско-ленинградской темы.

Тема наводнения, непогоды, стихии, проходящая через всё стихотворение Кушнера, особенно акцентируется в финале:

Вздымался вал, как схлынувший точь-в-точь
Сто лет назад, не зная отклонений.
Вот кто герой! Не Пётр и не Евгений.
Но ветр. Но мрак. Но ветренная ночь.

В самом деле, в восходящем к «Медному всаднику» стихотворении внимание автора сосредоточено не столько даже на герое как таковом или на Петре, сколько на третьей действующей силе пушкинской поэмы — наводнении; об этом говорит и само название его. По замечанию Л. Н. Ячник, Кушнер в «Двух наводнениях» решает оппозицию власти и народа в пользу третьей стороны — природы (исследовательница вспоминает карамзинскую идею о том, что «человек не одолеет натуры»)¹². Здесь Кушнер проницательно предвосхитил собственно пушкиноведческие разыскания и оценки. Конечно, и до него авторы трудов о болдинской поэме обращались к образу стихии, но всё же он рассматривался как второстепенный, создающий фон для раскрытия главного конфликта — конфликта между маленьким человеком и «горделивым истуканом». Лишь в семидесятые годы было по-настоящему осознано принципиальное значение этого образа. «Дисгармония человеческого мира, — писала в ту пору И. Л. Альми, — во многом сродни природному хаосу. Конфликт Евгения и Медного всадника, отражающий противоречия общественного развития, вы-

¹⁰ Краснов Г. В. Указ. соч. С. 170.

¹¹ Ахматова А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста: М. М. Кралин. М., 1996. Т. 1. С. 50.

¹² См.: Ячник Л. Н. Особенности восприятия русской поэтической классики в лирике Александра Кушнера // Філологічні трактати. Сумы, 2011. Т. 3. № 1. С. 45–46.

растает на основе общих потенций природной дисгармонии»¹³. Поэт же ещё в середине 60-х нащупал в пушкинском произведении и выразил в своих стихах этот важный смысловой нерв.¹⁴

Он ощущается и в стихотворении «Ночное бегство» (1963) с фантазмагорическим ночным пейзажем («Проснулся я. Какая сила // Меня с постели подняла? // В окне земля тревогу била // И листья поверху гнала»), в котором постепенно начинают проступать реминисценции из «Медного всадника»:

Почти как тонущие чёлны,
Вздымались углые дома.
Бежали сумрачные волны
На них, бежала ночь сама.

Какой-то дуб, как бурный конник,
Из переулка тут как тут:
«А ты, вцепившись в подоконник,
Чего стоишь, когда бегут?»

И, запыхавшись, ночь дышала
Трудней усталого коня.
И, как безумная, бежала
Душа, отдельно от меня.¹⁵

Конечно, *безумие* лирического героя напоминает о безумии пушкинского Евгения, бегущего от Медного всадника (у Кушнера — *бурный конник*), но поэтическим центром этого стихотворения нам видится опять-таки стихия: «И, запыхавшись, ночь дышала // Трудней усталого коня». Напомним пушкинское: «...И тяжело Нева дышала, // Как с битвы прибежавший конь» (3, 263). И ещё одна цитата из поэмы, отозвавшаяся в процитированных стихах «Ночного бегства»: «Осада! приступ! злые волны, // Как воры, лезут в окна. Чёлны // С разбега стекла бьют кормой» (3, 260).

В кушнеровском поэтическом восприятии «Медного всадника» будет ещё один случай такого предвосхищения пушкиноведческого открытия. В стихотворении «Снег» (1979) мы прочтём:

Нас не затопит, но, видимо, нас заметёт:
Всё Геркуланум с Помпеей приходят на ум. (164)

Мотив наводнения переплетается здесь с мотивом снегопада, и через него — мотивом извержения вулкана (снег оказывается тождествен пеплу: и то и другое *заметёт*). Между тем и в пушкинском творческом сознании петербург-

¹³ См.: *Альми И. Л.* Образ стихии в поэме «Медный всадник»: (Тема Невы и наводнения) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 27. Позднейшую по времени перепечатку статьи см. в кн.: *Альми И. Л.* О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 88–102.

¹⁴ О возможном преломлении в тексте «Двух наводнений» пушкинских мотивов через роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» одного из упомянутых Кушнером «Серрапионовых братьев» («Но волновал сюжет Серрапионов...»), В. Каверина, — см.: *Кузьмина Н. А.* Пушкинский текст современной поэзии // Вестник Омского ун-та. 1999. № 2. С. 109–110.

¹⁵ *Кушнер А.* Ночной дозор: Вторая кн. стихов. Л., 1966. С. 118.

ское наводнение и извержение Везувия сближались. Вскоре после написания «Медного всадника», в 1834 году, поэт набросал несколько строк, навеянных новой на тот момент картиной Брюллова «Последний день Помпеи»:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Под каменным дождём, под воспалённым прахом,
Толпами, стар и млад, бежит из града вон. (2, 508)

В 1986 году Ю. М. Лотман опубликовал статью об этом наброске¹⁶. Исследователь увидел в нём «трёхчленную формулу»: «Восстание стихии — статуи приходят в движение — народ (люди) как жертва бедствия». Всё это, заметил Ю. М. Лотман, есть и в «Медном всаднике»: наводнение — оживший *кумир на бронзовом коне* — жители Петербурга (в частности, Евгений) как жертвы. Так действительно уравниваются две природные катастрофы — далёкой древности и пушкинской современности. Образ же стихии в этом сопоставлении обретает универсальный характер. Отдадим должное тонкому исследованию замечательного учёного, но не забудем, что именно поэт несколькими годами раньше почувствовал эту связь: «Нас не затопит, но, видимо, нас заметёт...», и тем как бы подтвердил наблюдение Герцена, в своё время заметившего в картине Брюллова «вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере»¹⁷. Особая судьба и особое положение северной столицы располагают к апокалиптическим ассоциациям. Сказано же: «Петербургу быть пусту».

Между тем самому поэту эта идея явно не близка. Выступая в 2001 году в петербургской телевизионной программе «Синие страницы. Ночной разговор», он говорил в беседе с ведущим А. Лушниковым о красоте Петербурга, о том, что весенне-летние городские пейзажи противятся «петербургскому мифу»: «...И тогда мне кажется, что вся эта метафизика и мифология, к которой мы привыкли, петербургская, отходит на второй план, и слава богу. Оказывается, что это вовсе не город, где скачет Медный всадник за несчастным Германном (оговорка поэта, но какая симптоматичная! Две «петербургские повести» Пушкина очень близки друг другу и своей проблематикой, и поэтикой¹⁸ — А. В. К.), и вовсе это не город, где Раскольников идёт убивать старуху-процентщицу. И

¹⁶ См.: Лотман Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Пушкин и русская литература: Сб. науч. трудов. Рига, 1986. С. 24–33. Позднейшую по времени перепечатку статьи см. в кн.: Лотман Ю. М. Пушкин: Статьи и заметки. М., 2008. С. 131–142.

¹⁷ Герцен А. И. Новая фаза русской литературы // Герцен А. И. Письма издалека: (Избр. лит.-критич. статьи и заметки). М., 1984. С. 329.

¹⁸ См., например: Сидяков Л. С. «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник»: (К характеристике худож. исканий Пушкина второй болдинской осени) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 4–15.

ещё идёт разговор о том, что вдруг весь город испарится, и возникнет болото и туман. Нет, понимаете, это город, где можно жить»¹⁹.

Полемичным по отношению к «метафизике и мифологии» Петербурга поэт считает и своё стихотворение «Когда бы град Петров стоял на Чёрном море...» (1995) — своеобразную лирическую утопию-фантазию на тему русской истории, где северная столица России и античность парадоксально сближаются. При этом особый гармоничный склад античной культуры как бы перевешивает традиционно трагическое наполнение петербургской темы:

Когда бы град Петров с горы, как виноградник,
Шпалерами сбегал к уступчивым волнам,
Не идол бы взлетал над бездной, Медный Всадник
Не мчался б, приземлясь, по трупам, по телам.

Тогда б ни топора под мышкой, ни шинели,
Венеция б в веках подругой нам была,
Лазурные бы сны под веками пестрели,
Герাকловы столпы, Икаровы крыла. (284)

Античный колорит Петербурга, особенно ощутимый в его архитектуре и скульптуре, в его приморском положении, сам по себе давно стал общим местом русского культурного сознания. «Русскими Афинами» назвал в своё время этот город один из любимых Кушнером поэтов — Баратынский (послание «Н. И. Гнедичу»). Для самого же Кушнера античность — одна из излюбленных историко-культурных тем («Греческую мифологию // Больше Библии люблю, // Детскость, дерзость, демагогию, // Верность морю, кораблю»; 286). В данном же случае оригинальность его поэтического взгляда состоит в том, что он как бы проигрывает перед нами иной вариант национальной судьбы. Похожая лирическая ситуация, и тоже в связи с Петербургом, встречалась у него в более раннем стихотворении «На петербургских старинных гравюрах...» (1976): «Мойка, Фонтанка, Мильонная, Невский... // Улиц, где мог бы гулять Достоевский, // Нет. Значит, может не быть // Этих горячечных снов, преступлений? // Или, как дом, запланирован гений: // Строить здесь будут и рыть?»²⁰ (ср. с ещё более ранним стихотворением «О здание Главного штаба!..», 1963–64). Но там шла речь скорее об одном, пусть даже столичном, городе, а теперь, при сохра-

¹⁹ Синие страницы. Ночной разговор: Александр Кушнер в гостях у Алексея Лушников, 17 сент. 2001 г. — <https://www.youtube.com/watch?v=fjRTrKyqJgI> (дата обращения: 6.4.2017). Петербург холодной поры поэт воспринимает иначе: «Город замечательный, что и говорить, но жить в нем трудно, особенно осенью и зимой: “скука, холод и гранит”. А с возрастом всё трудней, хотя ничего другого для себя я представить не могу и благодарен судьбе за этот тяжёлый подарок» (из письма к автору статьи от 6 марта 2012 г.). О погодно-метеорологических мотивах в творчестве Кушнера и в петербургской поэзии вообще см.: *Ляпина Л. Е.* Метеорология петербургского лирического пейзажа // *Ляпина Л. Е.* Мир Петербурга в русской поэзии. С. 18–24. См. также: *Келли К.* Сорок сороков дождей: как делали «петербургскую погоду» / Авториз. пер. с англ. Н. Эдельмана // *Новое лит. обозрение.* № 99. 2009. С. 115–138.

²⁰ *Кушнер А.* Таврический сад: Седьмая кн. Л., 1984. С. 15.

нении прежних мотивов (Достоевский и проч.), — о возможном ином складе всего национального менталитета.

Но едва ли стоит воспринимать это слишком буквально. В лирике Кушнера есть и другой важный лейтмотив: «Времена не выбирают...» По большому счёту, не выбирают и страны — если речь идёт не о таком поэте как, скажем, «гражданин мира» Бродский, а о таком как Кушнер. В стихотворении «Когда б я родился...» (1995) читаем:

Когда б я родился в Германии в том же году,
Когда я родился, в любой европейской стране:
Во Франции, в Австрии, в Польше, — давно бы в аду
Я газовом сгинул, сгорел бы, как щепка в огне,
Но мне повезло — я родился в России, такой,
Сякой, возмутительной, сладко не жившей ни дня,
Бесстыдной, бесправной, замученной, полунагой,
Кромешной — и выжить был всё-таки шанс у меня. (283)

Так что мчащийся *по трупам, по телам* Медный Всадник и все трагические издержки российской национальной судьбы — неотъемлемая часть и творческой судьбы самого Кушнера: с ними у него, по выражению другого поэта, его ровесника, — «самая жгучая, самая смертная связь» (Н. Рубцов). Парадокс Петербурга не оставляет его творческого сознания и в позднейшие годы: «Да, имперский. А вы бы хотели, // Чтобы он над безлюдной рекой // В длиннополой гранитной шинели // Обещал вам уют и покой»²¹. Присущий поэту пафос частной жизни никогда не отменял у него захватывающего ощущения *огромной... беспримерной страны* («Читая шинельную оду...»), распад которой он воспринял, судя по всему, болезненно, но болезненность эта имеет не политическую (негативное отношение поэта к советской идеологии известно: «Горит пятно стыда, как флаги к первомаю...»²²), а поэтическую природу: «Но то была моя страна, // То был мой дом, то был мой сон, // Возлюбленная тишина, // Глагол времён, металла звон...» (282)

И ещё одна, сравнительно недавняя, лирическая интерпретация пушкинской поэмы — стихотворение «“Медный всадник” стальным был написан пером...» (2015):

Медный всадник стальным был написан пером,
Не гусиным, — и это заметно,
И особенно там, где, задуман Петром,
Город чудно вознёсся, победно.

Есть горячая связь меж пером и рукой,
Стихотворной строкой и суставом
Локтевым, меж тяжёлой, державной рекой
И живым человеческим правом.

И люблюсь царём, и Евгения жаль,
Как утешить его, как спасти нам?

²¹ Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 86.

²² Кушнер А. Тысячелистник: [Кн. стихов; Заметки на полях]. СПб., 1998. С. 10.

Словно автор откладывал в сторону сталь
И писал о нём прежним, гусиным.²³

Наблюдательный поэт обратил внимание на то, что беловая рукопись «Медного всадника», начальный лист которой не раз воспроизводился в изданиях поэмы²⁴, выполнена в самом деле начинавшим в ту пору входить в широкий обиход *стальным*, а не *гусиным пером*, которым Пушкин обычно пользовался прежде. Запись стальным пером ровнее по цвету и по толщине линии — ведь его не требовалось макать в чернильницу так же часто, как гусиное, да оно и не сильно деформировалось, в отличие от последнего, в процессе письма. Кстати, черновики болдинской поэмы написаны гусиным пером²⁵. Но для Кушнера технический характер пушкинской записи — лишь повод для более важного поэтического содержания. Поэт включается в имеющую очень долгую историю полемику об авторской позиции в «Медном всаднике», о соотношении «государственной» (Белинский) и «гуманистической» (Брюсов) концепций в его истолковании. На излёте советской эпохи пушкинистика вышла к осознанию того, что «правда на стороне Евгения — но правда и на стороне Петра и его великого дела»²⁶. Лирический же поэт находит неожиданный ключ к этой творческой диалектике в особенностях пушкинского автографа.

Итак, в стихотворениях Александра Кушнера разных лет²⁷, с одной стороны, сохраняются ключевые образы и мотивы «Медного всадника», а с другой — открываются новые возможности поэтической интерпретации пушкинской поэмы в связи с новым историческим и культурным национальным опытом. В них творчески предвосхищаются или неожиданно «подкрепляются» некоторые пушкиноведческие открытия.

²³ Кушнер А. Меж Фонтанкой и Мойкой...: Кн. стихов. СПб., 2016. С. 269.

²⁴ См., например: Пушкин А. С. Медный всадник / Изд. подготовил Н. В. Измайлов. Л., 1978. (Сер. «Лит. памятники».) С. 65.

²⁵ Образец см. там же. Вклейка между с. 161 и 162.

²⁶ Маймин Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1982. С. 185.

²⁷ Кроме затронутых в нашей статье произведений Кушнера, мотивы «Медного всадника» содержат в себе, открыто или завуалированно, и другие его стихотворения разных лет: «Приятель жил на набережной. Дом...» (1966), «Прямая речь» (1968), «Я сам не помню, что бубню...» (1969), «Сегодня ветер от залива...» (1972), «Короткие и толстые, — про волны...» (1985), «Тех брёвен не найти, ушли под вечный снег...» (1987), «Белая ночь» (1997), «Потому, может быть, и великий...» (2005), «Перед лучшей в мире конной статуей...» (2008), а также адресованные детям стихотворения «Ленинградские кони» (ок. 1972) и «Белая ночь» (ок. 1973). Пятое, восьмое и предпоследнее стихотворения из этого перечня в книге не входили и опубликованы соответственно: Нева. 1986. № 7. С. 89; Лит. газ. 2006. № 1. 18–24 янв. С. 8; Костёр. 1972. № 3. [С. 57].

«ЛЕРМОНТОВСКОЕ» СТИХОТВОРЕНИЕ («Вбежал на холм и задохнулся...»)*

В личном лирическом пантеоне Кушнера, особенно пристрастного к поэзии Пушкина, Баратынского, Тютчева, Анненского, Мандельштама¹, — не затерялся и Лермонтов. Мы насчитали более трёх десятков стихотворений, где появляются лермонтовские мотивы, — преимущественно в лирике последних десятилетий².

Наше внимание привлечёт одно из стихотворений, содержащих такие мотивы — насколько нам известно, хронологически наиболее раннее. Оно представ-

* *Впервые*: Сюжетология и сюжетография. Новосибирск, 2015. № 2. С. 54–61.

¹ См., например: *Ячник Л. Н.* Традиции Мандельштама в творчестве Александра Кушнера // Литературоведческие штудии. Киев, 2010. № 26. С. 568–574; Особенности восприятия русской поэтической классики в лирике Александра Кушнера // Філологічні трактати. Сумы, 2011. Т. 3. № 1. С. 41–48; *Гельфонд М. М.* «Читателя найду в потомстве я...»: Боратынский и поэты XX века. М., 2012. С. 164–178.

² «Россия — что это, лирическая тема...» (1976); «Своё лицо, его черты...» (1976); «Дорогой Александр! Здесь, откуда пишу тебе, нет...» (1980); «За что? За ночь. За яркий по контрасту...» (1981); «В тот час, как известно, когда император встаёт...» (1983); «А мы и в пятьдесят Андрюши, Люси, Саши...» (1986); «Как ночью берегом крутым...» (1988); «Льётся свет. Вода бредёт во мраке...» (1989); «Только здесь...» (1991); «Где теперь? Где-нибудь на Тобаго теперь, в Тринидаде...» (1992); «Мне приснилось, что все мы сидим за столом...» (1994); «Какой бы ни был самый сладкий голос...» (1995); «“С свинцом в груди и жаждой мести”...» (1995); «Быть может, эта жизнь — одно стихотворенье...» (1996); «Шестьдесят мне исполнилось лет...» (1996); «Я сам свой создал век, — так он сказал, и в этом...» (1996); «Гений должен внушать благоговейный ужас...» (1998); «Обратись к романтической ветке...» (2000); «Мандельштам приедет с шубой...» (2001); «На ярком ярлыке, на сложенной салфетке...» (2003); «Уходящий из жизни затмение мира склонен...» (2004); «Какой в них впрыснут яд...» (2005); «Мрачность» (2008; см. об этом стихотворении: *Кучина Т. Г.* Мотивы лирики М. Ю. Лермонтова в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. // Ярославский педаг. вестн. 2014. № 2. Т. 1. С. 199–200); «Летней ночью, августовской, поздней...» (2009); «Державинская флейта и труба!..» (2010); «Однажды и я спиритической тайной...» (2010); «Поговорить бы тихо, сквозь века...» (2011); «А не случись дуэли той...» (2011); «Может быть, ангел берёт наобум...» (2012; об этой переключке см.: *Поддубко Ю. В.* Мотивно-образная система лирики А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Харьков, 2015. С. 125–126); «Кто старше нас, то старше, даже если...» (2013); «Облака сегодня некрасивые...» (ок. 2013); «Ты море носишь теперь в кармане...» (2014); «“С милого севера в сторону южную...”...» (2014); «Как хорошо пример чужой...» (2015). Девятое из перечисленных опубликовано: *Новый мир*. 1992. № 4. С. 5–6; семнадцатое: *Звезда*. 1999. № 1. С. 5; двадцатое: *Арион*. 2004. № 4. С. 29; двадцать шестое: *Знамя*. 2011. № 2. С. 6; четвёртое от конца: *Арион*. 2013. № 4. С. 32–33; последнее: *Арион*. 2015. № 4. С. 49. Остальные стихи вошли в разные книги поэта. Его наблюдения над отдельными произведениями Лермонтова см.: *Кушнер А.* Аполлон в траве: Эссе; Стихи. М., 2005. С. 368–370, 382–383.

ляется нам чрезвычайно важным в поэтическом диалоге Кушнера с Лермонтовым, показательным для лирического мировосприятия автора и пронизательным, по-своему концептуальным в отношении к наследию великого поэта.

30 января 1973 года написано стихотворение «Вбежал на холм и задохнулся...» Приведём полный текст его:

Вбежал на холм и задохнулся:
Направо — синий лес тянулся,
Вблизи — чернели пни.
Бежал ручей в кустах зелёных,
Люпины в жёлтых балахонах,
Шиповник огненный на склонах,
Боярышник в тени.

Полуотцветшая синюха,
Медвежье войлочное ухо,
Цикорий голубой.
Без дел не делающий шагу,
Из глаз давно изгнавший влагу,
Сны выносящий на бумагу,
Ты вздрогнул! Что с тобой?

Тому назад ещё мгновенье
Жизнь вызывала отвращенье,
Прельщала смерть одна.
И вдруг — как выход из неволи,
Освобождение от боли:
То ли цветы такие, то ли
Размер «Бородина»?³

Лермонтовский мотив, как видим, прозвучал в самом финале стихотворения; до этого лирический сюжет внешне к поэзии классика отношения как будто не имеет, а *размер «Бородина»* мог остаться для не ожидающего этой параллели читателя (хотя трудно представить читателя, не знакомого с лермонтовским текстом хотя бы по школьной программе) и незамеченным, если бы не последний стих.

Параллель в самом деле неожиданная — хотя бы потому, что в качестве связующего два текста признака выбран признак формальный — стихотворный размер. Не только размер — ещё и строфика «Бородина», Кушнером тоже повторённая: *aabcccb*. Сохранено и расположение стихов разноstopного ямба: третий и седьмой стихи каждой строфы имеют по три стопы, остальные — по четыре. Содержание же стихотворения от лермонтовского «Бородина» вроде бы далеко. Но не будем торопиться с выводами.

Стихотворная ритмика — а также и строфика — вообще являет собой, начиная с первых книг Кушнера, предмет его лирической рефлексии (см. первую статью в данном сборнике). Размер стиха не раз оказывается как бы созвучен настроению кушнеровского героя и окружающему его миру, например: «Сплошная выдумка, химера, // Со мною рядом на тропе // Ты возникаешь из

³ Кушнер А. Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 89.

размера // В стихах совсем не о тебе» («Сплошная выдумка, химера...», 1962)⁴; «...зло — как сон дурной, // Добро ж подсказано всем ходом // Стиха, размером, хороводом // Дубов, стоящих за спиной» («Я видел подлость и беду...», 1964)⁵; «Он (город — А. В. К.) холод вдыхает // на зимний манер // и сам выбирает // короткий размер» («Бледнеют закаты...», 1964)⁶; «Кто нам сбивчивый ритм небывалый диктует? Ходьба» («Прогулка», 1977)⁷. Если же стихи навеяны каким-либо литературным источником — они оказываются сознательно выдержаны в его ритме. Таково, скажем, стихотворение «О, басни тяжкие! Так вот зачем меня...» (1982), с его вольным ямбом, навеянное воспоминанием о чтении басен Крылова в школе: «...Я был за автора, и голос мой был ровен. // Какую старину // Являл шум мельницы, лай моськи, чад жаровен...»⁸ Другой пример — восходящее к пушкинскому «Из Пиндемонти» (александрийский стих) стихотворение «Июль 1836» (1984), в котором ощущается не только ритмическая, но и собственно текстуальная переключка с источником: «Зависеть от царей, от их крутого нрава...»⁹ — ср. у Пушкина: «Зависеть от царя, зависеть от народа...»

Нам думается, однако, что диалог с Лермонтовым в стихотворении «Вбежал на холм и задохнулся...» гораздо глубже, чем это может показаться при поверхностном восприятии ритмического сходства — несмотря на то, что сам размер «Бородина», притягателен и, будучи всегда «на слуху» у внимательного читателя, вполне способен породить самостоятельную поэтическую рефлексию. Но здесь важно помнить о том месте, которое «Бородино» занимает в судьбе самого Лермонтова.

Написанное в 1837 году (как и более раннее «Поле Бородина») на основе нескольких исторических и литературных источников¹⁰, знаменитое стихотворение — с простым героем-солдатом, с деталями армейского быта (*кивер... весь избитый; штык точил*), с просторечной лексикой и фразеологией (*прилёг вздремнуть; у наших ушики на макушке!*¹¹) — озаменовало собой важнейший поворот в творческом сознании его автора: от байронического эгоцентризма к постепенному приятию мира в его полноте. «...Он поднялся, — замечал в своё время о Лермонтове Ю. Айхенвальд, — на ту предельную высоту, где человек достигает благоволения, где он постигает значительность будней, подвиг про-

⁴ Кушнер А. Первое впечатление: Стихи. М.; Л., 1962. С. 64.

⁵ Кушнер А. Ночной дозор: Вторая кн. стихов. М.; Л., 1966. С. 6.

⁶ Там же. С. 26.

⁷ Кушнер А. Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 110.

⁸ Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 82.

⁹ Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 7.

¹⁰ См.: Кормилов С. И. Лермонтовское «Поле Бородина» и «Бородино» на фоне исторических источников // Лермонтов и история: Сб. науч. статей / Отв. ред. В. А. Кошелев. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 27–38.

¹¹ Произведения Лермонтова цитируются нами по изд.: Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. / Отв. ред. В. А. Мануйлов. Л., 1979–1981. Т. 1. 1979. Ссылки на него не оговариваются.

стоты».¹² Если «значительность будней» и «подвиг простоты» действительно налицо в «Бородине», то «благоволение», то есть «элементы нежности, духовной тишины», в противовес беспокойству «сумрачной, недовольной души»¹³, отчётливо проступают в других лермонтовских шедеврах того же 37-го года — и прежде всего в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...». Именно оно (причём в большей степени, чем «Бородино») и является, на наш взгляд, ключевым лермонтовским претекстом стихотворения Кушнера. Попробуем это аргументировать.

Напомним, что лирический сюжет в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» заключён в преодолении душевной *тревоги* героя, происходящем под воздействием пейзажа. Не экзотический грузинский *божий сад* («Мцыри») и не *пустынный и мрачный гранит* («Воздушный корабль») — нет, источником вдохновения и преображения оказывается простая среднерусская природа:

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зелёного листка;

Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой...

Такова поэтическая логика просветления лирического героя Лермонтова. Сказать: «...И счастье я могу постигнуть на земле, // И в небесах я вижу Бога...» (притом что у него есть и скептически-саркастическая «Благодарность»; ниже она нам ещё понадобится) хочется в минуту единения с природой. Именно благодаря такому единению в лермонтовском шедевре «простые факты земного бытия становятся вдруг знаками Божиего присутствия в мире», что и составляет, по мысли литературоведа, «тайну, которой живёт стихотворение»¹⁴. Собственно говоря, «простые факты земного бытия» и есть *свежий лес, малиновая слива, ландыш серебристый...* От этого стихотворения протянется нить к бытовым и пейзажным мотивам предсмертной лермонтовской «Родины»...

Но ведь в стихотворении Кушнера воплощена похожая коллизия! Оно подтверждает общее замечание исследователя о природе в творчестве этого поэта как о «спасительном откровении человеку о чистой и счастливой сущности бытия, которая забывается им за страданиями и невзгодами повседневной жизни».

¹² Айхенвальд Ю. И. Памяти Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост.: В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. СПб., 2002. С. 451.

¹³ Там же. С. 446.

¹⁴ Ломинадзе С. Диалог с небом. 1837-й год // Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова: [Сб. статей]. М., 1985. С. 104.

ни»¹⁵. Факторов, потенциально обеспечивающих просветление лирического героя, здесь всего два: помимо *размера «Бородина»*, это ещё *цветы* («То ли цветы такие...»). И второй (а в тексте он стоит на первом месте) не менее любопытен, чем первый. Прежде всего, пейзаж у Кушнера скорее снижен, чем опозитизирован. Если не считать *огненного шиповника* (это действительно поэтизация), остальные растения выглядят или нейтрально (*боярышник в тени; цикорий голубой*), или сниженно: *люпины в жёлтых балахонах; полуотцветшая синюха, медвежье войлочное ухо*. Но в любом случае это привычный глазу жителя средней России пейзаж. Поэт словно подчёркивает обыденность природы, которая должна контрастно оттенить эмоциональный прорыв в финале. Неужели такие, невзрачные вроде бы, растения, способны поменять настроение героя? Да, именно они, в своей совокупности, и способны.

Лирический герой Кушнера к полевым цветам вообще равнодушен (а сам поэт даже знаком со специальной литературой о них). Его притягивают их простота и безыскусность, а также способность обретать метафорический или символический смысл, отражать человеческую жизнь: «И всем друзьям и милым жёнам их, // Превозмогавшим с нами бремя злых // Лет, — шлём привет от имени двухцветных // Цветочков этих, словно в шерстяных // Домашних кофтах, вязаных, заветных» («Не знали мы названия цветка...», 1994)¹⁶; «В окне вагонном под откосами // Мелькает призрак иван-чая. // Кем надо быть, чтоб этот розовый // Цвет миновать, не замечая? // Ну что ж вы, русские художники, // Народолюбцы, интроверты, // Где ваши грубые треножки, // Чернорабочие мольберты?» («Иван-чай», 1999)¹⁷. «Героями» кушнеровских стихов могут оказаться даже сорняки — например, крапива или лопух — отчего лирическая картина становится ещё более демократичной. Но главное: непритязательный, казалось бы, пейзаж оказывается исполнен глубокого поэтического смысла и воздействия на душу лирического героя. Так — вполне, повторим ещё раз, полермонтовски — происходит и в стихотворении «Вбежал на холм и задохнулся...». Заметим заодно, что, помимо мотива *цветов*, стихи Кушнера связывает со стихами Лермонтова мотив *ручья*, звучащий в том же поэтическом ряду, в составе лирического пейзажа: «Когда студёный ключ играет по оврагу» (Лермонтов) — «Бежал ручей в кустах зелёных» (Кушнер).¹⁸

¹⁵ Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в рус. поэзии. М., 1990. С. 276. Теме «природа и творчество» посвящён специальный параграф кандидатской диссертации: Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера. Череповец, 2004. С. 137–162.

¹⁶ Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 38.

¹⁷ Кушнер А. Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 4.

¹⁸ В стихотворении «Вбежал на холм и задохнулся...» есть и пушкинская реминисценция: «Тому назад ещё мгновенье // Жизнь вызывала отвращенье». Ср. в «Евгении Онегине»: «Тому назад одно мгновенье // В сем сердце билось вдохновенье» (гл. 6, строфа XXXII), а также в наброске «Тому одно, одно мгновенье...» (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 4. 1975. С. 113; Т. 2. 1975. С. 489).

Именно мотив *цветов* оказывается нитью, неожиданно связывающей стихотворение «Вбежал на холм...» с другим «лермонтовским» стихотворением Кушнера, написанным уже в другую эпоху — «Какой в них впрыснут яд...» (2005). Теперь, правда, цветы оказываются искусственными, и это как раз и определяет ключевую поэтическую мысль стихотворения:

...О, красоты запас
С искусственным акцентом!
Я думаю, и нас
Снабдят таким ферментом,
Что беды и года
Уже души не тронут.
Подчищена среда,
Тепличный грунт прополот.

И вряд ли кто сказать
Рискнёт в стихах, что грустно
И некому подать
Руки, — откуда чувство
Такое? Не смеси
Признаньями отныне
Про детский жар души,
Растраченный в пустыне.¹⁹

Конечно, лирическая ситуация здесь широка: она определяется раздумьями о прагматизации современной жизни в сравнении с прежними временами. Отсюда — скепсис и горькая ирония поэта. Но лермонтовские реминисценции — из стихотворений «И скучно и грустно...» и «Благодарность» — появляются в стихах не случайно. Диалог с классиком строится как поэтический парадокс: оба названных стихотворения выражают как раз дух Лермонтова-скептика, а не Лермонтова «просветлённого». Напомним: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — // Такая пустая и глупая шутка...»; «...За жар души, растраченный в пустыне, // За всё, чем я обманут в жизни был...». Кушнеру должен быть нужен, казалось бы, «другой» Лермонтов — Лермонтов просветлённый, как в стихотворении «Когда волнуется...». Здесь уже другая расстановка акцентов: теперь зна́ком душевного волнения и культурной памяти оказывается *весь* Лермонтов (и с ним, наверное, поэтическое мировосприятие вообще), вне зависимости от тональности и настроения отдельных стихотворений. Но в любом случае *цветы* являются в стихотворении Кушнера как бы «союзниками» лермонтовской поэзии, и в этом смысле стихи 2005 года невольно продолжают и кушнеровские же стихи 1973 года, и «Когда волнуется...» самого Лермонтова.

Между тем «лермонтовская» лирическая ситуация просветления не раз встречается в стихах самого Кушнера — как в сравнительно ранних, так и в позднейших, написанных после 1973 года. Окружающий лирического героя мир — будь то родной город или загородный пейзаж (природа!) — может вдруг

¹⁹ Кушнер А. В новом веке: Стихотв. М., 2006. С. 312.

словно толкнуть его, вернуть к гармоничному мироощущению от каких-то душевных невзгод. Скажем, лирический герой стихотворения «По сравненью с приметами зим...» (1963) *спустился в глубокий овраг* и оказался лицом к лицу с небытием, готовым принять его к себе: «Дай мне силы подняться наверх, // Разговором меня развлеки, // Пощади. Я ещё не из тех, // Для кого этот блеск — пустяки»²⁰. Отчасти сходную ситуацию переживает герой стихотворения «С тобой, со мной, с продрогшим садом...» (1964): «Ты тоже, хмурый и унылый, // Наставив ворот, смотришь вниз. // Не привередничай, мой милый! // Побойся бога, оглянись! // Полузаметен и неярок, // Как бы увиденный сквозь сон, // Таится город, как подарок, // Что неспроста преподнесён»²¹. Кажется, с годами эта лирическая оппозиция становится у поэта даже жёстче, контраст двух психологических состояний — ощутимее, острее: «Я б жизнь разлюбил, да мешает канат // И запах мазута, весёлый и жгучий. // Я жизнь разлюбил бы — мазут виноват // Горячий. Кто мне объяснит этот случай? <...> Я жизнь разлюбил бы, я с вами вполне // Согласен, но, едкая, вот она рядом // Свернулась, и сохнет, и снова в цене. // Не вырваться мне. // Как будто прикручен к ней этим канатом» («Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки...», 1977; 117–118). К этим стихам вполне подходит замечание И. Б. Роднянской о восходящей к традиции Чехова и Пруста «предметной связи» лирического сознания Кушнера с «какой-нибудь безделицей, запахом» как «возбудителями эмоциональной памяти»²².

Стоит привести, наконец, одно из написанных поэтом уже в новом веке стихотворений — «Когда на жизнь смотрю чужую...» (2006), кстати, именно И. Роднянской и посвящённое. Оно построено на антитезе жизни, в широком смысле *чужой* («...когда впустую // Уходит время как вода, // Когда лишь множатся потери, // Утраты в ней... <...> Томлюсь и в Бога я не верю — // Печальный смысл, напрасный труд»), и жизни *своей*, исполненной высокого смысла и содержания:

Когда на жизнь смотрю свою,
На этот коврик у порога,
На тех, кого хотя б немного
Любил, на ту, кого люблю <...>
На всю тщету и толчею,
Судьбу, — бедна она, убога,
Но в ней узор распознаю
Поверх печального итога
И вижу смысл, и верю в Бога,
Молчу, скрываюсь и таю.²³

²⁰ Кушнер А. Ночной дозор. С. 104.

²¹ Там же. С. 101.

²² Роднянская И. Б. Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели 20 века: Биограф. словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000. С. 400. О двух последних стихотворениях см. также: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014 (по алфав. указ.).

²³ Кушнер А. Облака выбирают анапест: [Стихи.] М., 2008. С. 14–15.

Тютчевская реминисценция в финале («Молчи, скрывайся и таи...») не может заслонить более, на наш взгляд, значимую здесь аллюзию на лермонтовское стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» В пользу её говорит мотив Бога («И в небесах я вижу Бога»), и отмеченная выше антитеза, выраженная с помощью придаточной формы со значением условия (*Когда...*, а также не прозвучавшее у Кушнера, но подразумеваемое *Тогда...*). Но главное: Кушнер сохраняет основную лирическую коллизию лермонтовского шедевра: ощущение гармонии бытия перевешивает чувство мрака и безысходности. Напомним ещё раз: «Тогда смиряется души моей тревога...»²⁴ — и лишний раз убедимся в неслучайности и значимости лермонтовского лирического «комплекса» в открывающем весь этот поэтический ряд стихотворении 1973 года.

²⁴ См. также стихотворение «Верю я в Бога или не верю в бога...» (1998; 546–547).

«А ВСЁ-ТАКИ ВСЕХ ГЕНИАЛЬНЕЙ ТОЛСТОЙ...»*

В число самых любимых авторов Кушнера входит Лев Толстой. «Кажется, только Толстого и Пруста, — считает герой нашей статьи, — можно читать <...> беспрестанно, снова и снова возвращаясь к ним»¹. По собственному замечанию поэта, Толстой «цепко сидит в нашей памяти и пронизывает нашу жизнь»². Кроме того, Александр Семёнович очень хорошо начитан в толстоведении: «Читал, — сообщает он в ответ на наш вопрос, — едва ли не все воспоминания о Толстом; из авторов, писавших о нём, очень люблю Константина Леонтьева, Шестова, Адамовича, Лидию Гинзбург (“О психологической прозе”), Шкловского, кого-то ещё, например, Я. Билинкиса...» К тому же, Кушнер одиннадцать лет проработал в школе, преподавал там толстовский роман-эпопею, при этом «стараясь как можно больше текста прочесть вслух на уроке». Если учесть, что школа была вечерней (то есть учились в ней только старшеклассники), то получится, что поэт и учитель шёл с «Войной и миром» в класс едва ли не в каждом учебном году и благодаря этому всё больше «обживал» текст и сам.

Не знаем, можно ли считать «толстовским» стихотворение «Опять на улице мороз...» (1961), в котором по ассоциации с душевной болью лирического героя возникает знаменитый эпизод войны с Наполеоном: «Пойдём на хитрость! Чтоб уснула. // Проснёшься утром — и здоров! // В постель по краю, мимо стула, // В обход! Тарутинский манёвр!»³ Параллель могла возникнуть и в обход толстовского романа, тем более что в ту пору страна готовилась широко отмечать 150-летие войны; хотя в культурном сознании Двенадцатый год вряд ли отделяется от «Войны и мира». Целенаправленный же творческий диалог с Толстым начинается у Кушнера в 70-е годы, в эпоху общей смены авангардистской культурной парадигмы прежней эпохи нарастающим интересом к класси-

* *Впервые, как две самостоятельные статьи:* Романы Л. Толстого в творческом восприятии А. Кушнера // Уральский филологич. вестник. Екатеринбург, 2015. № 3. Сер. «Рус. классика: динамика худож. систем». Вып. 3. С. 136–157. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1012/11.pdf>; Лев Толстой как герой лирики Александра Кушнера: Четыре заметки // Острова любви БорФеда: Сб. к 90-летию Б. Ф. Егорова. СПб., 2016. С. 522–526.

¹ Из письма к автору статьи от 27 мая 2014 г. Далее ссылки на это письмо, содержащее высказывания Кушнера о Толстом, не оговариваются. Ср. со стихами 1981 года: «Когда я у полки, одну выбираю из книг, // Мой ангел-хранитель, что делает он в этот миг? <...> Он может отвлечься (растёт между нами просвет), // Присесть на диван (в нём нужды настоящей нет), // Поблажка для крыльев, простор, передышка для чувств. // Лишь краешком глаза отметит: *Толстой или Пруст?*» («Когда я у полки...» // *Кушнер А.* Таврический сад: Седьмая кн. Л., 1984. С. 28. Курсив наш).

² Из письма к автору статьи от 5 марта 2014 г.

³ *Кушнер А.* Первое впечатление: Стихи. М.; Л., 1962. С. 38.

ке (Кушнеру, впрочем, творчески интересной уже в 60-х)⁴, начинается с «Войны и мира», впоследствии включает в себя «Анну Каренину»⁵ (и другие произведения), длится все последующие десятилетия и касается нескольких важных для поэта лирических тем, созвучие которым он обнаруживает в творчестве классика. Выделим лишь некоторые (далеко не все! см. сноску 63) стихотворения Кушнера, представляющиеся нам особенно важными в его «толстовском тексте».

1

В 1977 году написано стихотворение «Был туман. И в тумане...», в котором обыгран исторический эпизод 1798 года, когда английская эскадра во главе с адмиралом Нельсоном не сумела противодействовать высадке Наполеона в Александрии: последний, только начинавший в ту пору свою большую военно-политическую карьеру, сумел перехитрить знаменитого флотоводца. Для поэта это становится поводом к лирическому размышлению о роли случая в истории:

А представьте себе: в эту ночь никакого тумана!
Флот французский опознан, расстрелян, развеян, разбит.
И тогда — ничего от безумного шага и плана,
Никаких пирамид.

Вообще ничего. Ни империи, ни Аустерлица.
И двенадцатый год, и роман-эпопея — прости.
О туман! Бесприютная взвешенной влаги частица,
Хорошо, что у Нельсона встретила ты на пути. (142)

В этом стихотворении нам слышится смысловая — отчасти полемическая! — переключка с толстовской философией истории, именно в «Войне и мире» и изложенной. Напомним, что Толстому присуще фаталистическое понимание её (истории) как «роевого» процесса, согласно которому «человек неизбежно выполняет предписанные ему законы» и «служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей»⁶. Конечно, при такой телеологии места для случая в истории не остаётся. Поэт помнит об этом, но так заманчиво на мгновения представить иной ход событий, «поиг-

⁴ См.: *Эпштейн М.* Новое в классике: (Державин, Пушкин, Блок в соврем. восприятии) // Эпштейн М. Парадоксы новизны: О лит. развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 82 и далее.

⁵ О читательском восприятии толстовских романов см., например: *Горная В. З.* Мир читает «Анну Каренину». М., 1977; *Юхнович В. И.* «Война и мир» Л. Н. Толстого в историко-функциональном изучении: Монография. Тверь, 2006.

⁶ *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985. Т. VI. С. 10. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием (в круглых скобках) только номера тома (римскими) и страницы (арабскими цифрами). Именно это собрание имеется — помимо нескольких разрозненных томов двадцатитомника 1960–65 годов и изданий отдельных произведений (например, «худлитовской» «Войны и мира» 1970 года с иллюстрациями А. Николаева), — в домашней библиотеке поэта.

рать» с историей, в которой лирическому герою «нравятся фантазмагория, фанты, // Всё, чего так стыдятся историки в ней».⁷

Своеобразная, и тоже неоднозначная, полемика с толстовской историософией слышна и в написанном десятилетие спустя стихотворении «Инстинктивная жизнь роевая...» (1987). Завязка лирического сюжета возникает, кажется, относительно к Толстому, в чисто «биологическом» ключе, и не оставляет сомнений в авторском отношении к самой идее *общего мозга* («Инстинктивная жизнь роевая, // Не гуди, ты не нравишься мне, — // Общий мозг, где пчела боевая // Роль играет свою, как во сне»), но сознанию поэта-филолога без ассоциаций с «Войной и миром» здесь не обойтись:

О, лети разогретою пулей
Для своих коллективных забот!
Потому-то вторжению в улей
Уподоблен двенадцатый год.

Потому-то, наверное, гений
И завидовал жаркой пчеле,
Что хоть несколько сладких мгновений
Жить без мысли хотел на челе.⁸

В самом деле, автор романа, в духе своей излюбленной идеи «роевой жизни», подробно, примерно на двух страницах книжного текста, сравнивает оставленную жителями Москву с опустевшим ульем: «Москва между тем была пуста <...>, как пуст бывает домиравший обезматочивший улей», и так далее (VI, 340). Автор стихотворения же как будто оказывается перед дилеммой: принять толстовскую идею или оспорить её, и в свете предыдущих строф читателю ясно, каким будет ответ. Но... поэтическая мысль неожиданно переходит в другое русло, не требующее непременно *да или нет*. В стихах звучит, как бы со стороны, мотив сочувствия писателю, проникновения в его внутренне противоречивую творческую мысль. Кушнер тонко улавливает, в сущности, главный толстовский парадокс: противоречие между идеей *роевой* жизни и напряжённой *личной* интеллектуальной деятельностью человека, исповедовавшего эту идею. Поэту-лирику не нужно биться над философским разрешением этого противоречия — ему достаточно ситуативного, мгновенного среза психологического состояния, а лучше сказать — просто настроения *гения*, невольно завидующего существу, способному, в отличие от него, *жить без мысли*. Но гений так не может, и в этом его слабость и сила одновременно.

⁷ Ср. с относящимися к тому же периоду стихами о другом классике и о его творчестве: «Мойка, Фонтанка, Мильонная, Невский... // Улиц, где мог бы гулять Достоевский, // Нет. Значит, может не быть // Этих горячечных снов, преступлений? // Или, как дом, запланирован гений: // Строить здесь будут и рыть?» («На петербургских старинных гравюрах...», 1976 // Кушнер А. Таврический сад. С. 15). О «виртуальности» Петербурга в творчестве Кушнера см.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 5–30.

⁸ Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 60.

В ту же пору Кушнер пишет стихотворение «Приезд Николая Ростова домой...» (1986), демонстрирующее замечательную способность поэта выстроить оригинальный лирический сюжет по сюжетной канве источника, с точным соблюдением последовательности событий, использованием реплик и деталей из текста романа:

Приезд Николая Ростова домой.
На нём повисают Наташа и Петя.
Как близко к слезам это всё, боже мой!
Где мать? И рыдания. И я не в ответе
За дрожь подбородка. И утро, и вновь
Восторг. «Это сабля твоя или ваша?»
Денисов. И преданность эта, любовь.
И Соня. И слёзы. И снова Наташа.⁹

Здесь, в первой строфе стихотворения, обыгран открывающий второй том романа эпизод возвращения Ростова вместе с Денисовым в Москву после кампании 1805 года. Поэт следует за толстовским текстом, где есть и «повисание» на Николае его сестры и брата («Он не мог разобрать, где и кто папа, кто Наташа, кто Петя»), и, до времени, отсутствие матери («Только матери не было в числе их — это он помнил»), и утреннее пробуждение («На другое утро приезжие с дороги спали до десятого часа»), и Петин вопрос, обращённый к Николаю и к Денисову («Это твоя сабля? — спросил Петя. — Или это ваша?»; V, 9, 10, 11). Далее Кушнер продолжает обыгрывать — по-прежнему, выражаясь школьным языком, «близко к тексту» — ближайшие последующие эпизоды: обед в клубе («И в английском клубе устроен обед // В честь Багратиона. И тосты. И слёзы»), дуэль Пьера с Долоховым («Дуэль. Почему-то похоже на сон. // “Закройтесь!” От дыма слезятся, тумана...»), возвращение Болконского и смерть маленькой княгини («...А в Лысых Горах пелена ледяная // И мартовский холод. Он умер, он жив. // Отец заказал ему памятник. Роды»). Ключевой же мотив стихотворения — мотив слёз, обычно читателю толстовского романа не очень заметный по причине большого объёма и сюжетной насыщенности произведения, но лирическим героем замеченного — и оказавшегося столь сильным, что как бы мешает продолжать чтение: «Что делают с нами?.. Я сорок страниц // Прочёл, я читать это дальше не в силах. // Нет, проза такой не должна быть! Ресниц // Боюсь своих мокрых, всех мёртвых, всех милых...» Любопытно, что прочитанные героем главы романа занимают как раз сорок страниц текста — настолько внимателен поэтический взгляд даже в этом!

Мы располагаем автокомментарием поэта к данному стихотворению: «Наверное, когда я его “отменил” (стихотворение не вошло ни в одну из книг Кушнера — *А. В. К.*), мне показалось, что оно слишком подробно и переходит в пересказ романа, что несколько странно. Но сейчас вижу, что это всё-таки не пересказ, а верно переданное чувство — на нынешний взгляд, <...> едва ли не чрезмерное. Но чувствительность, сентиментальность, которой мы стесняемся,

⁹ Весть: Проза. Поэзия. Драматургия: [Альманах]. М., 1989. С. 348.

была свойственна тому веку, и Толстой её точно передал. Да он и сам, хотя и не в десятые, как его персонажи, а в более поздние, шестидесятые годы, был подвержен приливу слёз по разным, в том числе счастливым поводам, и его друг Фет — тоже. <...> Мы — другие. Здесь я вспомню свои стихи: «Кто-то плачет всю ночь...» («Под бесслёзным мы выросли флагом»)»¹⁰.

Ещё одна линия творческого диалога с Толстым в лирике Кушнера пролегает через тему «маленького» — лучше сказать, обыкновенного — человека. Очевидно, что «Война и мир» очень демократична по духу: в пользу этого говорит уже упоминавшаяся нами ключевая идея романа-эпопеи о «роевом» характере истории. Но демократичен и лирический герой Кушнера. При всей своей внутренней поэтичности и эрудиции, он живёт жизнью обычного горожанина («Через Неву я проезжал в автобусе...»), семьянина («Сторожить молоко я поставлен тобой...»), дачника («Надеваешь на даче похуже брюки...»), и порой даже неожиданно склонен, вполне по-толстовски, к «опрощению» («О, водить бы автобус из Гатчины в Вырицу...»)»¹¹. Вот и в творчестве Толстого его интерес сосредоточивается на этом.

В 1996 году Наполеон возникает в стихах Кушнера уже откровенно как герой именно «Войны и мира». Теперь толстовский творческий опыт полемически противопоставлен опыту другого русского классика:

Я сам свой создал век, — так он сказал, и в этом
Согласны были с ним и звёздный наш поэт,
И тысячи солдат, за ним встававших следом
Из гроба по ночам, кователи побед.
Но сердцу всё равно понятнее прозаик,
Поставивший его на место в мировой
Сумятице, творец эпических мозаик, —
И слово-то ему не нравилось: герой...
(«Я сам свой создал век...»)»¹²

Звёздный поэт — это, конечно, Лермонтов, автор романтического «Воздушного корабля» — может быть, самой выразительной поэтической апологии Наполеона в русской литературе. Любопытно, что связка *Лермонтов — Толстой*, в одном случае («Бородино»¹³ — «Война и мир») воспринимаемая как развитие единой традиции, здесь обретает полемическую окраску. *Творец эпических мозаик* (определение, замечательное само по себе: романы Толстого, с обилием персонажей, с прихотливым переплетением разных сюжетных линий, в самом деле по-своему «мозаичны») оспорил романтическое понимание Напо-

¹⁰ Из письма к автору статьи от 7 марта 2015 г. Упоминаемое в письме стихотворение «Кто-то плачет всю ночь...» написано в 1972 году.

¹¹ Об отражении городского менталитета в лирике поэта см. в первой монографии о нём: *Пэн Д. Б.* Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов н/Д, 1992.

¹² *Кушнер А.* Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 26.

¹³ Лермонтовское «Бородино» дважды вызывало лирическую рефлексию Кушнера — в стихотворениях «Вбежал на холм и задохнулся...» (1973; см.: *Кушнер А.* Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 89) и «Кто старше нас, тот старше, даже если...» (2013; см.: *Новый мир.* 2014. № 2. С. 6–7). См. об этом подробнее в предыдущей статье нашего сборника.

леона как *героя*, перенеся центр тяжести на массу, состоящую, однако, из отдельных людей — но людей обычных, как обычен у Толстого даже Кутузов. Может быть, поэтому в другом стихотворении Кушнера — причём, стихотворении философском, о вере и её соотношении с реальной жизнью человека, — возникает ссылка на толстовского героя, олицетворяющего именно человеческую обыкновенность: «Верю я в Бога или не верю в бога, // Знает об этом вырицкая дорога... <...> Книга раскрытая знает, журнальный столик. // Не огорчайся, дружок, не грусти, соколик» («Верю я в Бога...», 1998)¹⁴. Сам поэт признаётся, что в последней строке обыграно характерное для Платона Каратаева обращение к собеседнику («Что ж, соколик...»; «Так-то, соколик...»)¹⁵.

Но вернёмся к стихотворению 96-го года. В финале его подводится лирический итог «спора» двух классиков: «Поэзия несёт убытки, да какие! // Упрямец, вижу их на собственных стихах. // Но звёзды ни при чём, — осколки золотые, // И жизнь не для того дана, чтоб жить в веках!» *Не для того* — а для того, чтобы жить *здесь, на земле* (это выражение Бродского Кушнер позаимствовал для названия своего мемуарного очерка о поэте-современнике и товарище), обычными житейскими радостями и проблемами.

Поэтическая вариация толстовской мысли о значимости обычного человека звучит и в стихотворении «Помнишь, Болконский не стал старика-генерала...» (2014):

Помнишь, Болконский не стал старика генерала
Слушать, велел обождать, перебил, оборвал.
Тот раскраснелся, и, кажется, челюсть дрожала.
При орденах, не штабной, — боевой генерал.

Чуть не навтыяжку стоя, просил адъютанта,
Чтобы к Кутузову тот пропустил его. — Нет,
Ждите в приёмной. Болконскому блеск бриллианта
Дан от рожденья, старик же неловок и сед.¹⁶

Эпизод из романа легко узнаётся: спустя два дня после смотра в Ольмюце Борис Друбецкой приезжает в ставку Кутузова и видит, как исполняющий должность адъютанта «князь Андрей, презрительно прищурившись <...>, выслушивал старого русского генерала в орденах, который почти на цыпочках, навтыяжке, с солдатским подобострастным выражением багрового лица что-то докладывал князю Андрею. <...> Борис в эту минуту уже ясно понял то, что он предвидел прежде, именно то, что в армии, кроме той субординации и дисциплины, которая была написана в уставе и которую знали в полку и он знал, была другая, более существенная субординация...» (IV, 313, 314). Поэт варьирует толстовскую мысль очень близко к тексту: «Дело обычное. Субординация жизни // Не подчиняется выученной, уставной. // Вот наш любимец, он смел и

¹⁴ Кушнер А. Летучая гряда. С. 9.

¹⁵ См. фонограмму его выступления на авторском вечере в ЦДЛ 17 янв. 2001 г.: Свидетель — <http://svidetel.su/audio/318> (дата обращения: 18 янв. 2013 г.).

¹⁶ Нева. 2015. № 4. С. 4.

умён, бескорыстен, // Но в этой сцене противен, надменный и злой». Между тем, за очевидным текстуальным сходством просматривается и более глубокая переключка. Толстой ведь не идеализирует даже любимых своих героев. Они у него интересны как раз тем, что — *живые*, внутреннее противоречивые, ищущие себя. Что касается Болконского, то его эволюция и заключается — притом что он действительно *смел и умён, бескорыстен* — в движении от эгоцентризма к христианской любви к ближнему.¹⁷ Мощный этический пафос романа в целом и судьбы Болконского в частности прочувствован лирическим героем настолько, что переходит с книжных страниц в жизнь, словно отменяя условность словесного искусства:

Скажешь: ведь это же всё персонажи романа,
Можно ли требовать сердца от них и добра?
Можно! И горько, и больно, и дико, и странно.
И понимаю: давно бы привыкнуть пора.

Нужно сказать ещё об одной нити, связывающей лирику Кушнера с «Войной и миром». В 2008 году написано стихотворение «Леса у Толстого в романе не знали...», актуализирующее ещё одно лицо из сюжета «Войны и мира» (здесь уместно отметить разнообразие галереи толстовских персонажей — и ведущих, и второстепенных — в творчестве поэта):

Леса у Толстого в романе не знали
Под Пензою где-нибудь, сосны да ели,
Что замуж их вместе с Жюли выдавали, —
Дичась, за спиной её глухо шумели.

Вечерних лучей расплескав позолоту,
На них предзакатное солнце глядело.
Они бы восприняли брак по расчёту
Как самое странное, дикое дело.¹⁸

Стихи — лирический парафраз пятой главы пятой части второго тома романа, действие которой происходит в Москве («Откуда им знать, шевеля паутиной, // Волчицу с волчонком держа на примете, // Что тень их дымится в московской гостиной // На шёлковых креслах, на скользком паркете?»). Напомним, что жениться на богатой и некрасивой Жюли Карагиной собирается Борис Друбецкой. За Жюли «отдавались оба пензенские имения и нижегородские леса» (V, 324); в тексте главы об этих «имениях» и «лесах» сказано ещё несколько раз, и это закономерно: материальная выгода есть главный интерес будущего жениха. Между тем именно *леса* — а не Жюли и не Борис — становятся главным действующим лицом в стихотворении. Оставаясь в тени романного сюжета, они являют собой воплощение подлинной, естественной жизни и «ощущаются нами // Застенчивым, скрытым от глаз персонажем».

¹⁷ Толкование «Войны и мира» как «христианской эпопеи» см.: *Линков В. Я.* «Война и мир» Л. Толстого. М., 1998.

¹⁸ *Кушнер А.* Земное притяжение: Кн. новых стихов. М., 2015. С. 33.

Это опять-таки очень «по-толстовски», хотя сам романист мотив *лесов* не развил. Но за него это сделал лирический поэт. Между тем, в творческом сознании, вообще в мировоззрении Толстого природа всегда занимала исключительное место. Среди русских классиков XIX века он, пожалуй, как никто другой усвоил руссоистскую традицию. Известно, что эта традиция во многом предопределила собою его философские, педагогические взгляды, отразилась в художественном творчестве. «Человек — часть природы, — замечает по этому поводу Кушнер, — но очень часто проигрывает на её фоне. В природе нет фальши. Деревья не лгут. Облака не лицемерят и т. д. Толстой уже в “Казаках” сказал всё, что надо, об этом». Если же говорить о «Войне и мире», то мы помним, что герои романа делятся на «естественных», живых, и именно этим притягательных для автора и читателя (взять хотя бы знаменитую сцену охоты Ростовых, «дикий визг» Наташи) — и лишённых внутренней жизни, мертвенных, вроде тех же Жюли и Бориса.¹⁹

И ещё одно стихотворение связано с толстовской темой природы в её преломлении к человеческому бытию — «Я дубу говорю...» (2011). В нём обыгран знаменитый эпизод поездки Андрея Болконского к Ростовым в Отрадное и возвращения обратно мимо одного и того же дуба, вид которого, как мы помним, в обоих случаях соответствует настроению героя:

Я дубу говорю: читай «Войну и мир», —
Тогда узнаешь, как вести себя весною.
Зазеленеют все, а ты на этот пир
Не торопись. Потом оденешься листвою.

Пуškai в себя придёт сначала князь Андрей,
Очнётся, оживёт и влюбится в Наташу.
Пусть думают, что ты зависишь от людей
И разделяешь скорбь и веришь в правду нашу.²⁰

Стихотворение представляет собой поэтический «перевёртыш», где природа и литература как выражение человеческой жизни словно меняются ролями: первая впадает в зависимость от второй — настолько велико обаяние и влияние литературного слова. Нетрудно заметить, что лирическая миниатюра вбирает в себя мотивы прежних стихотворений, связанных с «Войной и миром»: «виртуальность» хода истории (а значит, и частной жизни; «Был туман...»), своеобразное сотворчество с классиком («Помнишь, Болконский...»), переплетение жизни человеческой и жизни природы («Леса у Толстого...»).

¹⁹ Имена Руссо и Толстого сближены Кушнером в стихотворении «Посещение» (1977), где книга неожиданно — но вполне «по-руссоистски!» — предстаёт как некое подобие природного существа: «Я “Исповедь” Руссо // Как раз перечитал. // Так буйно заросло // Всё новым смыслом в ней, // Что книги не узнал <...> А есть среди страниц // Такие, что вполне // Быть вписаны могли // Толстым, в другой стране, // Где снег и ковыли» (Кушнер А. Голос: Стихотв. С. 79).

²⁰ Лит. газ. 2011. № 52. 28 дек. С. 6. Ср. с более ранним стихотворением «Привыкли мы к Главному Штабу, к тому, что большая страна...» (1991), где читаем: «Мне дорог толстовский столетний дуб больше, чем весь декаданс» (Лит. газ. 1991. № 25. 26 июня. С. 11).

Здесь нам нужно вернуться на несколько десятилетий назад, в 1983 год, когда толстовская тема получила у Кушнера новый поворот — связанный, в свою очередь, с тем поворотом в сторону «опрощения» и переоценки собственных творений и искусства вообще, который пережил сам писатель в 1880-е годы. Благодаря этому в поле лирического внимания Кушнера со временем попадёт и другой, тоже любимый им, толстовский роман.

Лирическая ситуация стихотворения «Заря осенняя томительное чувство...» строится на антитезе погоды и искусства, берущего *реваниш*, пока *природа от-влеклась и отодвинулась*. В плохую погоду не остаётся ничего другого как пойти куда-нибудь в театр или на концерт: «Фасад блаженствует, афишами обклеен. // В опеку музыке-усладе мы сданы...» Как раз в этот момент и появляется имя классика:

Ещё я выкуплю суровый том Толстого,
Где, руки хваткие заткнув за пояс,
Он осудительное произносит слово,
Готовый вытолкнуть искусство за порог.²¹

Эти строки поддаются реальному комментарию. Под *суровым томом Толстого* подразумевается конкретная книга — пятнадцатый том цитируемого нами в данной статье двадцатидвухтомного собрания сочинений писателя (см. сноску 6), вышедший как раз в 1983 году. Собрание, как это было тогда принято, распространялось по подписке: вышедший очередной том надо было, по получении открытки из отдела подписных изданий книжного магазина, *выкупить* до определённого числа, в открытке указанного, иначе магазин готов был пустить том в открытую продажу. Пятнадцатый том назван *суровым* потому, что именно в нём помещены эстетические труды Толстого, в том числе программный трактат «Что такое искусство?», с отрицанием искусства как «наслаждения, утешения или забавы» в пользу религиозности его.²² И предваряет том помещённый на наклейке известный фотопортрет писателя в блузе, *за пояс* которой действительно *заткнуты* его *хваткие* руки. Том был подписан к печати 10 августа 1983 года, и три месяца спустя (стихотворение написано 10 ноября) поэт, судя по точному упоминанию о портрете, книгу действительно уже выкупил.

Атеистическая советская идеология — к 80-м годам, правда, заметно уже «подуставшая» — к религиозным и связанным с ними эстетическим идеям позднего Толстого (как и позднего Гоголя) относилась сдержанно. Авторитет великого писателя не позволял ортодоксам нападать на *такого* Толстого чересчур рьяно. Но как реагирует на эти идеи лирический герой более чем далёкого

²¹ Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 5.

²² О драматизме толстовского «опрощения», отношения писателя к искусству и религии в сравнительно поздние годы его жизни см., например, новейшую работу: Невзглядова Е. Отречение // Невзглядова Е. Блаженное наследство: Заметки филолога. СПб., 2013. С. 6–24.

от советской идеологии Кушнера, любитель «музыки-улады» (курсив наш — А. В. К.)? Он придумывает «ход конём», совмещая почтительность к классику и внутреннее несогласие с ним. Читаем финальное четверостишие:

Как седобровая он неприветлив туча
И убедителен, и, соглашаясь с ним,
В кино торопишься, ушанку нахлобуча,
Под небом пасмурным, под взглядом ледяным.

Как будто соглашаясь с *неприветливым* ниспровергателем искусства, герой стихотворения направляется вместо концерта (очевидно, классической музыки; поздний Толстой, напомним, был очень категорично настроен против музыки Вагнера, сводил к чувственности впечатление от «Крейцеровой сонаты» Бетховена в своей одноимённой повести; народную же песню писатель любил²³) в кино. Кино — искусство сравнительно демократичное, и словно соответствуя этому, лирический герой простецки *нахлобучивает ушанку*. Лев Николаевич должен быть доволен. Но ведь кино, эпоху которого Толстой уже не застал, — то же искусство, и оно бывает всякое. Сам Кушнер очень высоко ценит и ставит в разряд большого искусства, например, фильмы грузинского режиссёра О. Иоселиани. Герой стихотворения «О слава, ты так же прошла за дождями...» (1972) сожалеет о том, что *не увидел* некий *западный фильм* — может быть, кого-то из великих кинорежиссёров, скажем, Феллини или Бергмана. Для думающего кинозрителя позднесоветской эпохи такой показ был редким и отрадным событием. Так что *под взглядом ледяным* (чьим? осенней погоды или Толстого?) лирический герой всё равно остался при своём интересе, не отрекшись от любимого искусства.

Спустя четырнадцать лет поэт вернулся к этой грани толстовского творчества, вновь вступив в полемику с писателем-ригористом, *готовым вытолкнуть искусство за порог*. В стихотворении «Я бы хотел об Италии больше узнать от Толстого...» (1997) обыгран итальянский эпизод романа «Анна Каренина» — пребывание в этой стране Анны и Вронского: «...И ничего о Венеции, Риме, Неаполе... смятый // И проходной эпизод... никаких поцелуев на фоне // Римских фонтанов... хоть раз усадил бы он их на балконе!»²⁴ Автор стихов зорко (можно сказать — профессионально) выхватывает из сюжетной ткани большо-

²³ У Кушнера есть стихи и об этом: «Ай да ой... А смысла никакого. // И не надо смысла, боже мой! // Вот такие песни с полуслова // Понимал Толстой. // Горько, грозно, вспылчиво, сурово, // Глуховато, позднею порой» («Ноченька», 1997 // *Кушнер А.* Тысячелистник: [Кн. стихов; Заметки на полях]. СПб., 1998. С. 25). О любви Толстого к народной песне см.: *Толстой С. Л.* Музыка в жизни моего отца // Толстой С. Л. Очерки былого. Изд. 4-е, испр. и доп. Тула, 1975. С. 376–380. Кстати, в данном мемуарном очерке сына великого писателя есть эпизод исполнения Шаляпиным именно той песни, которой посвящено стихотворение Кушнера: «Его пение не особенно понравилось отцу <...>; но когда по его просьбе Шаляпин спел народную песню, а именно “Ноченьку”, Лев Николаевич с удовольствием его слушал и сказал, что Шаляпин поёт эту песню по-народному, без вычурности и подделки под народный стиль» (там же. С. 378).

²⁴ *Кушнер А.* Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 33.

го романа эпизод, в самом деле как бы напрашивающийся на выигрышную детальную разработку, тем более что Толстой ведь бывал в Италии, и желание *больше узнать* о ней, о её природных и архитектурных красотах именно от него куда как естественно. Перечень городов в стихах точно повторяет таковой в тексте романа: «Они объездили Венецию, Рим, Неаполь и только что приехали в небольшой итальянский город, где хотели поселиться на некоторое время» (IX, 30). И не то чтобы на двух десятках итальянских страниц совсем не нашлось места для темы искусства — нет, здесь упомянуты Тициан, Рафаэль, Рубенс, Тинторетто; герои знакомятся с русским художником Михайловым (в образе которого узнаются черты Крамского²⁵); сам Вронский как дилетант занимается живописью. Но *Венеция, Рим, Неаполь* в самом деле пропущены, и вытекающие из самого этого перечня возможности итальянской темы романистом не использованы.

Сам Кушнер влюблён в Италию и в итальянскую культуру ещё с тех пор, когда о поездке в эту (и не только в эту) страну ему, при советской власти «невыездному», можно было только мечтать. Прикрывая полушутливым тоном затайённую горечь, он не раз говорил об этом в стихах 60-х–70-х годов («Венеция», 1967; «В Венеции, где обувь никогда...», 1973; «В Италию я не поехал так же...», 1974). Позже, когда поездки на Запад стали возможны, у поэта образовалась целая сюита написанных в разные годы стихов об Италии (в одном только сборнике «Летучая гряда», куда вошло стихотворение о Толстом, их семь, и они составляют особый раздел книги).²⁶

Развитие лирического сюжета вновь — как и в стихах 1983 года — требует поэтического воссоздания *суровой* внешности писателя:

Что вы! Героям своим никаких не давал послаблений
Автор в железных очках, — хоть бы несколько чудных мгновений
Им подарил на канале в футляроподобной гондоле!
Вычеркнул твёрдой рукой эту блажь: под Орлом они, что ли,
В Туле, Москве, чтобы их обвевало ночное дыханье?
Мало ли, что Рафаэль! Всё притворство, сплошное кривлянье

²⁵ См.: Толстой С. Л. Об отражении жизни в «Анне Карениной» // Лит. наследство. Т. 37–38. М.; Л., 1939. С. 582. Михайлов упомянут Кушнером в эссе 2001 года «Наш Пруст» (см.: Кушнер А. Наш Пруст // Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе; Стихи. М., 2005. С. 556).

²⁶ Попытку рассмотреть итальянские (в основном, правда, античные — древнеримские; это «не совсем Италия») мотивы в отдельных стихотворениях поэта см.: Вишенкова А. В. Соотношение рационального и эмоционального аспектов пространства Италии в лирике Александра Кушнера // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: Сб. науч. статей... Волгоград, 2013. С. 262–266. В специальной монографии Н. Е. Меднис о венецианской теме (см.: Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999) несколько раз упоминается и цитируется только одно стихотворение Кушнера — «Венеция» («Знаешь, лучшая в мире дорога...», 1996).

И обезьянничанье. Так и вижу, как, пасмурнолицый²⁷,
Венецианские рвёт, римские отменяет страницы...

Железные очки, твёрдая рука и пасмурное лицо классика здесь вполне стоят его *неприветливости* в прежнем стихотворении. Вообще-то в 70-е годы, когда пишется «Анна Каренина», Толстой ещё не вполне «отвергатель» искусства. Трактат «Что такое искусство?» будет написан только в 1897 году. Но уже и сейчас многое (особенно в образе Левина) предвосхищает будущий поворот в творческой судьбе писателя, и лирический поэт эту неявную образно-смысловую оппозицию внутри романа (аристократическое времяпрепровождение Анны и Вронского — и левинская тенденция к опрощению) интуитивно ощутил. Не случайно упоминание имени Рафаэля: в молодости Толстой любил этого художника и украсил свой яснополянский кабинет литографированными фрагментами знаменитой «Сикстинской мадонны», подаренной ему «тётенькой» А. А. Толстой. Но автору в железных очках уже не до Рафаэля (похоже, это имя было знаковым в годы переоценки искусства в России вообще; о нём, напомним, критически отзывается тургеневский Базаров). Что касается стихов самого Кушнера, то в них традиционно символизирующее высокое искусство имя Рафаэля появляется не раз — и, разумеется, в положительном контексте («Двум поэтам в комнате одной...», 1985; «Стансы», 1994; «Что сказал Микеланджело о Рафаэле...», 1996).

В этом стихотворении любопытен и сам момент творческого «подглядывания» за Толстым (*Так и вижу...*), уже знакомой нам «виртуальности» его работы, при которой роман мог бы оказаться несколько иным или вообще не быть написанным (см. выше в связи с «Войной миром»). Благодаря этому заочный творческий диалог современного поэта с писателем-классиком обретает наглядно-живую выразительность.

Продолжая тему «Анны Карениной», заметим, что есть в толстовском романе эпизод, лирическое внимание Кушнера привлёкший как минимум трижды, и в разные годы; это показатель особой и постоянной заинтересованности поэта. К 1978 году относится стихотворение «Кто едет в купе и глядит на метель...», соединяющее в себе две характерные грани российского менталитета: ощущение большого территориального размаха страны и зимнего пейзажа, воспринимаемого — через русскую литературу — как национальное явление:

Наверное, где-нибудь в тёплых краях
Подобное чувство ни взрослым, ни детям
Неведомо; нас же пленяет впотьмах
Причастность к пространствам заснеженным этим.
Как холоден воздух, ещё оттого,
Что в этом просторе, взметённом и пенном,

²⁷ «Составной эпитет, часто использующийся в эпических произведениях античности, словно свидетельствует о масштабности, величественности облика Л. Толстого» (*Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера. Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004. С. 104*). Соглашаясь с тонким наблюдением исследовательницы, заметим, что данный эпитет содержит в себе и отчасти полемический оттенок.

С Карениной мы наглотались его,
С Петрушей Гринёвым и в детстве военном. (195)

Поэт обыгрывает эпизод первой части романа, где Анна едет из Москвы в Петербург и во время остановки в Бологом («в Бологове») встречает едущего в этом же поезде Вронского: «Страшная буря рвалась и свистела между колёсами вагона по столбам из-за угла станции. Вагоны, столбы, люди, всё, что было видно, — было занесено с одной стороны снегом и заносилось всё больше и больше. На мгновенье буря затихала, но потом опять налетала такими порывами, что, казалось, нельзя было противостоять ей» (VIII, 116). Снежная стихия сродни тому смятению, которое переживает героиня, с её нарастающим чувством к Вронскому. Но тут пора обратить внимание на заключительные слова стихотворения, его своеобразный пуант: «...и в детстве военном». Они связывают в один узел литературные ассоциации, собственную судьбу лирического героя (напомним, что детские годы самого поэта, родившегося в 1936 году, пришлось на военную пору) — и, наконец, общенациональную судьбу. Ведь в русской литературе — и в «Капитанской дочке», и в «Двенадцати», в «Белой гвардии», в «Докторе Живаго» — снежная стихия воплощает собой путаные и трагические пути России. Для лирики самого Кушнера «зимне-российские» мотивы тоже характерны («Читая шинельную оду...», 1967; «Аполлон в снегу», 1975, и др.). В этот ассоциативный ряд встаёт для него и эпизод толстовского романа — отозвавшийся, возможно, и в других стихах той же поры: «...В этот поезд садишься, и едешь, и спишь // Так, как будто он в мире один! // Пожалейте о ком-нибудь, в мыслях, другом, // И счастливее многих, всю ночь // *Снег метёт*, и дежурный фонарь в Бологом, // Отшатнувшись, уносится прочь» («Я не знаю, какие ещё города...», 1978; курсив наш)²⁸.

Второе стихотворение, связанное — пусть и не так откровенно — с эпизодом на станции, возникло в 1998 году в связи с работой Кушнера над эссе «Анна Андреевна и Анна Аркадьевна»²⁹, в котором тонко и пронизательно освещено место романа Толстого не только в жизни и творчестве Ахматовой, но и вообще в культурно-психологическом сознании Серебряного века (говорить об этом эссе в рамках нашей темы нет возможности — оно заслуживает отдельного анализа). Стихотворение и помещено в конце эссе как своеобразный лирический эпилог его и ни разу не перепечатывалось автором как самостоятельное произведение. Обратив внимание на разительное несходство Анны Карениной и её родного брата Стивы Облонского и задавшись поэтическим вопросом:

²⁸ Нева. 1979. № 3. С. 89.

²⁹ Текст его см.: Кушнер А. Пятая стихия: Стихи и проза. М., 2000. С. 142–170 (впервые опубли.: Новый мир. 2000. № 2. С. 176–187). Эссе вызвало полемику; см.: Лобода Ю. Кто кого гениальнее...: [Письмо в ред.] // Новый мир. 2000. № 8. С. 225–226; Иванова Н. Подстановка: Лев Николаевич и Александр Семёнович // Там же. № 9. С. 192–203 (статья резкая и недоброжелательная настолько, что редакция была вынуждена заметить, что «не может согласиться с рядом её положений и выводов»); Кушнер А. Подтасовка // Там же. 2001. № 1. С. 238–241.

«Бывает ли так не похожа сестра // На брата, как Анна, с прямою осанкой...» — автор констатирует:

Бывает, бывает! Кружись за окном,
Кусты засыпай, электрички, вокзалы...
Мы лучше, мы хуже, мы в веке другом,
Начитаны больше, и проще финалы.
Бывает ли так, чтобы книга бела
Была, как метель, что кусты заметает,
Чтоб так мы любили и дрожь нас трясла,
И жить разучились, — бывает, бывает!³⁰

Любовь лирического героя, шире — современного человека, выдерживает сравнение по самому большому счёту: и *с нами* такое *бывает!* Переключка времён обеспечена в стихотворении «железнодорожным» мотивом, ассоциативно вызывающим в сознании не только эпизод на станции, но и, конечно, трагическую развязку сюжета романа. Лирическая ситуация приближена к читателю упоминанием современных *электричек*. Но лейтмотив стихотворения: *снег, метель* — и сегодня такие же, как во времена Толстого: «Как будто он что-то скрывает, густой, // Ложась на деревья, карнизы и крыши... // А всё-таки всех гениальней Толстой, // Ахматовой лучше, Цветаевой выше!»³¹

Наконец, третье стихотворение, сравнительно новое, где вновь звучат характерные российские мотивы *огромной* и *заметённой* страны, *колючего снежка*, не дающего устроить *благополучие* в европейском вкусе:

Напрасно хоть что-нибудь близкое
Весь вечер искала себе
В романе про счастье английское
Каренина в душном купе. <...>

Зима с её строгими санкциями,
Весь этот задумчивый вид...
Зачем она вышла на станции? —
И нас вместе с нею знобит.

(«Напрасно хоть что-нибудь близкое...», 2015)³²

Эта поэтическая мысль близка той, что звучала в стихотворении «Кто едет в купе...», но здесь акцентирован мотив некой предопределённости, словно обрекающей человека — даже если это дама из высшего света — неизбежно выйти на станции, оказаться втянутым в ту снежную круговерть, что оборачивается круговертью единой (*и нас вместе с нею знобит*) российской судьбы.

³⁰ Кушнер А. Пятая стихия. С. 169.

³¹ Негативная реакция оппонентов на эти строки (см. сноску 29) кажется нам не вполне отвечающей духу лирической поэзии, которую нельзя воспринимать в одном ключе с литературоведческим текстом. В последнем такое сравнение было бы, наверное, в самом деле неуместно, но в стихах выражается не позиция исследователя или критика, а эмоциональный настрой лирического героя, на который он имеет право.

³² Урал. 2017. № 6. С. 6.

Поэтический интерес к трагической судьбе *Анны Аркадьевны* естествен. Зато обращение Кушнера к образу её мужа, большого государственного чиновника, может показаться неожиданным. Между тем, и он вызывает лирическую рефлексию, и не однажды. Во-первых, внимание поэта привлёк эпизод с участием Каренина, относящийся к финалу первой части романа, когда до разрыва между супругами ещё как будто далеко:

Между прочим, Каренин читает француза де Лиля
«Poésie des enfers». Что ему до поэзии ада?
Алексей Александрович хочет быть в курсе и стиля,
И проблем современных, не нужных ему для доклада,
Но его добросовестность, тяга похвальная эта
К овладению новым, ему несозвучным и трудным,
Вызывает улыбку любовную, — до кабинета
Провожает жена его с взглядом сердечным и чудным.
(«Между прочим, Каренин читает француза де Лиля...», 1997)³³

В романе эпизод выглядит так: «...Что же ты читаешь теперь — спросила она.

— Теперь я читаю Duc de Lille, «Poésie des enfers», — отвечал он. — Очень замечательная книга.

Анна улыбнулась, как улыбаются слабостям любимых людей, и, положив свою руку под его, проводила его до дверей кабинета. Она знала его привычку, сделавшуюся необходимостью, вечером читать. Она знала, что, несмотря на поглощавшие почти всё его время служебные обязанности, он считал своим долгом следить за всем замечательным, появлявшимся в умственной сфере. Она знала тоже, что <...> искусство было по его натуре совершенно чуждо ему, но что, несмотря на это, или лучше вследствие этого, Алексей Александрович не пропускал ничего из того, что делало шум в этой области, и считал своим долгом всё читать» (VIII, 126-127). Комментируя этот эпизод, Э. Г. Бабаев замечает, что «Дюк де Лиль — вымышленное имя, которое отдалённо напоминает имя Леконт де Лиля <...> Название книги (“Поэзия ада”) имеет пародийный характер» (VIII, 484). Вероятно, здесь сказалось толстовское интуитивное неприятие надвигающихся тенденций нового, модернистского искусства. Кушнер почувствовал это, кажется, именно так, включив в текст стихотворения ассоциации с творчеством поэтов Серебряного века: «Доживи он до старости, стал бы читать, принуждая // К объективности разум, и “Снежную маску”, и “Урну”, // Ставя кое-где галочки, мало что в них понимая. // Понимать и не надо...» Ирония по отношению к толстовскому герою здесь несомненна, но есть и симпатия («добросовестность, тяга похвальная эта к овладению новым...»); не зря муж в этом эпизоде *вызывает улыбку любовную* жены (хотя в романе тут же «остраненную» неожиданным наблюдением: «Но что это уши у него так странно выдаются!»; VIII, 127).

³³ Арион. 1998. № 3. С. 78.

В позднейшем стихотворении «Очки должны лежать в футляре...» (2011) очевиден перевес в сторону позитивного отношения к Каренину. Его жизненная позиция здесь по-своему оправдана:

...И бедный Беликов достоин
Не похвалы, но пониманья.
Каренин тоже верный воин.
В каком-то смысле мирозданье
Они поддерживают тоже,
Дотошны и необходимы,
И хорошо, что не похожи
На тех, кто пылки и любимы.³⁴

Поэтическая характеристика толстовского героя вполне вписывается в его романный образ. Алексей Александрович, напомним, — человек рационального склада; даже в драматичной ситуации распада семьи он мыслит логически, пытаясь сохранить тот стройный образ мира, который сложился в его сознании чиновника. Достаточно напомнить его размышления после признания Анны в измене: «Я не могу быть несчастлив оттого, что презренная женщина сделала преступление; я только должен найти наилучший выход из того тяжёлого положения, в которое она ставит меня. И я найду его...» (VIII, 308). Лирические ситуации «позднего» Кушнера вообще зачастую очень парадоксальны; они словно опрокидывают некую расхожую истину, обнажая другую — зачастую противоположную — грань её («Когда б не смерть, то умерли б стихи»; «Спи. К любви печаль подмешена, // Страх, а думают, что страсть»; «Нет ничего притягательнее крушений, // Слаще руин и задумчивости глубокой...»)³⁵. Вот и здесь: автор стихов как бы реабилитирует тип «футлярного человека», попутно сближая — тоже неожиданно — Каренина с чеховским Беликовым и вставая, по его собственному полушутливому выражению, «на защиту отрицательных литературных персонажей»³⁶. Этот тип оказывается у Кушнера *необходим мирозданью* не случайно. Дело в том, что сам поэт парадоксально совмещает в себе способность к спонтанному эмоциональному отклику (без которой и не может быть поэта!) и приверженность к устойчивому жизненному *порядку*, которые могут уживаться даже в пределах одного лирического сюжета, например: «Как стояли, так пусть и стоят // Эти вещи, не надо местами // Их менять. Я педант, ретроград, // Консерватор и трус, между нами. <...> Только дай победить февралю — // И октябрь заберётся под шторку... // Революционерку люблю, // Экстремистку люблю, фантазёрку» («Как стояли...», 2004)³⁷. А в качестве «реабилитации» каренинского типа можно вспомнить и более раннее: «Потому и

³⁴ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 57.

³⁵ См. специальную статью во втором разделе данной книги.

³⁶ Весь Кушнер: Александр Кушнер и Алексей Лушников. Вып. 1. Телеканал «ВОТ», 25 дек. 2012 г. — <http://www.youtube.com/watch?v=U2DYMUDXvO8> (дата обращения: 12.8.2014).

³⁷ Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 48.

порядок такой на столе, // Чтобы оползень жизни сдержать...» («Потому и порядок...», 1973)³⁸.

В единой журнальной подборке под общим названием «Пометы на полях» вместе со стихотворениями «Я бы хотел об Италии больше узнать от Толстого...» и «Между прочим, Каренин читает француза де Лиля...» было напечатано стихотворение «Я не знаю, был ли век...» (1997). Судя по содержанию и по контексту, оно тоже навеяно перечитыванием «Анны Карениной»: «Я не знаю, был ли век // Деятнадцатый, но были // Книги: в книгах падал снег // На возок, на круп кобылий. // Тень ли, муж, — неважно, кто // В дом входил, белее мела — // И военное пальто // Там на вешалке висело. // Этот предан, тот любим, // В звёздном прахе, снежной пыли, // И наследуем мы им, // А не тем, кто въяве жили...»³⁹ Романский сюжет оказывается у поэта поводом для полушутливой рефлексии о соотношении художественного вымысла и реальной жизни: «А не то живёшь, живёшь // Трудно, жарко, бестолково, // А тебя заменит ложь — // Чудо вымысла и слова!»

Не только характеры героев и отдельные эпизоды романа, но и сама знаменитая завязка его, ставшая крылатой фраза с первой страницы: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по своему» (VIII, 7), — тоже дала повод для лирического отклика:

Гости съезжались на дачу... Случайный прохожий
Скопище видел карет на приморском шоссе.
Все ли, не знаю, счастливые семьи похожи?
Надо подумать ещё... Может быть, и не все.

(«Рай – это место, где Пушкин читает Толстого...», 2009; 370)

Откуда берётся эта полемическая по отношению к классику нота? От уже отмеченного нами выше (и многократно отмечавшегося до нас) характерного для поэта пафоса частного бытия, способности любоваться обыкновенной жизнью, в том числе и дачной: «Но, кроме пышной черёмухи, пухлой сирени, // Мне, например, и полуденный нравится зной...» (и далее). Грустный скепсис автора «Анны Карениной» по поводу *похожести всех счастливых семей* поставлен под сомнение благодаря ощущению полнокровности — а значит, добавим, неисчерпаемости — бытия. Счастья много, и оно разное. Не случайно дачная (в данном случае она синонимична семейной) жизнь вызывает неявную, но подразумеваемую ассоциацию с *раем*: это слово открывает собой стихотворение. Не случайно возникает и пушкинское имя.

Известно свидетельство Толстого (в неотправленном письме к Страхову от 25 марта 1873 года) о том, что оформление замысла «Анной Карениной» связано с перечитыванием пушкинской прозы: «Я как-то после работы взял этот том Пушкина и, как всегда (кажется, 7-й раз), перечел всего, не в силах оторваться <...> “Выстрел”, “Египетские ночи”, “Капитанская дочка”!!! И там есть отрывок “Гости собирались на дачу”. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и

³⁸ Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 83.

³⁹ Арион. 1998. № 3. С. 79.

что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...» (XVIII, 728). И подобно тому как Толстой перечёл пушкинскую прозу — в частности, набросок «Гости съезжались на дачу...» — теперь, *в рая*, Пушкин читает «Анну Каренину».⁴⁰

И, чтобы завершить разговор о переключках с толстовскими романами, скажем ещё об одном стихотворении — «“Любите книгу — источник знаний”...», которое может быть соотнесено, по признанию самого поэта, и с «Войной и миром», и с «Анной Карениной». Оно написано в 1987 году, в эпоху Перестройки, «посягнувшей», помимо прочих, до того «неприкасаемых», советских идеологических догматов, и на авторитет «пролетарского писателя» Максима Горького. Иронизируя над псевдоафористичностью горьковских произведений и речей («Крылатых // Фраз, как у фокусника в кармане // Птиц, — в его пьесах не счесть, докладах»), поэт противопоставляет ей живой, и оттого в каком-то смысле «неправильный», стиль русской классики в лице Толстого:

Из всех ли авторов вить верёвки
Дано, цитаточки в ближний ящик
Кладя? Да здравствует текст неловкий,
Для этих целей неподходящий,

Корявый, чудный, с тремя «который»
И заблудившимся оборотом
Деепричастным, с собачьей сворой,
И волчьим скоком, и конским потом!⁴¹

Сцена охоты есть в обоих толстовских романах. Но главное — в стихах обыгран стиль писателя, с характерной «кружащейся» фразой, обилием придаточных предложений, как бы сбивчивым синтаксисом, передающим живое волнение автора и его героев. Вот пример из «Анны Карениной», как раз из сцены охоты: «Левину было досадно и то, что ему помешали стрелять, и то, что увязили его лошадей, и то, главное, что, для того чтобы выпростать лошадей, отпречь их, ни Степан Аркадьич, ни Весловский не помогли ему и кучеру, так как не имели ни тот ни другой ни малейшего понятия, в чём состоит запряжка» (IX, 163). Толстовское *то, главное, что, для того чтобы* есть как раз показательный случай такого синтаксиса.⁴²

⁴⁰ Пушкинский набросок и прежде привлекал поэтическое внимание Кушнера — см. стихотворение «Гости съезжались на дачу. Мы любим гостей...» (2002) с показательной концовкой, предвосхищающей будущий мотив *рая*: «Дачная жизнь повлияла на вечную жизнь, // Детализировав кое-что в ней и поправив» (Кушнер А. Холодный май. С. 44). О переосмыслении архетипа *вечной весны (жизни)* в творчестве поэта см.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...» С. 57–58.

⁴¹ Кушнер А. Ночная музыка: Кн. стихов. Л., 1991. С. 7.

⁴² Об особом интересе поэта к толстовскому языку свидетельствует и чуть более ранние стихи: «Короткие и толстые, — про волны // В Неве сказала, дышащей сурово. // Как все определения своевольны! // Но эти два как бы толстовских слова // Нас рассмешили...» («Короткие и толстые...», 1985 // Нева. 1986. № 7. С. 89). По замечанию самого автора стихотворения, поэтическое определение волн в первой строке «кажется толстовским потому, что оно

И уж коли зашла речь об охоте, то невозможно пройти мимо ещё одного стихотворения, где как раз обыграна сцена охоты из «Анны Карениной»:

Надеваешь на даче похуже брюки,
И рубашка застирана и лилова,
Ходишь чёрт знает в чём — ни тоски, ни скуки,
Как во сне, как охотники у Толстого,
Можешь книгу писать «И мои досуги»,
Можешь не говорить вообще ни слова.
(«Надеваешь на даче похуже брюки...», 1999)⁴³

Напомним толстовский текст: «Степан Аркадьич был одет в поршни и подвёртки, в оборванные панталоны и короткое пальто. На голове была развалина какой-то шляпы, но ружьё новой системы было игрушечка, и ягдташ и патрон-таш, хотя истасканные, были наилучшей доброты. Васенька Весловский не понимал прежде этого настоящего охотничьего щегольства — быть в отрёпках, но иметь охотничью снасть самого лучшего качества. Он понял это теперь, глядя на Степана Аркадьича, в этих отрёпках сиявшего своею элегантною, откормленною и веселою барскою фигурой...» (IX, 157–158). Не лишённая иронии и самоиронии лирическая апология дачной жизни, своего рода современное го-рацианство («Есть традиция у простоты, подобной // Предлагаемой здесь, и восходит к Риму...»), вбирает в себя, помимо других, переплетающихся друг с другом, ассоциаций (названия книг: «Мои досуги» Ф. Буслаева; «И мои безделки» И. Дмитриева как «реплика» на «Мои безделки» Карамзина), и известное нам толстовское опрощение — в случае Стивы Облонского напоминающее скорее щегольство.

3

У Кушнера есть стихи, в которых обыгрываются уже не эпизоды того или иного толстовского произведения, а эпизоды биографии их автора — своеобразное лирическое «нон-фикшн». По признанию поэта, он очень ценит дневники и письма (особенно переписку с Фетом⁴⁴) Толстого и (процитируем ещё раз) «читал едва ли не все воспоминания о Толстом». Не удивительно, что насыщенная событиями и встречами жизнь писателя-классика подсказывает внимательному читателю-поэту любопытные сюжеты. Забегая вперёд, скажем, что сам выбор поэтом этих эпизодов, могущий показаться случайным (дескать, подвернулись под руку вот эти мемуары о писателе, а могли подвернуться другие...), на деле представляется нам по-своему закономерным, хотя поэтом он заранее, естественно, не продумывается.

не привычное, не красочное, не парадное, не пышное, а по-толстовски простое...» (из письма к автору статьи от 7 мая 2016 г.).

⁴³ Кушнер А. Летучая гряда. С. 11.

⁴⁴ Ср. с лирическим перечнем любимых автором явлений русской культуры: «Фет стихи посылает Толстому, // Дарит Чехову снег и солону // Левитан, увидав по-другому // Эту радость с тоской пополам» («Ты, страна моя, радость и горе...», 2007 // Кушнер А. Облака выбирают анапест: [Стихи.] М., 2008. С. 40–41).

Хронологически первое такое стихотворение — «Случалось ли читателю, как мне...» (1970), лирический герой которого, признаваясь в своей нелюбви к *гостиничному житью*, помимо прочих минусов последнего вспоминает и так называемый «арзамасский ужас» — потрясение, внезапно пережитое Толстым в сентябре 1869 года в придорожной гостинице Арзамаса. Писатель ехал в Пензенскую губернию с целью купить имение (вот, по-видимому, откуда взялись «пензенские имения» Жюли Карагиной) и пережил ночью приступ беспричинной, казалось бы, тоски, запечатлённый им в переписке, дневнике и в повести «Записки сумасшедшего» («Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю?»; XII, 47). Может быть, именно с этого момента, впервые открывшего Толстому ощущение бессмысленности человеческой жизни и как бы заставившего искать духовное противоядие ему, начинается эпоха откровенной толстовской религиозности. Так вот, в стихотворении Кушнера читаем:

Не то ещё подступит тайный бред,
Любви острей, расставит все акценты,
Лазейки не оставит, всё на нет
Сведёт, сотрёт, бывали прецеденты:
Две маленькие мышки, Арзамас,
А тот проезжий был покрепче нас!⁴⁵

Неприязнь кушнеровского лирического героя к гостиницам (выразившаяся и в позднейших стихотворениях «Коридор был гостиничный мягким ковром покрыт...» и «Жил однажды я в рижской гостинице...», написанных соответственно в 2001 и 2002 годах) может быть объяснена его пристрастием, напротив, к стабильному укладу жизни, к постоянному присутствию рядом знакомых предметов. Кушнер как мало кто в русской поэзии ценит домашний уют. Предметы быта в его стихах приравнены к атрибутам творчества, душевным состояниям человека и образам природы: «Комната, облако, стол и тетрадь, // Радости, горести, окна и двери...» («Я даже ручку дверную люблю...», 2012)⁴⁶. В этом смысле толстовский опыт усвоен им как знак угрозы со стороны душевного хаоса, имеющего власть даже над тем, кто *покрепче нас*.

Если здесь толстовский мотив варьируется, то в позднейшем стихотворении «Как дома хорошо, — вернувшись из больницы...» (1985) поэт вступает в полемику с Толстым как автором Дневника (подобно тому как полемизировал он с классиком и в стихах об искусстве и об «Анне Карениной»; см. выше). Известному нам толстовскому нравственному максимализму противопоставлена здесь обычная жизнь обычного человека. Нужно ли требовать от него, чтобы он жил *пронзительней в сто крат, опасней, горячей?* Может быть, не обязательна эта экстремальность, ставящая его на грань душевного надлома:

Летит на яркий свет мучительное слово,
Добытое в огне и горечи земной.

⁴⁵ Кушнер А. Письмо. С. 46.

⁴⁶ Кушнер А. Вечерний свет. С. 14.

Жить надо... — в дневнике есть запись у Толстого, —
Как если б умирал ребёнок за стеной.

Жить надо на краю... чего? Беды, обрыва,
Отчаянья, любви, всё время этот край
Держа перед собой, мучительно, пытливо,
Жить надо... не могу так жить, не принуждай! (230)

Поэт имеет в виду дневниковую запись от 12 марта 1895 года, вызванную случившейся двумя неделями раньше смертью семилетнего сына Толстого Ванечки: «Да, жить надо всегда так, как будто рядом в комнате умирает любимый ребёнок. Он и умирает всегда. Всегда умираю и я» (XII, 12). Заметим, что толстовский мотив повторён поэтом не буквально: в Дневнике Толстого ребёнок умирает *рядом в комнате*, в стихах Кушнера — *за стеной*, то есть в соседней квартире. Нам думается, что здесь сказался менталитет горожанина двадцатого века, испытывающего парадоксальное чувство отъединённости от человечества и в то же время — родства с ним. Люди разделены крупноблочными перегородками, но они рядом, находятся в нескольких шагах друг от друга — друг друга при этом не видя. И потому они незримо связаны между собой. Это ощущение заметно в разных стихотворениях поэта: «Кто-то плачет всю ночь. // Кто-то плачет у нас за стеною. // Я и рад бы помочь — // Не пошлёт тот, кто плачет, за мною» («Кто-то плачет всю ночь...», 1972; 77); «Ты спишь? Не за тебя ль в соседней расплатились // Квартире толчеей и криками в ночи?» («Трагедия легка: убьют или погубят...», 1985; 232). Что же касается пафоса обыкновенной — а не *на краю* — жизни, то это одна из ключевых поэтических мыслей Кушнера, и примеров тому можно подобрать немало. Напомним хотя бы вот эти строки: «...И если пальцев белый табунок // На простыне доверчиво пасётся, // И не трясут за тёплое плечо, // Не подступают с окриком и лаем, // И если спишь, чего тебе ещё? // Чего ещё? Мы большего не знаем» («И если спишь на чистой простыне...», 1981; 178). Потому-то и отказывается его лирический герой от *мучительной* и *пытливой* жизни, словно предлагаемой, даже навязываемой (*не принуждай!*) ему Толстым. В этой читательской и творческой самостоятельности — источник поэтического мужества, позволяющего оспорить трагическую дневниковую запись Толстого.

Третье «биографическое» стихотворение — «Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду...» — появилось у Кушнера в 1989 году:

Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду,
По колено в нём стоя, то как же Господь ерунду
Обожает, неважно, быть может, стояли по грудь.
Любо-дорого вот что: те мошки, та жёлтая муть,
Что со дна поднимается, бойкие те пузырьки.
Вообще вспоминается проза: плесканья, шлепки
По воде, — это в чеховском было рассказе уже.
И наверное, Бог, улыбаясь, прозаик в душе.⁴⁷

⁴⁷ Кушнер А. Ночная музыка. С. 90.

Стихи возникли под впечатлением от воспоминаний А. И. Яковлева, который в 1897 году, будучи студентом, посетил, вместе со своим товарищем П. И. Никашиным, Чехова в Мелихове. Разговор зашёл, в частности, о чеховском визите в Ясную Поляну в августе 1895 года: «Антон Павлович рассказал нам своё посещение Толстого и вспомнил, как Л. Н. тотчас по их приезде (Чехов был не один, дело было ранним утром) повёл их купаться, и первый разговор у них происходил по горло в воде».⁴⁸ Обратим внимание на изначальную оговорку поэта: «Если правда...» У чеховедов нет полной уверенности в том, что такое купание в самом деле было. Известно, что Чехов вернулся от Толстого больным.⁴⁹ «Если это не шутка Чехова, — замечает автор биографии писателя в серии «ЖЗЛ», — именно это купание могло ему выйти боком».⁵⁰ Сам Толстой, судя по свидетельству С. Т. Семёнова (подробно описавшего обстоятельства этой встречи двух писателей), был нездоров в тот момент⁵¹, и сомнительно, чтобы он в этом случае отправился купаться (или, может быть, нездоровье как раз и стало быстрым следствием того самого купания?).

Между тем, стихи, подсказанные как будто курьёзным эпизодом, довольно точно передают суть литературного общения Толстого с Чеховым. Согласно воспоминаниям того же С. Т. Семёнова (и других мемуаристов — С. Л. Толстого, П. А. Сергеенко...), Толстой ценил своего младшего современника, о многих его рассказах («На подводе», «Супруга», «Душечка», «Драма»...) отзывался с восхищением, некоторые («Мужики», «Роман с контрабасом») считал менее удачными. Кушнер же как раз обыгрывает толстовский интерес к прозе Чехова («Бог, улыбаясь, прозаик в душе»), тем более что к драматургии его Толстой относился критически. Ассоциации с конкретными рассказами — «Налимом», «Душечкой», «Каштанкой» — в стихах весьма отчётливы: «...плесканья, шлепки // По воде, — это в чеховском было рассказе уже»; «Знаете, как в пруду говорят, уходя с головой // Под воду: “Ваш рассказ” — и нырок — “про жену и другой, // Про собаку”, — нырок — хороши, а досадно чуть-чуть, // Что нет общей идеи...” — “Простите, вам слепень на грудь // Собирается сесть...” и так далее...» Толстовская *досада* тоже имеет реальную основу. Лев Николаевич, ценя изобразительность, язык, чувство юмора Чехова, не раз высказывался об «отсутствии общей идеи» как о недостатке его творчества. «Хотя он и обладает, — говорил Толстой, — художественной способностью прозрения, но сам ещё не имеет чего-нибудь твёрдого и не может поэтому

⁴⁸ Яковлев А. И. У Чехова в Мелихове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Гитович. М., 1986. С. 359.

⁴⁹ См. переписку Чехова этой поры — в частности, письмо к А. С. Суворину от 21 августа 1895 г. (Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма. Т. 6 / Подгот. текста и примеч. Н. И. Гитович. 1978. С. 70).

⁵⁰ Кузичева А. Чехов: Жизнь «отдельного человека». М., 2010. (Сер. «Жизнь замечат. людей».) С. 411. Курсив наш.

⁵¹ См.: Семёнов С. Т. О встречах с А. П. Чеховым // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 273.

учить»⁵². У Кушнера чеховская фраза о *слепне*, что *собирается сесть* на грудь Толстого, как бы имеет иронико-полемический оттенок: мол, вы всё говорим про «общую идею», а тут проблема посерьёзней... И за этой репликой, а тем более за финальными строками стихотворения («...Бог, разговором задет, // Не уверен, есть общая мысль у него или нет») стоит серьёзный — уже не только «чеховский», но и собственно «кушнеровский» — смысл.

Дело в том, что и сам поэт к «идее общей идеи» (позволим себе такой каламбур), то есть к назидательности искусства, относится, кажется, скептически. «Как безыдейность мне нравится и непредвзятость, // Яркий румянец и вышивка или шитьё!»⁵³ — восклицает он по поводу одного живописного полотна («Питер де Хох оставляет калитку открытой...», ок. 2010). Его больше располагает к себе мысль о пёстрой «осколочности» бытия, в котором каждый штрих и каждое мгновение поэтично и ценно, и именно этим определяется полнота жизни. «Поэзия, следи за пустяком, // Сперва за пустяком, потом за смыслом»⁵⁴ — эти строки 1982 года (стих. «Тарелку мыл под быструю струёй...») можно считать его творческим кредо. Если спроецировать их на спор Толстого с Чеховым, то они звучат скорее «по-чеховски», чем «по-толстовски».⁵⁵ Впрочем, и сам Лев Николаевич был большим мастером художественной детали (*пустяка*), что отмечено и в одном из эссе Кушнера⁵⁶.

В 2008 году написано стихотворение, поводом для которого послужило перечитывание книги Бунина «Освобождение Толстого»:

Это Бунин зашёл к старику Толстому,
Был обставлен визит его бестолково,
Он свечей лучевую прорвал солому
И увидел: читает Толстой Толстого.

Небольшая неловкость. Старик смутился:
Зачитался — и некуда спрятать книгу.
О, как миг этот Бунину пригодился!
А как мы благодарны! Спасибо мигу.⁵⁷

В бунинском тексте этот эпизод представлен так: «...я вошел и увидал низкую, небольшую комнату, тонувшую в сумраке от железного щитка над ста-

⁵² Лазурский В. Ф. Дневник // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1978. Т. 2 / Сост., подгот. текста и коммент. Н. М. Фортунатова. С. 67. Любопытно, что упреки в «отсутствии чего-нибудь твёрдого» Чехов слышал уже в самом начале своего творческого пути, отделяясь на них полусерьёзными фразами: «У меня нет убеждений... Нет ни идей, ни убеждений...» (см.: Коровин К. А. Из моих встреч с Чеховым // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 27; эпизод 1883 года).

⁵³ Кушнер А. Вечерний свет. С. 74.

⁵⁴ Кушнер А. Дневные сны. С. 60.

⁵⁵ О чеховских мотивах в лирике Кушнера см. ниже специальную статью.

⁵⁶ «Читая роман, мы не обращаем внимания на эти мелочи, мы несёмся навстречу любви и великим мыслям, как молодой Ростов. Но отбитая штукатурка, грязная дверная, да ещё “слабо отворяющаяся” ручка, тьма в передней, старый слуга, спящий на ларе...» (Кушнер А. Дельфтский мастер [1997] // Кушнер А. Аполлон в траве. С. 253).

⁵⁷ Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи.] М., 2010. С. 90.

ринным подсвечником в две свечи, кожаный диван возле стола, на котором стоял этот подсвечник, а потом и его самого, с книгой в руках. При моем входе он быстро поднялся и неловко, даже, как показалось мне, смущённо бросил её в угол дивана. Но глаза у меня были меткие, и я увидел, что читал он, то есть перечитывал (и, вероятно, уже не в первый раз, как делаем это и мы, грешные) своё собственное произведение, только что напечатанное тогда, — “Хозяин и работник”. Я, от восхищения перед этой вещью, имел бестактность издать восторженное восклицание. А он покраснел, замахал руками:

— Ах, не говорите! Это ужас, это так ничтожно, что мне по улицам ходить стыдно!»⁵⁸

Как видим, поэт передаёт бунинский эпизод довольно близко к тексту. Сохранены мотивы свечного освещения («Он свечей лучевую прорвал солому»), неловкости и смущения Толстого («Небольшая неловкость. Старик смутился»), его спонтанного желания *спрятать книгу*. Кстати, повесть «Хозяин и работник», которую читает здесь Толстой, Кушнер считает «одной из самых пронзительных его вещей». Это даёт поэту дополнительный повод обратить внимание на необычный эпизод. Но, конечно, не один только историко-литературный интерес движет им, когда он откликается на текст Бунина. Перечитывание *самого себя* неожиданно, вопреки толстовскому смущению, вызывает лирическую апологию современного автора:

И когда тебе грустно, когда напрасна
Жизнь и однообразны её сюжеты,
Почитай самого себя, беспристрастно,
Как бы со стороны, как с другой планеты.

Несколькими десятилетиями раньше такой мотив в лирике Кушнера уже возникал:

Лечь в качалку, в жёсткое объятье,
Солнцем взор слепя.
Или вот весёлое занятие —
Почитаю сам себя.

Этот автор малознаменитый,
С пасмурной душой,
Со страницы белой, глянцевиной
Смотрит, как чужой.

Может быть, через его посредство
Вникну в суть вещей.
Но ему претит моё кокетство
Всё сильнее»

(«Лечь в качалку...», 1973)⁵⁹.

⁵⁸ Бунин И. А. Освобождение Толстого // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1967. Т. 9 / Подгот. текста и примеч. О. Н. Михайлова. 1967. С. 61.

⁵⁹ Кушнер А. Прямая речь. С. 104.

Рефлексия — полезная вещь, когда она исходит не от самолюбования, а от некоего «остранения» (воспользуемся известным термином В. Шкловского, по отношению к Толстому же и возникшему⁶⁰), требует взгляда *со стороны*, который позволит собственные сильные и слабые стороны увидеть *в новом ракурсе* (так назывался раздел одной из давних книг поэта — «Таврический сад», 1984). Такая рефлексия — вполне в духе самого Толстого, автора беспощадных по отношению к себе Дневников⁶¹, которые поэт тоже высоко ценит.

Стихотворение о Толстом и Бунине близко, несмотря на почти двадцатилетнюю временную дистанцию, стихотворению о Толстом и Чехове, *говорящим впервые в пруду*, — близко не только общим персонажем. «А как мы благодарны! Спасибо мигу», — восклицает лирический герой стихов 2008 года. Наблюдательный, он зорко выхватывает из довольно обширного бунинского текста неожиданный момент, интересный не некоей «общей идеей» (согласно ей, зачем читать *самого себя?* ведь твоё слово обращено к *другим*), а именно этим внезапным «подглядыванием», дающим поэту и его читателю больше, чем некая отвлечённая формула. *Счастливый «стоп-кадр»* — вот как могли бы мы охарактеризовать суть лирического зрения Кушнера, и в этих стихах, и не только в этих: замечено, что «поэзия Кушнера есть взгляд на мир как на Божий подарок»⁶².

* * *

Итак, резюмируем. Во-первых, Толстой, будучи одним из любимейших писателей Кушнера, постоянно сопровождает его лирического героя, и диапазон толстовских мотивов и персонажей, находящих отклик в стихах поэта, очень широк. Во-вторых, при этой широте и кажущейся стихийности таких переключек, они «группируются» вокруг важнейших вопросов собственно толстовского творческого сознания — его философии истории, отношения к искусству, к изображению человека в его естестве, восприятия самой природы по контрасту с зачастую фальшивыми отношениями между людьми. Каждый раз «толстовский» лирический выбор Кушнера попадает в какую-то очень значимую грань наследия писателя-классика. Но, в-третьих, это не мешает поэту порой вступать в «дискуссию» с Толстым — особенно Толстым поздним, *готовым вытолк-*

⁶⁰ См.: Шкловский В. Искусство как приём: [работа 1925 г.] // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 9–25. См. также новейшую статью по этой проблеме: Эпштейн М. Остранение Льва Толстого // Текст и традиция: Альманах. [Вып.] 2 / Сост. Е. Г. Водолазкин. СПб., 2014. С. 7–25.

⁶¹ Ср. дневниковое замечание Толстого (12 марта 1895 г.) по поводу той же повести: «За это время вышел “Хозяин и работник”, и слышу со всех сторон похвалы, а мне не нравится, и несмотря на то, чувство мелкого тщеславного удовлетворения» (XII, 12).

⁶² Арьев А. Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Арьев А. Царская ветка: [Работы о рус. поэзии.] СПб., 2000. С. 87. См. здесь же, на с. 123, несколько замечаний о стихотворении «Если правда, что Чехов с Толстым...»

нуть искусство за порог. Это естественно, ибо любовь к писателю есть не молчаливый пиетет перед его *стоящей на шкафу* бронзовой фигурой (из иронического стихотворения 1976 года «Быть классиком — значит стоять на шкафу...»), а продолжающийся живой диалог с ним.⁶³

⁶³ Назовём ещё несколько стихотворений Кушнера, нами в статье не рассмотренных, но тоже содержащих мотивы творчества или биографии Толстого или хотя бы упоминание его имени (указывая место публикации тех, что не вошли ни в одну из книг поэта): «Был странный век. Носили на руках...» (1977; Звезда. 1998. № 8. С. 3–4); «1910-й» («Десятый круглый год. Широколистный, ржавый...»; ок. 1978; Юность. 1978. № 11. С. 41), «Где нежное детство и крупные звёзды во тьме?...» (1986), «Вторая жизнь моя лет в сорок началась...» (1987), «Перед отъездом, перед разлукой...» (1988), «Да, накупили мы тряпок, прямо скажу, чемодан...» (1989); «Женщины в городе, летом, открытые...» (1990; Искусство Ленинграда. 1991. № 3. С. 64); «Прусту Джойс не понравился: пьяный...» (1996); «Женщины так устроены...» (1997; о том, что источником толстовского мотива в этом стихотворении послужили воспоминания Горького, нам сообщил, по нашей просьбе, в письме от 31 янв. 2015 г., сам поэт; источник см.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 496); «Сначала ввязаться в сражение, ввязаться в сражение...» (1998), «Потому что больше никто не читает прозу...» (2000), «Да что ж бояться так загробной пустоты?...» (2002), «Если душа живёт и за смертной, глухой чертой...» (Звезда. 2003. № 1. С. 5), «С парохода сойти современности...» (2003), «Ты, страна моя, радость и горе...» (2007), «Тот, видимо, очень несчастлив...» (2008), «Кто ты? Что ты? Кто ты? Что ты?...» (2010), «Как юность печальна! Туманные дали...» (2012; Урал. 2012. № 7. С. 4), «Кто работает в поте лица на земле...» (Звезда. 2013. № 1), «Спорили, кто бы рискнул гладиаторский бой...» (Знамя. 2013. № 5. С. 3), «Крым» (2014), «По-русски придерживать шарф подбородком...» (2014). Толстой упоминался ещё в первоначальном варианте стихотворения «Слепые силы так сцепились...» (2009): «Толстого вспомни взгляд колючий // И мощь рембрандтовских картин» (Новый мир. 2010. № 2. С. 79). Затем поэт изменил эту строку таким образом: «И Леонардо взгляд колючий...» (378)

ФЕТОВСКИЕ ЭПИГРАФЫ*

В числе любимых поэтов Кушнера — Афанасий Фет. Мы насчитали свыше трёх десятков стихотворений, в которых современный автор «перекликается» с классиком. Перу Кушнера принадлежит также специальное эссе о Фете — «Воздух поэзии» (1990). Между тем фетовские мотивы в творчестве Кушнера пока не привлекали специального внимания исследователей¹. Обратимся к ним.

Мы не будем касаться всех стихотворений, где появляется имя Фета или узнаётся какой-либо мотив его лирики (перечень таких стихотворений, не рассмотренных и не упомянутых в нашей статье, см. в сноске 38). Нередко они (имя или мотив) возникают попутно, среди других имён, и собственно «фетовской» поэтической нагрузки в себе не несут. Таково, например, сравнительно раннее стихотворение «Осень» (1961): «Деревья листву отряхают, // И солнышко сходит на нет. // Всю осень грустят и вздыхают // Полонский, и Майков, и Фет» (13), — или позднейшее ироническое «Наши поэты» (1971): «Конечно, Баратынский схематичен. // Бесстильность Фета всякому видна. // Блок по-немецки втайне педантичен. // У Анненского в трауре весна» (150), — или гораздо более позднее «Мои друзья, их было много...» (2012): «Мои друзья, их было много, // Никто из них не верил в Бога, // Как это принято сейчас. // Из Фета, Тютчева и Блока // Их состоял иконостас» (386).

В данных заметках нас будут интересовать лишь те случаи, когда стихотворение представляет собой лирический диалог именно с Фетом и смысл его раскрывается только в контексте фетовского творчества или биографии, причём раскрывается через эпиграф, из стихов Фета же и взятый. Эпиграф, который в литературе вообще «выступает как “чужое слово”, с необходимостью вступая в разнонаправленные диалогические отношения с основным текстом»², оказывается в этих случаях проводником поэтической традиции.

К эпиграфам Кушнер обращается постоянно: в его сборниках их более полусотни. Обычно это цитаты из русских поэтов — Пушкина, Баратынского, Тютчева, Анненского³, Мандельштама... Стихотворения с эпиграфами чаще всего представляют собой «реплику» на текст-источник, развитие, неожиданное

* *Впервые*: Уральский филологич. вестник. Екатеринбург, 2016. № 4. Сер. «Рус. классика: динамика худож. систем». Вып. 8. С. 155–174. URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1399/11.pdf>

¹ Отдельные наблюдения см.: *Поддубко Ю. В.* Мотивно-образная система в лирике А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Харьков, 2015. С. 168–171.

² *Орлицкий Ю. Б.* Эпиграф // *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий* / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 306.

³ См.: *Ячник Л. Н.* Интертекстуальность и русская поэтическая традиция в творчестве Александра Кушнера. Дисс. ... канд. филолог. наук. Киев, 2014. С. 144–150.

заострение чужой поэтической мысли. Таковы, например, написанные в разные годы стихотворения «Окученный картофель в белой пене...», «Мы останавливали с тобой...», «Какой бы ни был самый сладкий голос...», «На месте Дельвига подарок бы не принял...» и многие другие. Несколько раз в качестве эпиграфов появляются в поэзии Кушнера и фетовские строки.

1

Впервые Кушнер воспользовался эпиграфом из Фета в 1966 году, в стихотворении «Стог». Это вообще один из первых случаев обращения Кушнера к эпиграфу; из более ранних нам известна только «Баллада» 1963 года с эпиграфом из Жуковского⁴. «Стог» посвящён Б. Я. Бухштабу — ленинградскому литературоведу, ведущему специалисту по поэзии Фета. Молодого поэта с ним познакомила Л. Я. Гинзбург. Кушнер тепло вспоминает Бухштаба, «открывшего Фета заново в советские... годы»: «Я благодарен судьбе за то, что она подарила мне дружбу с Борисом Яковлевичем и наши разговоры о стихах (прежде всего — о Фете)»⁵. Эпиграф же таков: «На стоге сена ночью южной // Лицом ко тверди я лежал... А. Фет». Это начальные строки стихотворения «На стоге сена ночью южной...» (1957) — показательного образца фетовского «космизма», передающего, во-первых, ощущение необъятности мироздания и его особой, скрытой от находящегося в «нормальном» состоянии человека, жизни («И хор светил, живой и дружный, // Кругом раскинувшись, дрожал»), а во-вторых — *замиранье и смятение* человека, остающегося наедине с бесконечностью: «Казалось, будто в длани мощной // Над этой бездной я повис»⁶. Слово *твердь* употреблено Фетом, конечно, в значении *небо*: поэт обыгрывает метафорическое библейское выражение *твердь небесная*. Иначе *хор светил* его лирическому герою виден бы не был.

А теперь приведём полный текст стихотворения Кушнера:

Я к стогу сена подошёл.
Он с виду ласковым казался.
Я боком встал, плечом повёл,
Так он кололся и кусался.

⁴ См. о нём: Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004. С. 41–42.

⁵ Из письма к автору статьи от 12 сент. 2015 г.

⁶ Фет А. А. Сочинения: В 2 т. / Сост., вступ. ст., коммент. А. Е. Тархова. М., 1982. Т. 1. С. 150. Далее ссылки на этот том даются в тексте [в квадратных скобках], с указанием только номера страницы. Данное издание имеется — как и подготовленный Б. Я. Бухштабом однотомник Фета 1986 года из Большой серии «Библиотеки поэта» — в домашнем книжном собрании Александра Семёновича. «В давние годы, — вспоминает он, — у меня был Фет в малой серии (синий) — тоже бухштабовский, а год <...> 63-ий. Помню, что брал его с собой в первую свою поездку в Грузию и читал с наслаждением в каком-то тбилиском сквере, когда выдалась свободная минута, хотя надо было бы взять Лермонтова или Полонского» (то есть, поэтов, писавших о Грузии; из письма к автору статьи от 11 окт. 2015 г.)

Он горько пахнул и дышал,
Весь колыхался и дымился.
Не знаю, как на нём лежал
Тяжёлый Фет? Не шевелился?

Ползли какие-то жучки
По рукавам и отворотам,
И запотевшие очки
Покрылись шёлковым налётом.

Я гладил пыль, ласкал труху,
Я порывался в жизнь иную,
Но Бога не было вверху,
Чтоб оправдать тщету земную.

И голый ужас, без одежд,
Сдавив, лишил меня движений.
Я падал в пропасть без надежд,
Без звёзд и тайных утешений.

Ополоумев, облака
Летели, серые от страха.
Чесалась потная рука,
Блестела мокрая рубаха.

И в целом стоге под рукой,
Хоть всей спиной к нему прижаться,
Соломки не было такой,
Чтоб, ухватившись, задержаться! (88–89)

Помимо того, что здесь эпиграф «корреспондирует с первой строкой произведения»⁷ как завязкой лирического сюжета («На стоге сена... я лежал» — «Я к стогу сена подошёл»), стихотворение Кушнера обращает на себя внимание ритмическим сходством с источником. В процитированной нами выше словарной статье Ю. Б. Орлицкого об эпиграфе замечено, что «эпиграфы перед стихами вступают с основным текстом ещё и в ритмическое взаимодействие: при полном или частичном совпадении типа стиха, метра и размера эпиграф настраивает читателя на определённое ритмическое восприятие последующего текста, при несовпадении — создаёт более или менее резкий контраст»⁸. В нашем же случае ощущается своеобразная поэтическая диалектика, когда основной текст ритмически и совпадает и... не совпадает с претекстом. Поясним.

Фетовское стихотворение написано четырёхстопным ямбом; при этом первый и третий стих каждого четверостишия имеют женскую рифму, а второй и четвёртый — мужскую. Кушнер пользуется тем же размером, но меняет расположение мужских и женских рифм: они у него принадлежат соответственно нечётным и чётным слогам: «Я к стогу сена подошёл. // Он с виду ласковым казался. // Я боком встал, плечом повёл, // Так он кололся и кусался». В итоге

⁷ Кулагин А. В. Эпиграф // Литературоведческие термины: (Материалы к словарю) / Ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна, 1997. С. 53.

⁸ Орлицкий Ю. Б. Эпиграф. С. 306.

ритмический рисунок вроде бы и сохранён, но в то же время слегка смещён, и внимательный поэтический слух это несоответствие, конечно, замечает. Нам думается, что за ним стоит важное смысловое различие между двумя несомненно близкими друг другу стихотворениями.

Поэтическая мысль Фета балансирует на грани между ощущением надёжности мироустройства и ощущением разверзающейся бездны. Лирический герой испытывает *замиранье и смятение*, и всё же есть *мощная длань* творца, которая не даёт *утонуть* в звёздной *глубине*. Фетовское мироощущение в этом смысле вообще гармонично: его герой слит с миром природы («Шёпот, робкое дыханье...», «Одним толчком согнать ладью живую...» и др.), у него нет трагической «тютчевской» неслиянности с ней. Так вот, Кушнер сначала отталкивается от мотива стога, Фетом не развитого, а только обозначенного в первом стихе. Стог становится своеобразным «персонажем» кушнеровского стихотворения, и поэтическое воображение современного автора даже представляет классика как реально и брутально лежащего на стоге («Не знаю, как на нём лежал // Тяжёлый Фет?...»). Но главное: лирический герой Кушнера не ощущает опоры — той самой *мощной длани*, которая поддерживает мироздание: «Но Бога не было вверху...» Разумеется, это не нужно воспринимать в духе примитивного советского атеизма. В стихотворении выражена драма богооставленности и отчаяния человека двадцатого века — века рационального мышления и научно-технического прогресса. Эта драма невольно оборачивается раздражающими физическими ощущениями («Чесалась потная рука, // Блестела мокрая рубаха»), вызванными «безнадёжностью» лирической ситуации⁹, и отсылает читателя к опыту русской классики, к размышлениям героев Достоевского и Горького. А *голый ужас* напоминает об «арзамасском ужасе» Льва Толстого, напрямую отозвавшемся позже в «гостиничном» стихотворении Кушнера 1970 года «Случалось ли читателю, как мне...» (см. нашу предыдущую статью).

Мотив Бога и его «возможностей», вообще его присутствия в мире органично вписывается в атмосферу лирики Кушнера второй половины 60-х годов. В том же 1966 году написано стихотворение «Когда тот польский педагог...», в котором оставленными Богом предстают Януш Корчак и его воспитанники: «Когда тот польский педагог, // В последний час не бросив сирот, // Шёл в ад с детьми и новый Ирод // Торжествовать злодейство мог, // Где был любимый вами бог? // Или, как думает Бердяев, // Он самых слабых негодяев // Слабей, заоблачный дымок?» (44) Понимаем, что сближение лирического героя «Стога» с героями только что процитированного стихотворения не вполне корректно, но переключка очевидна и подкрепляется хронологической близостью стихов («Стог» написан 28–29 июля, «Когда тот польский педагог...» — 23 декабря). Любопытно, что поэту и его редактору И. Кузьмичёву удалось провести в печать упоминание о высланном из Советской России и потому запрещённом

⁹ Ср.: Макарова И. А. Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера // Целостность художественного произведения: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. С. И. Тимина. Л., 1986. С. 43–44; Поддубко Ю. В. Мотивно-образная система лирики А. Кушнера. С. 67–68.

Бердяеве: вероятно, этому помог «отрицательный» контекст, в котором упоминается Бердяев, да и сам Бог. Чуть позже, в 1967-ом, написано стихотворение «Свежеет к вечеру Нева...», в финале которого появляется перифрастический (и потому тоже сумевший обойти цензуру) образ Бога — а выше по тексту, кстати, упоминается имя Фета: «И этот прыгающий шаг // Стиха живого // Тебя смущает, как пиджак // С плеча чужого. // Известный, в сущности, наряд. // Чужая мета: // У Пастернака вроде взят, // А им — у Фета. <...> На всякий склад, что в жизни есть // С любой походкой — // Всех вариантов пять иль шесть // Строки короткой. // Кто виноват: листва ли, ветер? // Невы волненье? // Иль тот, укрытый, кто так щедр // На совпадения?» (37–38) Здесь можно вспомнить и более раннее стихотворение «Звезда над кронами дерев...» (1964) с концовкой: «Кто, кто так держит мир в узде, // Что может птенчик спать в гнезде?»¹⁰ Своеобразное кушнеровское «богоискательство», вкуче с натурфилософией, выглядит неожиданно на фоне «атеистической» советской поэзии 60-х годов (и вообще советской поэзии) и выдаёт глубинный — не религиозный, нет, а лирико-философский — смысл его стихов.¹¹

Фетовские строки Кушнер, возможно, держал — пусть подсознательно — в своей творческой памяти и спустя восемнадцать лет, когда писал ещё одно стихотворение с названием «Стог» (1984). Оно относится к целой серии его стихов той поры, запечатлевших счастливый поворот в личной жизни (например: «Стихи, в отличие от смертных наших фраз...», 1981; «И хотел бы я маленькой знать тебя с первого дня...», 1982; «Вот счастье — с тобой говорить, говорить, говорить...», 1984). Здесь звучит уже знакомый нам мотив *колючести* стога («...Поднимется рука // Похлопать по его поверхности изрытой — // И робкую скорей в смущенье уберёшь: // Колюч, и ни к чему дымящемуся — ласка...»), и если не космический, то «небесный» мотив, тоже по-своему ассоциирующийся со стихами 66-го года: «...таинственный, колючий, // На треснувшей оси // Берёзовой, всю ночь царапающей тучи, // Вращающийся, нет, колеблемый слегка...» Но главное, что напоминает о Творце из фетовского стихотворения, — кульминация лирического сюжета, с мотивом счастливой — как бы случайной, и в то же время кем-то устроенной — встречи: «...Так вот, вблизи сухой // Громады ощутишь в меняющемся свете, // Что легче в нём найти иголку, чем в

¹⁰ Кушнер А. Ночной дозор: Вторая кн. стихов. М.; Л., 1966. С. 10.

¹¹ См. также стихотворение «Уж не роняет больше, обронил...» (1969), в зачине которого обыграна знаменитая пушкинская строка «Роняет лес багряный свой убор»: «Я сам был мал, когда земная ось // Сошла с пути, стучала шестерёнка, // Всё рушилось и к пропасти несло. <...> Какого Бога дёргать за рукав, // Каких просить уступок и поблажек...» (Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 19). Мотив *оси*, в котором усилится символическое значение, отзовется в стихах Кушнера полтора десятилетия спустя (см. ниже в основном тексте нашей статьи). Бог же впервые появился у поэта, насколько нам известно, в стихотворении 1958 года «Когда я очень затоскую...»: «...Как будто Бог стоял за вами // И вам подсказывал тогда» (6). «Удивительно вообще, — вспоминает поэт спустя несколько десятилетий, — как было разрешено мне это слово» (Кушнер А. Первое впечатление // Звезда. 2003. № 8. С. 208).

толпе — // Единственного друга, // Любимого, что рок потворствует тебе, // Что зоркость не твоя была тут и заслуга!»¹²

Так стихотворение Фета предопределяет лирические раздумья Кушнера о законах мироздания, о случайном и закономерном в нём — предопределяет и тогда, когда кажется, что *Бога не было вверху*, и тогда, когда *зоркость и заслуга* Всевышнего не оставляют сомнений в его счастливом *потворстве* человеку. Впрочем, лучше всего сказал об этом — спустя ещё почти полтора десятилетия — сам Кушнер в стихотворении «Верю я в Бога или не верю в бога...» (1998): «И вообще это частное дело, точно. // И не стоячей воде, а воде проточной // Душу бы я уподобил: бежит вода, // Нет, — говорит в тени, а на солнце — да!» (294) Здесь уместно напомнить о самом Фете, который был «непоколебимо убеждённым атеистом»¹³ и при этом как никто другой ощущал присутствие в мироздании божественного начала — но ощущал поэтически. Размышляя в своём эссе «Воздух поэзии» о фетовском «разговоре с Богом и поисках смысла жизни», Кушнер замечает, что «это сводилось к поэзии, осуществлялось в ней»¹⁴. И уместно процитировать здесь позднейшее стихотворение Кушнера, где поэтически сформулирована примерно та же мысль: «Какое счастье — Фет! — // Евангелие наше // Среди несметных бед, // У радости на страже, // Вот кто христианин, // Притом что в атеизме // Замечен он один // В запуганной отчизне» («Какое счастье — Фет!..», 2010)¹⁵.

2

В следующий раз фетовский эпиграф появился у Кушнера в 1986 году, в стихотворении «Этот... как его... ну... светлячок!..» Вот его полный текст:

Этот... как его... ну... светлячок!
Я минуту искал бестолково,
Затерялось в тени — и молчок —
Это детское, южное слово.

Так, как будто доверия нет
К восхитительным божьим причудам,
Я смотрел на прерывистый свет,
Пролетающий чёрным маршрутом.
Но припомнил, что старый поэт
Эти вспышки сравнил с изумрудом.

И свидетельство это меня
Убедило едва ль не сильнее,
Чем таинственный промельк огня:
Не привиделось мне, не во сне я!

¹² Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 44.

¹³ Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества. Изд. 2-е. Л., 1990. С. 14.

¹⁴ Кушнер А. Воздух поэзии // Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе; Стихи. М., 2005. С. 14.

¹⁵ Знамя. 2011. № 2. С. 5.

Как в коробочке, пламя храня,
Брат мой старший, в стихах пламенея.¹⁶

Эпиграф же таков: «И на траве два изумруда... А. Фет». Он взят из стихотворения «Я повторял: “Когда я буду...”» (1864), лирический герой которого обещает героине — когда станет богат — *по изумруду* к серьгам. Зимой *гневно* встречавшая его признания, она сменяет гнев на милость весной: «В моей руке — какое чудо — // Твоя рука, // И на траве два изумруда — // Два светляка» [468]. Два обыкновенных насекомых существа в лирическом контексте любовной темы опозитизированы Фетом и возведены в ранг драгоценностей.¹⁷

Давно замечено поэтическое пристрастие Кушнера к насекомым¹⁸. Примеры многочисленны: «Сентябрь выметает широкой метлой...» (1975), «Пчела» (1979), «Как бабочка, как бабочка ни разу...» (1981), «В электричке, с той стороны стекла...» (2008) и другие, в разные годы написанные стихи. Особенность кушнеровского восприятия мира насекомых в том, что они могут оказаться у него не просто иносказательным образом, за которым стоит человек, а своеобразным *alter ego* самого лирического героя. Последний никогда не стесняется своей «малости», не встаёт над мирозданием, ибо ощущает его гармонию. Дорожа этим ощущением, он готов скорее «умалить» себя, чем возвысить. Вместе с тем, «умаление» есть и возвышение, но возвышение в другом смысле — поэтическом, когда «малый масштаб» жизни оправдан и укрупнён чувством полноты бытия.

В лирической «энтомологии» Кушнера стихам 86-го года ближе всего, пожалуй, написанное двумя годами раньше стихотворение «Паучок на балконе». Здесь *паучок*, словно нарочно усложняя своё существование, *нерасчётливо* свил паутину в самом, казалось бы, не подходящем для этого месте — *меж двух прутьев железных* балкона. И что же? Именно этот странный выбор паучка, как бы вскользь названный *искусством* («Должен быть же какой-то положен искусству предел!»), и вызывает заинтересованное сочувствие лирического героя: «Замер... серенький, впроголодь, трудно живущий... рывком // Пробежал. Вот меня-то как раз и не надо бояться! // Не смахну рукавом. // Потаённое, как я люблю тебя, тихое братство!» (224) В финальном словосочетании заключена квинтэссенция стихотворения: лирическому герою близок как раз такой тип судьбы — с *трудной*, на первый взгляд неприметной жизнью человека, упорно, без аффектации, делающего своё дело. Об этом поэт сам не раз говорил в своих эссе о литературе.¹⁹ Отсюда и мотив *тихого братства* лирического героя с

¹⁶ Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 112.

¹⁷ Эти же фетовские стихотворение поэт вспомнил в стихотворении «Каких камней я дома не держал!...» (1991): «Со светляком сравнивший изумруд, // Ну как, скажи, его не вспомнить тут?» (Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 87).

¹⁸ См.: Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в рус. поэзии. М., 1990. С. 278.

¹⁹ Например: «Я знаю своего героя: это человек служащий, может быть, врач, или учитель, или инженер, научный сотрудник, библиотекарь...» (Кушнер А. Противостояние // Куш-

этим паучком. Вернёмся к стихотворению с фетовским эпитафией, в финале которого слышится сходный мотив: *брат мой старший*. Понятно, почему *брат*; но почему *старший*? Как может оказаться *старше* лирического героя *светлячок*, по-детски спрятанный в *коробочку*?

Он *старше*, во-первых, потому, что «человек появился на свет позже светлячка»²⁰, а во-вторых, потому, что воспет *старым поэтом* — то есть поэтом прошлого века, включён в душевный опыт, который лирический герой поэзии Кушнера получил от классической поэзии. Между тем, светлячок увиден здесь не в траве, как у Фета, а в полёте: «Я смотрел на прерывистый свет, // Пролетающий чёрным маршрутом». В этот момент возникает переключка с ещё одним фетовским произведением. У Кушнера читаем: «И свидетельство это меня // Убедило едва ль не сильнее, // Чем таинственный промельк огня». Конечно, поэт «ссылается» на финальные строки стихотворения Фета «А. Л. Бржеской» («Далёкий друг, пойми мои рыдания...»): «Не жизни жаль с томительным дыханьем, // Что жизнь и смерть? А жаль того огня, // Что просиял над целым мирозданьем, // И в ночь идёт, и плачет, уходя» [190]. В чём смысл этой поэтической переключки?

Нам думается, что здесь важно, во-первых, то обстоятельство, что строки из послания Бржеской широко известны, их часто цитируют, они стали «визитной карточкой» Фета. Не удивительно, что они «убеждают» лирического героя Кушнера — в чём? — в значимости человеческого существования. Поэт, кстати, вспоминает их и позже, в стихотворении «Стихи — архаика. И скоро их не будет...» (1994): «Жалей, не жалуйся, *гори, сходя во тьму*» (289). Далее — в стихотворении «Венеция» (1996): «...Проплывшим вдвоём // Этот путь, как прошедшим по краю // Жизни, жизнь предстаёт *не огнём, // Залетевшим во тьму*, но водою, // Ослеплённой огнями, обид // Нет, — волненьем, счастливой бедою. // Всё течёт. И при этом горит» (277–278; курсив везде наш). Ещё — в стихотворении «Английским студентам уроки...» (2001), где не без самоиронии говорит о своём опыте чтения лекций о русской поэзии за рубежом. Финал, правда, звучит уже вполне серьёзно: «Английский старик через сорок // Лет, пусть пятьдесят-шестьдесят, // Сквозь ужас предсмертный и морок // Направив бессмысленный взгляд, // Не жизни, — прошепчет по-русски, // А жаль ему, — скажет, — огня, // И в дымке, по-лондонски тусклой, // Быть может, увидит меня» (327–328)²¹. Здесь эти строки Фета становятся (вполне, добавим от себя, заслуженно) «визитной карточкой» даже всей русской поэзии. И, наконец, они отзываются в стихотворении «Я книгу отложил: конец её печален...» (2004): «Когда-то у меня на горе были силы, // На смерть, что со страниц смотрела не

нер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 502). Одним словом — *трудно живущий*.

²⁰ Автокомментарий поэта в письме к автору статьи от 25 марта 2017 г.

²¹ Отголосок тех же фетовских строк прозвучал — возможно, невольно — в эссе «Воздух поэзии», где сказано, что поэзия — «не литература, это жизнь, какой она бывает в лучшие мгновения, неважно — счастливые или трагические, печальные, это то, что поэт вытаскивает нам из огня, в котором сгорают наши дни» (Кушнер А. Воздух поэзии. С. 14).

меня: // Базаровы — отец и мать — их у могилы // Топтание... *что жизнь? а жаль того огня!*»²²

А во-вторых, *огонь, что просиял над целым мирозданьем* — образ масштабный, в сравнении с которым *прерывистый свет* пролетающего светлячка может показаться чем-то незначительным и незаметным. Но в том-то и дело, что этот след — своеобразный аналог человеческой жизни, её аллегория. Мы ведь помним: *брат мой старший*... Не бывает *малой* жизни: жизнь любого человека наполнена высоким смыслом. Поэтому след, оставляемый в ночном пространстве обыкновенным светлячком, есть одна из *восхитительных божьих причуд*, и не только не теряется на фоне *того огня*, но в чём-то даже и перевешивает его: *убедило едва ль не сильнее*... Это можно объяснить конкретностью и зримостью самого образа, очень характерными для поэзии Кушнера, что тоже общеизвестно. Нечто внезапно подмеченное (в данном случае – в пору отдыха, в Пицунде, где и написаны стихи о светлячке; отсюда и слово *южное*) и оттого не сразу даже названное («Этот... как его...»²³), как бы спонтанно вызвавшее лирическую рефлексию — вот, в двух словах, суть поэтического сознания героя нашей статьи, особенно в его творчестве последних десятилетий (см., например, стихотворения «Клоками жёсткими из пальмы конский волос...», 1990; «Бродя среди римских мраморных руин...», 2000; «Дикий голубь», 2005).

3

В 1998 году Кушнер пишет стихотворение «Что-то более важное в жизни, чем разум...» Ему предпослан эпиграф — цитата из стихотворения Фета «Как мошки зарёю...» (1844): «О, если б без слова... *А. Фет*». Эта строка тоже относится к числу известных; полностью фетовская поэтическая фраза звучит так: «О, если б без слова // Сказаться душой было можно!» [123] А теперь выпишем полностью текст стихотворения Кушнера:

Что-то более важное в жизни, чем разум...
Только слов не ищи, не подыскивай: слово
За слово — и, увидишь, сведётся всё к фразам
И не тем, чем казалось, окажется снова.

И поэтому только родное дыханье
И пронзительно-влажной весны дуновение,
Как последнее счастье, туманят сознание,
Да заведомо слабое стихотворение

Доверявшего смутному чувству поэта,
Обманувшего структуралистов: без слова
Он сказаться сумел... Боже мой, только это
Мне ещё интересно, и важно, и ново... (308)

²² Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 29.

²³ Такое «припоминание» неожиданно возникает у Кушнера в позднейшем эпиграмматическом стихотворении « — Вот, — говоришь, — забываю слова... » (2007), героем которого является известный политик: «Этот, ну как его, словно сова, // Старорежимный любитель Востока...» (Кушнер А. Облака выбирают анапест: [Стихи.] М., 2008. С. 56).

Мы располагаем позднейшим письмом поэта, которое можно считать невольным автокомментарием к этому стихотворению: «...Фета я нежно люблю, что-то есть в его стихах такое, чего нет у других поэтов, как бы они ни были прекрасны, совершенны, гениальны и т. д. Определить это что-то очень трудно. Может быть, это та способность, о которой он мечтал в одном из стихотворений: “О, если б без слова сказаться душой было б можно!” Он и в самом деле писал душой, слова у него затёртые, близлежащие, пустые: розы, соловьи, заря, туман и т. д. Но в его стихах они сопряжены с такой мелодией, таким горячим чувством, такой правдой чувства, что кажется (не всегда, но в лучших стихах), будто до него их в поэзии ни у кого не было <...> Впрочем, когда надо, он умеет найти и редкое, совершенно неожиданное слово...»²⁴

Этот автокомментарий не только содержит параллель к ведущей поэтической мысли стихотворения, но и даёт, как нам кажется, ключ к его поэтике — по крайней мере, поэтике второй строфы. Рифмуя *дыханье* и *сознанье*, *дуновенье* и *стихотворенье*, поэт идёт «фетовским» путём, подбирая простейшие созвучия, и для них — как раз такие слова, которые можно, пользуясь его выражением, назвать «затёртыми, близлежащими, пустыми». У самого же Фета, в стихотворении — источнике эпиграфа, именно такие рифмы: *зарёю* — *мечтою*, *толпятся* — *расстаться*, *вдохновенья* — *стремленья*, *тревожно* — *можно*, да и поэтическая фразеология порой балансирует на грани банальности («С любимой мечтою // Не хочется сердцу расстаться»). Но это и неважно, если можно *сказаться* не словами-рифмами, а *душой*. Кстати, *сказаться* — замечательный глагол, непривычный в таком значении; обычно его употребляют в словосочетаниях типа «сказалась давняя неприязнь», а здесь он как будто синонимичен слову *выговориться*, но обозначает, в отличие от последнего, спонтанность, мгновенность действия. Если *без слов* — то именно так, спонтанно, и должно быть.

Думается, однако, что смысл стихотворения Кушнера не ограничивается только переключкой с фетовскими строками. Здесь важен собственно кушнеровский лирический контекст, ключ к которому даёт упоминание о *структуралистах*. Поэт критически относится к структурализму, ибо полагает, что литературоведение должно не усложнять литературу, а помогать читателю разобраться в ней, то есть оно само есть в каком-то смысле её продолжение. Кушнер — противник *зауми* как в поэзии («Заумь тоже дождётся симпозиума...») — этой иронической строчкой открывается одно из стихотворений 1993 года²⁵), так и в литературоведении. Науку, полную «усложнизмов» и потому не замечающую прелести стихов, он не приемлет. Подтверждение тому — стихотворение «Памяти филолога» 2008 года («Изучая стихи, занимаясь ими, // Зная всё

²⁴ Из письма к автору статьи от 12 сент. 2015 г. Здесь позиция поэта сближается с позицией его учителя-литературоведа, обратившего внимание на сочетание в стихах Фета «нарочитой красоты», даже «банальности» — и «точных и свежих наблюдений» (*Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества*. С. 99, 100).

²⁵ *Кушнер А.* На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 83. См. об этом, например, в нашей статье о «Стансах» в следующем разделе книги.

про пиррихии и спондеи, // Он глазами смотрел на них ледяными // И ценил в них не сумерки, а затеи...»²⁶) или «Осип Эмильевич, два-три заскока...» 2011-го («Вы и не знали, что вы герметичны, // И синкретичны, и интроспективны. // Вас раскусили, поймали с поличным // В цепком Воронеже, мёрзлом и дымном»²⁷). Фет же *обманул структуралистов* в том смысле, что у него нет для них поживы, «нет слов»: *дыханье* и *дуновенье* неподвластны аналитическому скальпелю тех, кого интересуют в поэзии лишь *пиррихии и спондеи*. Им такие стихи могут показаться *заведомо слабыми*, но сам Кушнер и не настаивает на том, что все стихи Фета равноценны (см. выше цитату из письма).

Этим полемическим мотивом объясняется, на наш взгляд, зачин стихотворения: «Что-то более важное в жизни, чем разум...» Он (зачин) сразу включает стихотворение в контекст важной для поэта творческой проблемы соотношения рационального и эмоционального. По нашим наблюдениям, поэт вообще как бы уравнивает в своих стихах эти две категории: у него рациональное существует в эмоциональном проявлении, о чём нам приходилось писать²⁸. Естественная для лирика готовность к душевному порыву парадоксально переплетается в его творчестве с внутренней дисциплинированностью и взвешенностью. В данном же случае он словно «отрекается» от рационального в пользу эмоционального, но делает это для того, чтобы подчеркнуть фетовскую лирическую «бессловесность».²⁹

4

И ещё одно, совсем недавнее, стихотворение, имеющее эпиграф из Фета. На сей раз это первая строка фетовского стихотворения «Вчера я шёл по зале освещённой...» (1858). Эпиграф полностью повторён в первой строке стихотворения Кушнера (2015):

«Вчера я шёл по зале освещённой...»
Все спят давно, полночная пора,
А он идёт один, неугомонный,
Не в позапрошлом веке, а вчера!

И нет меж ним и нами расстоянья.
И всё, что с той поры произошло,
Отменено, ушло за край сознания,
Все испытанья, горести и зло.

²⁶ Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи.] М., 2010. С. 84.

²⁷ Кушнер А. Вечерний свет. С. 87.

²⁸ См.: Кулагин А. В. «...И чувствуешь умом...»: Александр Кушнер: рациональное как эмоциональное // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: Сб. науч. статей... / Отв. ред. Е. Ф. Манаенкова. Волгоград, 2013. С. 252–261.

²⁹ Другой, «полемический», смысл возникает в переключке с теми же строками Фета в более раннем стихотворении Кушнера «Взгляд, от речи оторванный, жалок...» (1990), посвящённом памяти Л. Я. Гинзбург: «В “скорой помощи”, сдавлен тоскою, // Я напрасно к носилкам прижался... // Кто писал, что сказаться душою // Он без слов бы хотел, — ошибался» (Огонёк. 1990. № 46. Ноябрь. С. 9).

Одна любовь на свете остаётся,
Она одна переживёт и нас,
В углах таится, в стенах отдаётся,
В дверях тайком оглянется не раз.

И вещи — вздор. Какие вещи в зале,
Кто помнит их? Не вазы, не ковры.
Где ноты те, что были на рояле?
Одной любовью движутся миры.

Всех звёзд, всех солнц, всей жизни горячее,
Сильнее смерти, выше божества,
Прочнее царств, мудрее книгочея —
Её, в слезах, безумные слова.³⁰

В эссе «Воздух поэзии» Кушнер особо выделяет первые строки фетовских стихотворений: «Пожалуй, ни у кого другого <...> не выразился с такой откровенной, почти бесстыдной силой этот эмоциональный порыв, восторг перед радостью и чудом жизни — в первой строке стихотворения...»³¹ Строка, с которой начинается стихотворение-источник, на первый взгляд кажется «спокойной», эмоционально-нейтральной, но это ошибочное впечатление. Приведём первые два четверостишия: «Вчера я шёл по зале освещённой, // Где так давно встречались мы с тобой. // Ты здесь опять! Безмолвный и смущённый, // Невольно я поникнул головой. // И в темноте тревожного сознания // Былые дни я различал едва, // Когда шептал безумные желанья // И говорил безумные слова» [126]. Глагол *шёл* означает протяжённость движения лирического героя, а значит — и развитие чувства «по мере» этого движения. Оно (развитие), в самом деле, ощущается в стихах: герой *шёл*, затем ощутил присутствие героини («Ты здесь опять!»), затем *поникнул головой*, различая *былые дни*... В третьей строфе мы прочтём: «Знакомыми напевами томимый, // Стою...» И наконец, герой слышит шёпот героини: «Что же ты?» Одним словом, первый стих задал всю динамику лирического сюжета, протянул нить от давнего чувства к его (чувства) возвращению через воспоминание (похожая лирическая ситуация ляжет в основу написанного Фетом почти два десятилетия спустя стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...»); у Кушнера есть поэтический отклик и на него³²). Выразителен и эпитет *освещённая*, ниже контрастирующий с *темнотой тревожного сознания* героя: героиня возникает как бы из этого света.

Стихотворение Кушнера — своеобразная вариация на тему фетовского. Кушнер подхватывает мотивы источника, но не повторяет их, а погружает в новый смысловой контекст. Какие именно мотивы? Во-первых, мотив ночной темноты, у Фета напрямую не обозначенный, но угадываемый за счёт *освещения* залы; у Кушнера сказано напрямую: «Все спят давно, полночная пора». Во-вторых, мотив движения лирического героя: «А он идёт один, неугомонный...» Почему *неугомонный*? Потому, что это происходит *не в позапрошлом веке, а*

³⁰ Новый мир. 2016. № 2. С. 45–46.

³¹ Кушнер А. Воздух поэзии. С. 8–9.

³² «Хоть раз так было, чтобы близ рояля...» (Знамя. 2015. № 6. С. 4)

вчера! Герой *не уgomонился* за полтора столетия, и для понимания кушнеровского стихотворения это, как мы сейчас увидим, очень важно. В-третьих, мотив музыки. Герой Фета, как сказано в стихотворении, — *знакомыми напевами томимый*, то есть он как бы слышит вновь пение героини. В стихотворении Кушнера же пение не звучит, дана лишь факультативная ассоциация с ним: «Где ноты те, что были на рояле?» Ноты исчезли со временем, но ноты — не музыка, которая жива и, не звуча в стихах открыто, как бы подразумевается в них. Наконец, в-четвёртых, *безумные слова*. У Фета они звучат в прошлом и в настоящем, то есть организуют художественное время в стихотворении³³, и звучат из уст лирического героя; у Кушнера же время продлевается до наших дней, а *безумные слова* произносит уже сама любовь. Образ расширяется во времени и обретает поэтическую универсальность. Так из совокупности схожих и при этом несхожих «фетовско-кушнеровских» мотивов вызревает лейтмотив стихотворения современного поэта — мотив бессмертия любви, имеющий, впрочем, источники в поэзии не только Фета.

Строка «Одной любовью движутся миры» напоминает, конечно, о знаменитом финальном стихе из «Божественной комедии» Данте: «Любовь, что движет солнце и светила» (перевод М. Лозинского). Но между Данте и Кушнером есть посредник — Мандельштам, в стихотворении которого «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» читаем: «И море, и Гомер — всё движется любовью»³⁴. Мандельштам наверняка сам откликается здесь на дантовский поэтический афоризм — его интерес к великому флорентийцу известен и выразился в его прозаическом произведении «Разговор о Данте». Этот интерес обыгран Кушнером в стихотворении «Разговор в прихожей» (1977)³⁵. Что касается стихотворения Мандельштама «Бессонница. Гомер...», то вторая строка его («Я список кораблей дочёл до середины...») была взята Кушнером в эпиграф к стихотворению «Мы останавливали с тобой...» (1991) Так что здесь мы имеем дело хотя и с прихотливой, но единой цепочкой ассоциаций, в которую стихи 2015 года включают и поэзию Фета.

Стихотворение Кушнера строится во многом на «эффekte присутствия» героя (Фета) в нынешней жизни, *не в позапрошлом веке, а вчера*. Поэтическая классика настолько «обжита» Кушнером, что подобные «встречи» происходят в его лирике не раз, в разные периоды его творческой биографии — от сравнительно раннего до, как мы уже видим, сегодняшнего. Можно вспомнить, как его лирический герой «общался» с Державиным («Он, столичную роскошь кля-

³³ Б. Я. Бухштаб относит эти произведения к тем, в которых сопоставляются «две стадии» чувства «по “музыкальным” принципам повторения» (*Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества*. С. 77).

³⁴ Мандельштам О. «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии / Сост. и автор вступ. ст. и примеч. П. М. Нерлер. М., 1990. С. 99.

³⁵ «... Твой мрамор и шпат — из другого поэта, // Не Данте нашедшего в них, а себя, // Черты своего становленья и склада. // По-моему, век наш, направо губя // Людей и налево, от Дантова ада // Наш взор отвратил: зарывали и жгли // И мыслимых мук превзошли варианты...» (121)

ня, // Ради дружеских ласк и объятий // Приглашает к обеду меня»³⁶) или, скажем, с Анненским («Ты здесь, поблизости...»³⁷; об этой особенности творчества поэта мы подробнее пишем в статье, открывающей следующий раздел книги). Но у Кушнера есть и «фетовское» стихотворение такого характера, написанное в 1996 году: «Фету кто бы шепнул, что он всех обманул, // А завявших певцов, так сказать, переплюнул? // Посмотреть бы на письменный стол его, стул, // Прикоснуться бы пальцем к умолкнувшим струнам!» («Фету кто бы сказал, что он всем навязал...»; 287) В новом же стихотворении знакомая лирическая ситуация получает и новый оттенок: присутствие поэта, автора чудесных любовных стихов, влечёт за собой ощущение вечности самого чувства любви, преодолевающего время. *Безумные слова* любви, произнесённые в слезах, сегодня волнуют не меньше, чем полтора столетия назад. А если вернуться к нашим предыдущим заметкам, то скажем в итоге, что Кушнер оживил через посредство эпиграфов ключевые мотивы творчества *старого поэта*: ощущение космизма мироздания, включённости в это мироздание «малого» человеческого бытия, всепобеждающей силы способного *сказаться без слова* чувства. Они органично включены у поэта в нынешний душевный опыт, который, в свою очередь, во многом питается опытом классики.³⁸

³⁶ Кушнер А. Ночной дозор. С. 37.

³⁷ Кушнер А. Таврический сад: Седьмая кн. Л., 1984. С. 91.

³⁸ Назовём также стихотворения Кушнера, содержащие фетовские мотивы или имя Фета, не рассмотренные и не упомянутые в нашей статье: «В Италию я не поехал так же...» (1976), «Два поэта: Полонский и Фет...» (1977), «Сколько бабочек-траурниц здесь, на дороге лесной...» (1981–85), «Я поверил бы вам, что во зле...» (1988), «День прошёл вчерашнего бездарней...» (1988), «Я, кажется, знаю, щемящая эта...» (1991), «Ужас, ужас какой! Что прочёл я, что вычитал!...» (1992), «Запиши на всякий случай...» (1992), «Стансы» (1994), «Нет у сил у меня на листву эту мелкую...» (1994), «Я должен эту мысль додумать до конца...» (1999), «Так будет...» (1999), «С какой-нибудь самой дурацкой...» (2000), «Мандельштам приедет с шубой...» (2001), «Посчастливилось плыть по Оке, Оке...» (2001), «Я вспомню, улыбнусь под тучей дымнобровой...» (2001), «Кто стар, пусть пишет мемуары...» (2001–02), «Не люблю французов с их прижимистостью и эгоизмом...» (2003), «Кого бы с полки взять? Всех знаю наизусть...» (2005), «Ты, страна моя, радость и горе...» (2007), «Державинская флейта и труба!...» (2010), «Завидуй, пожалуйста! Но не живым существам...» (2011), «Кто работает в поте лица на земле...» (ок. 2012), «Так ветер куст приподнимал...» (2013), «В чём дело, не пойму. И нефти, и угля...» (2013), «Не было б места ни страху, ни злобе...» (2014), «Новые окна» (2014), «Стайка облаков...» (2015); «1890-й» (2016). Укажем место и время публикации тех из них, что не входили в книги поэта. Второе по счёту опубликовано: Нева. 1978. № 6. С. 92; пятое: Юность. 1989. № 6. С. 35; восьмое, седьмое и пятое от конца списка соответственно: Нева. 2011. № 5. С. 4; Звезда. 2013. № 1. С. 4; Новый мир. 2014. № 2. С. 4; предпоследнее: Арион. 2015. № 4. С. 48; последнее: Звезда. 2016. № 9. С. 4.

ГЕРОИ ЧЕХОВА В ЛИРИЧЕСКОМ СВЕТЕ*

Особое место в читательских и творческих интересах Кушнера занимает проза Чехова. Впрочем, Александр Семёнович не склонен отдавать классика русской прозы от поэтического цеха: «Чехов, сказавший о себе, что писал всё, кроме стихов и доносов, на самом деле был лучшим поэтом конца 19 века, когда поэзия пришла в упадок»¹. Стихов, напрямую связанных с чеховскими произведениями, у Кушнера сравнительно немного (заметно меньше, чем, например, «пушкинских» или «толстовских»), но они всегда значимы для него и раскрывают важные грани его собственного поэтического мира. Им посвящены эти заметки.

1

Первое по времени такое стихотворение, «Слово “нервный” сравнительно поздно...», написано в 1976 году. Оно построено на историко-литературных ассоциациях — не только чеховских, но и некрасовских, которые его и открывают: «Слово “нервный” сравнительно поздно // Появилось у нас в словаре — // У некрасовской музыки нервной // В петербургском промозглом дворе. // Даже лошадь нервически скоро // В его желчном трёхсложнике шла, // Разночинная пылкая ссора // И в любви его темой была» (115)². А затем поэт переключает наше внимание на следующую — уже как раз чеховскую — эпоху:

...Эту нервность, и бледность, и пыл,
Что неведомы сильным и сытым,
Позже в женщинах Чехов ценил,

* *Впервые*: Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха: Материалы Междунар. науч. конф. Таганрог, 2015. Ростов н/Д, 2016. С. 238–250.

¹ Из письма к автору статьи от 4 июня 2015 г.

² Начиная с журнальной публикации (где текст стихотворения по воле редактора был сокращён на три заключительных четверостишия; см.: Дружба народов. 1978. № 2. С. 114), и со сборника «Голос» (1978), во всех книгах повторяется вариант третьего стиха «У некрасовской музыки *нервной*»; очевидно, что для советской цензуры права быть *стервозной* муза поэта-демократа не имела. Мы располагаем экземпляром «Голоса» с авторским исправлением *нервной* на *стервозной*. Поэт восстановил было его в одной из книг избранного — см.: Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотворения, статьи о поэзии. СПб., 2011. С. 69. Но ныне он отдаёт предпочтение всё-таки варианту *нервной*: «Как-то спокойней и не обидно для Некрасова» (из письма к автору статьи от 30 мая 2016 г.). Мотивы стихотворения 1976 года предвосхищены в ответе Кушнера на юбилейную некрасовскую анкету, где читателем: «Если позволительно внести в поэзию понятие тяжести, Некрасов — поэт тяжёлый. Удельный вес его трёхдольника — в самом низу шкалы» (Вопр. лит. 1971. № 11. С. 119). А ниже называется «гениальным» стихотворение Некрасова «Слёзы и *нервы*» (курсив наш — А. В. К.).

Меж двух зол это зло выбирая,
Если помните... ветер в полях,
Коврин, Таня, в саду дымовая
Горечь, слёзы и чёрный монах.

Мотив нервов, в самом деле, — сквозной и сюжетообразующий в чеховской повести «Чёрный монах», герои которой поэтом названы и основные сюжетно-психологические мотивы которой обыграны. Повесть начинается уже с того, что «Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы»³. Приехав на лето погостить в деревню к Песоцким, «он продолжал вести такую же нервную и беспокойную жизнь, как в городе» (8, 232). Нервными людьми ему видятся и хозяева усадьбы — Егор Семёныч Песоцкий и его дочь Таня, будущая жена Коврина. *Нервы* их и сближают: «он чувствовал, что его полубольным, издёрганым нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки» (8, 240). Развивающаяся душевная болезнь Коврина делает его всё более эгоистичным и разрушает семью.

Смысл чеховской повести очень непрост, и оттого интерпретации её оказывались зачастую полярны — от восприятия Коврина как непонятого в своей гениальности учёного до отрицания его и научной, и просто человеческой состоятельности. В чеховедении последней четверти истекшего столетия обозначилась тенденция более взвешенного, лишённого категоричности, подхода, согласно которому писатель не переоценивает ни сомнительную «гениальность» Коврина, ни «практицизм» садовода Песоцкого. Так, по мысли В. Б. Катаева, «чеховская концепция человеческих отношений состоит не в противопоставлении плохих хорошим <...>, а именно в том, что живые люди, в силу естественно присущих им свойств и стремлений, приходят к ошибкам и трагическим развязкам»⁴. Писателя, дополняет эту мысль И. Н. Сухих, притягивает «образ *нормальной* жизни, которая и есть подлинный авторский идеал, противопоставленный иллюзиям и заблуждениям героев»⁵.

Накануне этого поворота в чеховедении о сложном чеховском выборе *меж двух зол* заговорил лирический поэт. По его мысли, писатель предпочитает «нервность»; неспроста же в финале повести умирающий Коврин произносит имя Тани, а не своей нынешней сожительницы — женщины, кажется, вовсе не нервной. Каково же в таком случае второе *зло*? Надо полагать, обывательская жизнь *сильных и сытых*, которая вообще засасывает в своё болото многих чеховских героев. Но поэт смещает акцент в этой характерной чеховской антитезе; лучше сказать — смягчает её и в каком-то смысле даже сводит на нет. Куш-

³ Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: Т. 1–18; Письма: Т. 1–12 / Редколл.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М., 1974–1983. Соч. Т. 8. 1977. С. 226. Далее ссылки на это издание (раздел «Сочинения») даются в тексте с указанием в круглых скобках только номера тома и страницы.

⁴ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 202.

⁵ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 116.

нер, лирике которого присуще «непосредственное чувство жизни»⁶, — настойчивый поборник значимости поэтической детали, бытовой мелочи, которая может говорить внимательному читателю о многом. Вот и здесь житейский «сор», из которого, по счастливому ахматовскому выражению, *растут стихи, не ведая стыда*, как бы реабилитируется в своих правах: «Наши ссоры. Проклятые тряпки. // Сколько денег в июне ушло! // — Ты припомнил бы мне ещё тапки. // — Ведь девятое только число, — // Это жизнь? Между прочим, и это, // И не самое худшее в ней. // Это жизнь, это душное лето, // Это шорох густых тополей, // Это гулкое хлопанье двери⁷, // Это счастья неприбранный вид, // Это, кроме высоких материй, // То, что мучает всех и роднит». То, что чеховским героям — тому же Коврину или, скажем, Никитину из «Учителя словесности» — показалось бы признаком обывательщины (*проклятые тряпки...*), есть неотъемлемая часть нашего бытия. Кстати, оборот *кроме высоких материй* воспринимается как своеобразный камешек в огороде Коврина, о научных занятиях которого Егор Семёныч и Таня не раз говорят с не очень убедительным пафосом: «Вы учёный, необыкновенный человек, вы сделали себе блестящую карьеру...» и так далее (8, 229–230 и др.). Поэт пусть и не иронизирует напрямую над чеховским героем, но уж точно уравнивает его интеллектуальные претензии «низкой» прозой жизни. Сами *нервы*, по Кушнеру, и обеспечивают «баланс» двух жизненных начал, которые вроде бы должны противостоять другу другу. А своеобразное лирическое утверждение *нервности* встречаем у поэта несколько лет спустя после стихов о Коврине и Тане (хотя и в ином отчасти смысле — в связи с современной жизнью на фоне *томной повадки* старинных *пышнотелых дам*) в стихотворении «И нашу занятость, и дымную весну...» (1982): «На что красавица похожа? На бутылку. // Как эту скользкую могли ценить пока-тость? // Мне больше нравится наш угловатый стиль, // И спешка вечная, и резкость, и предвзятость»⁸.

2

В новом столетии написаны, одно вслед за другим, два стихотворения, вновь напоминающие о конкретных героях классика.

В стихотворении «Письмо» (2010) неожиданно переплетаются эпоха Чехова и современность, с присущими ей новыми приметами цивилизации. Речь идёт о компьютере и Интернете: «Безумное по почте электронной // Пришло письмо. Как если бы невроз // Надиктовал его характер тёмный: // Вопрос, вопрос, вопрос, вопрос, вопрос. // Что значат вопросительные знаки. // И что на них могу

⁶ Роднянская И. Б. Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели 20 века: Биографич. словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000. С. 401.

⁷ Приведём комментарий самого поэта к этой строке, выдающий уже другую литературную ассоциацию: «Вообще слово “дверь” для меня почему-то важно: “Не спишь и косишься за дверь”, “Это гулкое хлопанье двери” (“Слово ‘нервный’ сравнительно поздно...”), где-то, должно быть, ещё — и если с кем-то связано, то скорее всего, с Пастернаком: “И пенёк двери...”, “За дверью ты стоишь...”» (из письма к автору статьи от 14 марта 2013 г.).

⁸ Кушнер А. Таврический сад: Седьмая кн. Л., 1984. С. 24.

ответить я? // Тем более, что я и сам во мраке // Земного пребываю бытия»⁹. Лирический герой Кушнера довольно рано — уже на исходе прошлого века — освоил эту современную технику («Для чего мне этот Рим...», 1997), а вскоре освоил и сотовую связь (впервые появляющуюся в стихотворении «Поскольку я завёл мобильный телефон...», 2000). Так вот, поводом для лирического сюжета на сей раз послужила неверная кодировка — нередкое явление, когда вместо обычного шрифта пользователь видит на экране набор символов. Но чисто технический сбой оказывается поводом для лирического стихотворения о смысле существования, о ценности жизни, природы, противостоящей хаосу бессмысленных значков:

Приятель мой далёкий, установку
Смени, вот куст, вот облако, вот сад.
Попробуй взять другую кодировку,
Систему поменять координат.

Смотрю на вопросительную стаю.
Что делать? Где-то ж должен быть ответ.
Как сказано у Чехова? — Не знаю.
По совести, не знаю, Катя. Нет.

Концовка стихотворения содержит предваряемую характерной для поэзии Кушнера «ссылкой» на источник («Как сказано у Чехова?»; ср. в стихотворении 1990 года «В отчаянье или в беде, беде...»: «Как там у Пушкина: “всё на главу мою...”»); 264) реминисценцию (почти точную цитату) из повести «Скучная история». Напомним, что главный герой её, «заслуженный профессор Николай Степанович такой-то, тайный советник и кавалер», — при всех своих регалиях и опыте, испытывает растерянность перед жизнью, в которой он не видит «того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» (7, 307). Автор повести «показал жажду “общей идеи” как психологическую потребность страдающего больного человека, для которого оказались непосильны вдруг нахлынувшие на него жизненные проблемы»¹⁰.

Так вот, в финале повести Николай Степанович разговаривает со своей приёмной дочерью Катей, переживающей личное крушение и надеющейся, что он как-то поддержит её:

« — Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя её. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же, что мне делать?

— По совести, Катя: не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах» (7, 309).

Вроде бы и лирический герой Кушнера, хотя и он умудрён жизненным опытом, не знает, чем помочь своему корреспонденту, ибо и сам пребывает *во мраке земного бытия*. Но это — в пределах данного лирического сюжета как такового. Попробуем, однако, не то чтобы *взять другую кодировку*, но чуть расши-

⁹ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 93.

¹⁰ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 106.

рить предмет разговора и обратиться к некоторым другим стихам поэта, отчасти близким «Письму». Лирическая тема «Письма» — язык. Кушнер вообще поэт очень «филологический»: язык, слово (поэтическое, в частности), письмо и сам его процесс, его атрибуты являются предметом его лирической рефлексии.¹¹ Об этом говорят уже сами названия некоторых его книг: «Письмо», «Прямая речь», «Голос», «Облака выбирают анапест». В стихотворении «Пунктуация, радость моя!..» (2004) бывший учитель-словесник формулирует один из надёжных способов противостоять энтропии смысла, норовящей охватить современное искусство: «Огорчай меня, постмодернист, // Но подумай, рассевшись во мраке: // Согласились бы Моцарт и Лист // Упразднить музыкальные знаки?» (344). *Безумие* электронного письма как раз в том и заключается, что в нём как бы упразднены знаки — только не музыкальные, а словесные. В другой раз поэт признаётся в своём «дисциплинирующем» пристрастии к рифмованным стихам: «Я люблю тиранию рифмы — она добиться // Заставляет внезапного смысла и совершенства, // И воистину райская вдруг залетает птица, // И оказывается, есть на земле блаженство» (407). Распаду смысла, абсурдной *вопросительной стае* значков противостоят *правильные* знаки, словесные ограничения и нормы, позволяющие *осмыслить* жизнь. И конечно, противостоят *куст, облако* и *сад*; ещё раз обращаем внимание на эти мотивы. Природа у Кушнера вообще целительна — напомним хотя бы стихотворение «Куст» (1975): «...Ты слеп и глух, и ищешь виноватого, // И сам готов кого-нибудь обидеть. // Но куст тебя заденет, бесноватого, // И ты начнёшь и говорить, и видеть» (131). Такое понимание природы — вполне в духе Чехова. В его прозе она зачастую противостоит ложным ценностям, искажению гармонии бытия; достаточно вспомнить пейзаж в таких хрестоматийных рассказах как «Ионыч» или «Крыжовник». Может быть, обо всём этом и мог бы сказать — и почти сказал — своей *Кате* лирический герой «Письма»?

3

В следующем, 2011-м году, в стихах Кушнера появится другой чеховский герой — учитель Беликов из рассказа «Человек в футляре». Стихотворение «Очки должны лежать в футляре...» (мы обращались к нему в статье о толстовских мотивах, но теперь оно нужно нам вновь) прямо с заглавного мотива чеховского рассказа и начинается: «Очки должны лежать в футляре, // На банку с кофе надо крышку // Надеть старательно, фонарик // Запрятан должен быть не слишком // Глубоко меж дверей на полке...» (397) Эта лирическая апология порядка — поначалу не лишённая, кажется, лёгкой ироничности (мол, какая проблема: правильно закрыть банку кофе!), но всё равно несомненная — влечёт за собой упоминание и Беликова (как и Каренина):

...И бедный Беликов достоин
Не похвалы, но пониманья.

¹¹ См.: Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004.

Каренин тоже верный воин.
В каком-то смысле мирозданье
Они поддерживают тоже,
Дотошны и необходимы,
И хорошо, что не похожи
На тех, кто пылки и любимы.

Образ Беликова символизирует в читательском сознании, начиная со школьной скамьи, бессмысленное в своей осторожности («Как бы чего не вышло») самоограничение, а заодно и всяческое ограничение возможностей окружающих, готовое перейти в шпионство за ними. Напомним, что мотив «футлярности» сопровождает героя на протяжении всего рассказа, на всех уровнях — от бытовых мелочей («И зонтик у него был в чехле и часы в чехле из серой замши...») до похорон, вызывающих у коллег скрытое «большое удовольствие», а у автора — сарказм («...точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!»; 10, 43; 52). Но что общего у никогда не имевшего жены Беликова и упомянутого рядом Каренина, переживающего крушение семьи? Алексей Александрович, будучи человеком рационального склада, даже в такой ситуации мыслит логически, пытаясь сохранить тот стройный образ мира, который сложился в его сознании чиновника; этим он и похож на Беликова (точнее, наоборот, ибо роман Толстого написан раньше чеховского рассказа).

На страницах этой книги мы уже говорили (и будем ещё говорить) о том, что лирические ситуации Кушнера (особенно «позднего») вообще зачастую очень парадоксальны; они словно опрокидывают некую расхожую истину, обнажая другую — зачастую противоположную — грань её. Лирический взгляд поэта вскрывает тем самым некие скрытые возможности бытия, которые мы, находясь во власти стереотипов, то ли не замечаем, то ли игнорируем. Вот и здесь: автор стихотворения как бы реабилитирует тип «футлярного человека», вставая, по его собственному полушутливому выражению (по поводу именно этих стихов), «на защиту отрицательных литературных персонажей»¹². Этот тип оказывается у Кушнера *необходим мирозданью* не случайно. Повторим здесь сказанное нами в «толстовской» статье: поэт парадоксально совмещает в себе способность к спонтанному эмоциональному отклику и приверженность к устойчивому жизненному *порядку*, которые могут уживаться даже в пределах одного лирического сюжета. А в качестве «реабилитации» беликовско-каренинского типа можно вспомнить и более раннее: «Потому и порядок такой на столе, // Чтобы оползень жизни сдержать...» («Потому и порядок...», 1973)¹³. Так что очки, безусловно, должны лежать в футляре.¹⁴

¹² Весь Кушнер: Александр Кушнер и Алексей Лушников. Вып. 1. Телеканал «ВОТ», 25 дек. 2012 г. — <http://www.youtube.com/watch?v=U2DYMUdXvO8> (дата обращения: 26.5.2017).

¹³ Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 83.

¹⁴ Ср. со стихами 1984 года: «Есть вещи: ножницы, очки, зонты, ключи... // Полумистическое их существованье // Ввергает в оторопь... попробуй отучи // От уклоненья их, ущерб,

Неожиданное, на первый взгляд, поэтическое восприятие Кушнером фигуры Беликова отчасти проясняется его более ранними произведениями — стихотворением «Телефон» (1977–81) и эссе «Почему они не любили Чехова?» (впервые опубликовано в 2002 году). Первое из них завершалось строками: «Мы обсудили Чехова с тобой // По телефону. Не был он во вкусе // Ахматовой, Цветаевой — они // Своих отцов в нём как-то узнавали. // О детский стыд: подалее от родни! // Им в Достоевском радостней скандале»¹⁵. В эссе эта мысль раскрыта более подробно. По мысли его автора, Чехов не устраивал поэтов Серебряного века тем, что «рассчитывал на долгий эволюционный путь», в то время как наступившее время делало «ставку на сильную личность, твёрдую волю». Людям нового же поколения «хотелось решительных действий, героизма, “неслыханных мятежей” и перемен»¹⁶. Оно потянулось к Достоевскому, «с его ожесточённостью, отсутствием полутонов, антитезами и катастрофизмом»¹⁷. К Беликову всё это, на первый взгляд, отношения не имеет (и в тексте эссе он не упомянут), но... имеет отношение к самому автору стихов и эссе, о Беликове пишущему. Ибо пристрастие к порядку тоже противостоит «неслыханным мятежам». В этом смысле Чехов и его герой парадоксальным образом оказываются у Кушнера как бы союзниками.

Между тремя лирическими обращениями Кушнера к прозе Чехова¹⁸ есть нечто общее. Их роднит ощущение полноты и гармонии жизни, понимаемое широко, проявляющее себя и в *нервности* («Слово “нервный” сравнительно

прозябанья. // Всегда отсутствуют, когда они нужны...» («Есть вещи...» // Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 60–61).

¹⁵ Сельская молодёжь. 1982. № 7. С. 7.

¹⁶ Кушнер А. По эту сторону таинственной черты. С. 405. Похожее отношение к общественной жизни поэт усматривает и у другого классика: «А всё же тургеневский низкий диван либеральный, // На нём разговор полуночный, слегка завиральный, // Мне ближе, умеренный, чем фанатизм записной: // Напор радикальный // И бред ретроградный или, того хуже, кислой» («А всё же тургеневский...», 1987 // Кушнер А. Живая изгородь. Л., 1988. С. 82).

¹⁷ Кушнер А. По эту сторону таинственной черты. С. 405. В воспоминаниях Кушнера о Бродском приводится любопытный для нас эпизод «настоящего русского спора» (это сказано автором с иронией) в Нью-Йорке «о том, кто лучше: Толстой или Достоевский. Бродский был за Достоевского, Т. Толстая — за своего великого однофамильца, мы с Леной (женой поэта, Е. В. Невзглядовой, — А. В. К.) обиделись за Чехова...» (там же. С. 330).

¹⁸ А есть и ещё одно, сделанное вскользь, в контексте других историко-литературных явлений, связанных с Крымом и как бы объясняющих его новое присоединение к России: «И в ялтинском саду скучающая дама // С собачкой. Подойти? Нехорошо так прямо, // Собачку поманить, а дальше поглядим... // Случайная скамья, морская панорама, // Истошный крик цикад. Конечно, русский Крым» («Крым», 2014; 431). Мы не касались в этой статье стихотворений, навеянных не конкретными чеховскими произведениями, а биографией писателя («И ещё я подумал, что гений родится в любой...», 1985; «Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду...», 1989; «Антон Павлович, вот кого представить...», 1989); они должны быть предметом отдельного разговора (о втором мы говорили в связи с Толстым), как и навеянное пьесой «Чайка» стихотворение «Люди, львы, орлы и куропатки!..» (см.: Лит. газета. 2006. № 1. 18–24 янв. С. 8), а также стихотворение «Спорили, кто бы рискнул гладиаторский бой...» (см.: Знамя. 2013. № 5. С. 3), где имя Чехова упоминается в контексте других литературных имён, и речь идёт именно о личности наших классиков.

поздно...»), и в стремлении постичь и выразить смысл человеческого существования («Письмо»), и пристрастии к порядку, без которого нет и *миропорядка* («Очки должны лежать в футляре...»). Кушнер в этом смысле — последователь Чехова, с его тягой к «прекрасному» в человеке и в жизни.

II

К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ: ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ И СИТУАЦИИ*

Пристрастие Александра Кушнера к обширному историко-культурному ряду, выражающее себя в многочисленных аллюзиях, реминисценциях и цитатах, очевидно и констатируется едва ли не всеми, кто пишет о поэте. Оно, заметим, не раз было и предметом критических упрёков во «вторичности», лучшим возражением которым служат строки самого поэта: «Искусство и есть продолжение жизни. // Но, может быть, в лучшем её варианте...»¹ В самом деле, для мыслящего и чувствующего человека литература, живопись, скульптура существуют не как нечто отдельное, а как органичная (и даже *лучшая!*) часть его жизни.

Существует уже довольно обширная литература, посвящённая отражению в стихах Кушнера разнообразных традиций — от Катулла до Бродского. Посвятив серию статей влиянию на творчество Кушнера русских классиков (они составили первый раздел нашей книги), мы видим, однако, что такие статьи неизбежно обретают не концептуальный, а этюдный характер: творческое внимание поэта «цепляется» за «чужое слово», заинтересовавшее его именно *с е й ч а с*, и никогда нельзя угадать, какая строчка Пушкина или, скажем, Вяземского привлечёт его спонтанный интерес в следующий раз. Такие «переклички» (слово самого Кушнера) — словно мгновенный снимок непредсказуемого настроения поэта-читателя.

* Публикуется впервые.

¹ «Искусство и есть продолжение жизни...» (2016) // Знамя. 2017. № 4. С. 3.

Между тем, накопленный материал позволяет перевести разговор в иную плоскость — на уровень выявления самих принципов творческого диалога поэта с классической и относительно современной культурой. Они пока не описаны, если не считать отдельных наблюдений. Так, И. А. Макарова отмечает, что в поэзии Кушнера, как и в прозе горячо любимого им Марселя Пруста, реальность «существует только тогда, когда она воспринимается не первично, а вспоминается как реминисценция искусства»². Мысль спорная (у поэта есть немало стихов и без реминисценций), но важная, ибо приоткрывает некий, пусть и не абсолютный, закон творчества Кушнера. По мнению И. Б. Роднянской, тоже методологически ценной, «многообразное цитирование играет у Кушнера роль ссылок на отражённые чужими строками житейские прецеденты, а биографии поэтов <...> оказываются в числе самых интимных, соотносимых с личным опытом лирических тем»³. М. Визель сравнивает историко-культурные сюжеты стихотворений Кушнера с жанром средневековой глоссы — своеобразного комментария к чужому тексту⁴. Л. Н. Ячник обращается к присущим творчеству поэта формам интертекстуальности (цитата, в том числе эпиграф; аллюзия; коллаж; палимпсест...), раскрывая их в контексте русской поэтической традиции⁵. Мы же попытаемся очертить круг основных (только основных) лирических мотивов и стоящих за ними лирических ситуаций, благодаря которым осуществляется диалог Кушнера с культурной традицией.

«И нас в беде поддерживала книга!» Чтение

Лирический герой Кушнера нередко предстаёт перед нами как читатель. При этом функции чтения разнообразны. Оно воспринимается под пером поэта не как «нейтральный» процесс, а, скажем, как утешение. Таков его эффект в стихотворении «Страданье занимает в нас...» (1971), навеянном чтением автора, которого сам поэт называет «настольным» для себя: «“Страданье занимает в нас // Не больше места, чем мы сами // Ему отводим каждый раз”, — // Такими жёсткими словами // Я утешался целый день, // И, слава Богу, был он прожит. // Так пригодился мне Монтень. // И завтра кто-нибудь поможет»⁶. Чтение может оказаться утешительной и спасительной силой и в том случае, если читать нам «предлагают» одного из самых трагических писателей, автора «Колымских рассказов»: «Когда судьба тебе свою ухмылку // Предъявит или чёрную печать, //

² Макарова И. А. Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера // Целостность художественного произведения: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. С. И. Тимина. Л., 1986. С. 42.

³ Роднянская И. Б. Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели 20 века: Биографич. словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000. С. 401.

⁴ См.: Визель М. «И Муза громких слов стыдится»: Двенадцатикнижие Александра Кушнера // Лит. газ. 1996. № 30. 24 июля. С. 4.

⁵ См.: Ячник Л. Н. Интертекстуальность и русская поэтическая традиция в творчестве Александра Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Киев, 2014.

⁶ Кушнер А. В новом веке: Стихотв. М., 2006. С. 28.

Откупори шампанского бутылку // Иль перечти Шаламова опять. // И пустяком покажется обида, // И ерундой вчерашняя напасть, // Ещё чуть-чуть поморщишься для вида, // Но обретёшь свою над ними власть» («Когда судьба...», 2004)⁷. Поводом же для «совета» служит реминисценция из пушкинского «Мозарта и Сальери» («Как мысли чёрные к тебе придут, // Откупори шампанского бутылку // Иль перечти “Женитьбу Фигаро”»). Книгой утешается у Кушнера Гамлет, словно застигнутый в конкретном эпизоде шекспировской трагедии, о котором напоминает эпитафия — слова Гертруды «Вот он идёт печально с книгой, бедный...» Стихи же таковы: «Какую книгу он читал, об этом // Нам не сказал Шекспир — и мы не знаем. // Читал! Притом что сцена грозным светом // Была в то время залита <...> // А в чём ещё найти он утешенье // Мог, если всё так губительно и дико? // И нам везло, и нас спасало чтение, // И нас в беде поддерживала книга!» («Какую книгу он читал...», 2014; 454).

В другом случае («Мы останавливали с тобой...», 1991) чтение определяет собой судьбу лирического героя и ставит её в контекст большой национальной истории. Возможность увидеть мир, в реальности появившаяся у «невыездного» прежде поэта на рубеже 80-х–90-х годов, воспринимается им как своеобразная награда за последовательную приверженность собственному гуманитарному призванию, отсчёт которого идёт от детства: «Но сверкнули мне волны чужих морей, // И другой разговор пошёл... // Не за то ли, что список я кораблей, // Мальчик, вслух до конца прочёл?» (262) Это, конечно, аллюзия на стихотворение Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», строка-«подсказка» из которого («Я список кораблей дочёл до середины»), как и в предыдущем случае, вынесена в эпитафия. Двадцатый век вообще представляется поэту *веком внимательного чтения*, вкус которого прекрасно знаком ему, в самом деле, с детства и отрочества. Одним из самых ярких впечатлений его той поры стал однотомник Пастернака (1935), чтение которого словно уравнивает в воспоминаниях лирического героя *проработки и гонения* сталинских времён: «Как я читал его! С курсивами // Его заглавий голубыми, // Дождя лиловыми наплывами, // Воротничками пристежными» («А вы поэт какого века?..», 2003; 457).

Эмоциональная гамма читательского восприятия включает у Кушнера и сопереживание литературным героям, заострение психологической или смысловой ауры произведения-источника и, естественно, «поверку» её собственным душевным опытом. При этом лирический герой не просто говорит о прочитанном, а передаёт сам процесс чтения. Так, в тексте «Войны и мира» поэт выделяет часто возникающий мотив слёз, на первый взгляд не очень заметный в масштабе больших исторических событий. Тем не менее, герои Толстого часто плачут: «Что делают с нами?.. Я сорок страниц // Прочёл, я читать это дальше не в силах. // Нет, проза такой не должна быть! Ресниц // Боюсь своих мокрых,

⁷ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 69.

всех мёртвых, всех милых...» («Приезд Николая Ростова домой...», 1986)⁸. Сравним: «Читая Набокова, думал о том, // Что слишком счастливое детство опасно: // За дом петербургский заплатишь потом // Изгнанием и бедностью...» («Читая Набокова...», 1987; в стихотворении упоминается и Юрий Трифонов как автор «Дома на набережной»)⁹.

«Я в сноске читаю...» Маргиналии

Александр Кушнер — филолог по образованию, и литературу воспринимает профессионально, не ограничиваясь непосредственным впечатлением. Его лирический герой заглядывает в сноски, комментарии, интересуется рукописными материалами, датой появления произведения, привлёкшего его внимание. Это — одно из проявлений той поэтической «внимательности», которую он постоянно в себе ощущает.

Больше всего это относится к Пушкину. Лирический герой Кушнера может, например, разглядывать рукописи великого поэта, благо фрагменты их многократно воспроизводились в различных изданиях. Позволим себе напомнить о двух стихотворениях, которых мы в этой книге уже касались. В стихотворении «Пушкинский рисунок» (1969) очень точно обыграно изображение Лицея в автографе восьмой главы «Евгения Онегина»: «Стремительный очерк // Всех трёх куполов...». Но главное: пушкинский рисунок спроецирован на душевный опыт лирического героя, словно примеряющего его (рисунка) содержание к себе: «С надеждой на встречу // Стоять день-деньской, // Как тот человек // Под аркой тройной»¹⁰. На рисунке, под аркой-переходом между Лицеем и Екатерининским дворцом, в самом деле видна человеческая фигурка. С пушкинскими же рукописями связано и стихотворение «“Медный всадник” стальным был написан пером...» (2015), навеянное, судя по всему, нередко включаемым в пушкинские издания воспроизведением страницы так называемого первого белого автографа болдинской поэмы: «И люблюсь царём, и Евгения жаль, // Как утешить его, как спасти нам? // Слово автор откладывал в сторону сталь // И писал о нём прежним, гусиным»¹¹. Известная амбивалентность сознания автора «Медного всадника», его творческая способность быть одновременно «певцом империи и свободы» (Г. Федотов) находит у Кушнера неожиданную «текстологическую» поддержку.

В другой раз лирический герой заглядывает в комментарий к пушкинскому тексту, и содержащиеся там сведения тоже дают импульс поэтической мысли. Для восприятия пушкинского стихотворения «Из Пиндемонти» важно, что оно

⁸ Весть: Проза. Поэзия. Драматургия. М., 1989. С. 349. Об этом стихотворении мы писали и в статье «А всё-таки всех гениальней Толстой...» (см. первый раздел книги).

⁹ Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 70. Мотив чтения звучит с разными оттенками в стихотворениях «Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа...» (1979), «О, басни тяжкие! Так вот зачем меня...» (1982), «Книгу читая, был ею обижен...» (2004), «Увлекательное чтение» (2004) и др.

¹⁰ Кушнер А. Город в подарок: Стихи. Л., 1976. С. 41.

¹¹ Кушнер А. Меж Фонтанкой и Мойкой...: Кн. стихов. СПб., 2016. С. 269.

написано в последнее лето жизни его автора, на Каменном острове, от чего стихотворение Кушнера («Июль 1836», 1984), с реминисценциями и цитатами из стихотворения-источника и других поздних произведений Пушкина, окрашивается в тона трагического предчувствия: «Июль 36-й, — я в сноске прочитаю. // И всё-таки июль... шиповник... благодать! <...> // Сослаться на Мюссе? Пусть будет Пиндемонти // В ответе?.. Мыслей жаль, пяти горячих чувств, // Летучих облаков на светлом горизонте, — // Скульптурные, почти создания искусств // И вдохновенья... Как лепечет и бормочет // На Каменном кустов колючая семья! // О том, что он зимой умрёт, сказать не хочет // Ему столетний дуб, “колеблясь и шумя”»¹². Сноска не только «подказала» время написания стихов, но и «выдала» пушкинскую мистификацию, напомнив о подборе в рукописи имени зарубежного поэта, которому Пушкин хотел «атрибутировать» свои стихи (первоначальный вариант: «Из Alfred Musset»).

Лирическому герою Кушнера интересны маргиналии и Баратынского: «Эти вечные счёты, расчёты, долги // И подсчёты, подсчёты. // Испещрённые цифрами черновики. // Наши гении, мученики, должники. // Рифмы, рядом — расходы» («Эти вечные счёты...», 1970; 72). По признанию самого поэта, стихи навеяны иллюстрацией в издании сочинений Баратынского в Большой серии «Библиотеки поэта» (1957): она воспроизводит автограф стихотворения «Осень» со сделанными рукой его автора цифровыми подсчётами. Это значит, что житейские проблемы не оставляли его и в минуты творчества (такие подсчёты встречаются, кстати, и в бумагах Пушкина). В стихотворении «Эти вечные счёты...» ощущается аллюзия на стихотворение Баратынского «На посев леса»: «Или рощу сажал и считал, и считал, // Сколько высадил елей и сосен?» (72). У Кушнера есть и более развёрнутая поэтическая «реплика» на это стихотворение поэта-философа — «Зародыши елэй, дубов и сосен...» (1993).

Но не обязательно литература — предметом такого «комментирования» может оказаться и живопись, например, картина Валентина Серова «Дети»: «Художник напишет прекрасных детей, // Двух мальчиков-братьев на палубной кромке // Или дебаркадере. Ветер, развей // Весь мрак этой жизни, сотри все потёмки. <...> // А год, что за год? Наклонись, посмотри, // Какой — восемьсот девяносто девятый! // В семнадцатом сколько им лет, двадцать три, // Чуть больше, чуть меньше. Вздохну, соглядатай...» («Художник напишет прекрасных детей...», 2012; 395). Прочитанная на музейной табличке под полотном дата оказывается точкой отсчёта исторической катастрофы, переломившей ход жизни поколения этих мальчиков и всей страны.¹³

¹² Кушнер А. Живая изгородь. С. 7.

¹³ Ср. со стихотворением «Гадание» (1986), о детстве Мандельштама и о его будущей трагической судьбе: «Какой это, девятисотый, наверное, год? // Амалия Францевна карты достанет, майн гот. // Всё путает карты ей что-то, гадать не даёт» (Кушнер А. Живая изгородь. С. 22). К конкретным датам бывают привязаны и впечатления лирического героя Кушнера от увиденных в какой-либо книге фотоснимков, связанных с историей литературы. Таковы, например, стихотворения «Фотография» («Фотография тридцать шестого, наверное, года...»;

«Как будто Гуго ван дер Гус...» Аналогии

Лирический герой Кушнера нередко уподобляет себя — или своего адресата — некоему известному персонажу или автору, словно поверяя собственный душевный опыт классической меркой (см. приведённое нами в начале статьи высказывание И. Б. Роднянской). Едва ли не первый такой случай — стихи, написанные в 1964 году по поводу высылки Бродского из Ленинграда: «Заснёшь с прикушенной губой // Среди мелких жуликов и пьяниц. // Заплачет ночью над тобой // Овидий, первый туняец. // Ему всё снился виноград // Вдали Италии родимой, // А ты что видишь, Ленинград // В его зиме неотразимой?» («Заснёшь с прикушенной губой...»)¹⁴. Сравнение судьбы Бродского с судьбой опального римского классика актуализирует притягательный для обоих ленинградских поэтов античный ассоциативный фон (у Кушнера творческий интерес к этому фону только зарождался) и предвосхищает «Письма римскому другу» самого Бродского, с присущим этому циклу лирическим эскапизмом.

В стихотворении «Поклонение волхвов» (1966) сегодняшнее рождение ребёнка уподобляется мифологическому сюжету, воплощённому, в частности, на одноимённом полотне Гуго ван дер Гуса — центральной части триптиха на тему рождения Иисуса: «В одной из улочек Москвы, // Засыпанной метелью, // Мы наклонялись, как волхвы, // Над детской колыбелью. <...> // Как будто Гуго ван дер Гус // Нарисовал всё это: // Волхвов, хозяйку с ниткой бус, // В дверях полосу света» (45). В итоге древний Вифлеем и современная Москва оказываются как бы уравнены: «Под стать библейской старине // В ту ночь была Волхонка...» (46)

Лирический герой тревожного, полного недобрых предчувствий «Путешествия» (1968) вспоминает о Баратынском и его последнем вояже — плавании по морю из Флоренции в Неаполь, ставшем лирической темой стихотворения «Пироскаф». Кажущийся оптимистичным и бодрым, «Пироскаф» всё же таит в себе интуитивное — и вскоре сбывшееся — предчувствие близящейся смерти. В финальной строфе стихотворения Кушнера читаем: «Так Баратынский с его пироскафом // Думал увидеть, как мячик за шкафом, // Влажный Элизий земной, // Башни Ливурны, а ждал его тесный // Ящик дубовый, Элизий небесный, // Серый кладбищенский зной» (64).

Судьба Пушкина вызывает у лирического героя Кушнера другую ассоциацию, навеянную «невыездным» положением самого поэта в «доперестроечное» время. Пушкин, как известно, не бывал за границей, ступив на территорию другого государства (Турции) лишь однажды, в Арзруме (Эрзуруме), и лишь потому, что на этой территории временно находилась русская армия: «Умереть, не побывав в Париже, // Не такая уж беда. // Можно выбрать что-нибудь поближе. // Есть другие города. // Спутник наш в метелях и вожатый, // Разве он уг-

см.: Даугава. 1983. № 5. С. 97), «Фотография. 1957» («Группа советских поэтов: Смирнов...», 2004).

¹⁴ Кушнер А. В новом веке. С. 10.

рюм // Оттого, что вместо луврских статуй // Он увидел Арзрум? // Всё же кое-что в тумане видно: // Обелиск, Мулен де ла Галетт... // Александр Сергеевич, мне стыдно, // Что я был в Париже, а вы — нет» («Умереть, не побывав в Париже...», 1972; 89). Два последних стиха — плод поэтического вымысла: в Париже к тому времени не побывал ещё и сам автор стихотворения.

Историко-культурная аналогия может быть спроецирована не только на фигуру лирического героя, но и на природу, которую Кушнер воспринимает как часть жизни, органично связанную с культурой¹⁵. Человек, не любящий природу, не может по-настоящему любить и искусство, «потому что искусство и есть природа» («Памяти филолога», 2008)¹⁶. Две эти ценности в стихах поэта переплетаются. Так, Екатерининский дворец в Царском Селе напоминает о море: «Как будто бело-синий вал // В барочной пене золочёной // От моря Чёрного бежал, // Турецким зноем удручённый. // Перекатясь через страну, // Не оскудевший, прихотливый, // Он средиземную волну // Припоминает и проливы» («Екатерининский дворец...», 1974)¹⁷. С другой стороны, лирический пейзаж оживляет в поэтическом сознании классические полотна — даже не одно, а целую серию их: «Ты мне ёлочки пышные хвалишь // Мимоходом, почти как детей. // Никогда на тропе не оставишь // Без вниманья их тёмных затей: // На ветру они машут ветвями // И, зелёные, в платьях до пят // Выступают гуськом перед нами, // Как инфанты Веласкеса, в ряд» («Ты мне ёлочки пышные хвалишь...», 2001; 335).

Историко-культурные аналогии разного рода встречаются и во многих других стихотворениях Кушнера — например, «Кто едет в купе и глядит на метель...» (1978), «Снег» (1979), «Каморка лифта тащится, как бы везёт в гору...» (1985), «Ноченька» (1997)...

«А Петроний-то что нам сказал...» Цитаты

Кушнер иногда включает в текст своих стихотворений прямые цитаты из чужих произведений. Само собой, у него есть и эпиграфы, но речь сейчас не о них: они уже становились предметом специального рассмотрения¹⁸. Речь именно о цитатах в поэтическом тексте, причём не обо всех, а о тех, которые несут сюжетообразующую функцию — в том смысле, что лирический сюжет отталкивается от такой цитаты и выстраивается вокруг неё. Другое дело, что они же иногда оказываются и эпиграфами, но это не отменяет их включения в текст

¹⁵ См.: Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004. С. 137–162.

¹⁶ Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи]. М., 2010. С. 84.

¹⁷ Царскосельская антология / Сост.: Б. А. Чулков, при участии А. Ю. Арьева. СПб., 2016. С. 405. Ср. с позднейшим стихотворением «Как Смольный собор хорошо говорит...» (2011): «Он белоколонный, узорный, лепной, // С его позолотою и куполами, // Средиземноморской вскипает волной // И нравится нам — и смущён похвалами» (Кушнер А. Меж Фонтанкой и Мойкой... С. 252).

¹⁸ См. соответствующую статью в первом разделе нашей книги.

собственно кушнеровского стихотворения. Цитаты такого типа появляются у поэта в сравнительно позднее время, начиная с 90-х годов.

В 1996 году им написан целый цикл — «Изречения», — в котором каждое стихотворение строится как остроумный отклик на какой-то латинский афоризм, здесь же в тексте и приведённый. Авторы афоризмов — Цицерон, Петроний, Овидий, Вергилий, Гораций. Изречения древних вызывают «остраненное» современное восприятие, словно снимающее с них патину веков и приближающее к душевному опыту лирического героя и к современной жизни вообще: «“Трудно выразить общеизвестное” — этот стих // Взял Гораций, как камень, пристроил к себе на плечи // И стоит, не шатается, словно титан, под ним. // Я хотел бы помочь ему, да на дорожке тесно. // — Отойди, — говорит, — не мелькай, — помогай другим, // Поднимающим то, что легко: что не всем известно» («Больше я о весне не пишу, потому что стар...»)¹⁹.

Конечно, цитируется Кушнером и русская классика — например, пушкинский «Каменный гость» в стихотворении «Пусть день наш жёстк и зимы белокуры...» (1985). Во-первых, здесь есть «скрытая» цитата: «...то, что молвил первый гость Лауры // Насчёт любви и музыки, нет-нет, // И вспомнится...»²⁰ Напомним ставшую крылатой фразу из болдинской трагедии: «Из наслаждений жизни // Одной любви музыка уступает; // Но и любовь мелодия...»²¹ А во-вторых, использована фраза Лауры, произнесённая сразу после убийства Дон Карлоса Дон Гуаном, готовым тут же предаться любовным утехам: «Постой... при мёртвом!.. что нам делать с ним?»²² Вот «глосса» современного поэта по этому поводу: «“Постой... при мёртвом?” Тополы и клёны // Стоят в саду как умершие... “Что ж // Нам делать с ним?” Забитые балконы // Заметены... на снег не отнесёшь. // О, этот зной! Его б не утолила // И музыка... Лишь нежная рука! // И разве нас с тобой остановила // Смерть чья-нибудь и белые снега?»

Стихотворение «“Я за то глубоко презираю себя...”...» (1996) начинается известной некрасовской строкой, у классика открывающей один из его рефлексивных лирических монологов. У лирического героя Кушнера эта строка оказывается поводом для собственной рефлексии, неудовлетворённости прожитой жизнью и литературной позицией: «...Презираю себя // Я за то, что во мраке, как рыба в воде... // И за то, что мучительно, сердце скрепя... // И за то, что не мог бы прижиться нигде, // Только здесь... И за то, что собратьям своим // По стиху я не то что враждебен, но мне // Ест глаза этот всё застилающий дым, // Презираемый как бы, а всё же в цене // Остающийся и для меня, для меня...»²³ Тот же Некрасов, но уже с другой цитатой, оказался востребован в стихах 2005 года: «Я не люблю иронии твоей... // Я и себе её не позволяю: // И так мрачна, а с ней ещё мрачней // Жизнь — и нечестно быть как будто с краю, // Как будто сбоку или в стороне, // Другим её доверив сердцевину: // Пускай за нас горят

¹⁹ Кушнер А. Тысячелистник: [Кн. стихов; Заметки на полях]. СПб., 1998. С. 63.

²⁰ Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 11.

²¹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–78. Т. 4. 1975. С. 297.

²² Там же. С. 303.

²³ Кушнер А. Тысячелистник. С. 76.

они в огне // И подставляют совесть или спину»²⁴. Любопытно, что тема стихотворения Кушнера — иная, чем у Некрасова: современный автор включает цитату из любовной лирики в новый для неё — не любовный, а мировоззренческий — контекст. Необычно и то, что, использовав первую строку некрасовского стихотворения как зачин стихотворения собственного («Я не люблю иронии твоей»), Кушнер этим не ограничился и усилил поэтическую связь с источником с помощью эпиграфа, представляющего собой уже вторую строку претекста: «Оставь её отжившим и нежившим». То есть — проходя мимо любовного содержания стихотворения Некрасова, Кушнер акцентирует и расширяет тему иронии как антиценности (в данном контексте). В этом смысле он идёт всё-таки некрасовским путём.

Совершенно особый случай — использование в стихах замеченного совпадения фразы у трёх русских поэтов: «Задумчиво, один, широкими шагами // Державин мерил путь по влажному песку. // И Батюшков, пленясь чужими берегами, // Задумчив и один, забыл на миг тоску» («Задумчиво, один...», 2006; курсив наш). «Сославшись» ещё на Тютчева, поэт резюмирует, словно присоединяясь к этой славной компании: «Задумчив и один... и всё же не один!»²⁵

«Стояли долго мы перед мраморным рассказом...» Экфрасис

Лирического героя Кушнера мы не раз застаём в музее, на выставке, в парке лицезреющим произведения искусства. Лирическая ситуация такого типа очень характерна для него. Нам довелось писать об этом в связи с его впечатлениями от петербургских музеев и петербургской архитектуры²⁶. Не повторяя своих наблюдений, отметим лишь некоторые из стихотворений, не имеющих обязательной петербургской привязки.

В стихотворении «Выставка» (1969) метафорическое перечисление мастеров русского авангарда («Тырса, на солнце разогретый, // Сюда принёс свои букеты, // Вот известковый Головин // Выносит флоксы в белой вазе...») оборачивается полушутливой апологией «безыдейности», которую осуждала критика советского времени — осуждала, кстати, и в творчестве самого поэта, так что здесь можно уловить и личную ноту: «А живописцу, слава богу, // Не привыкать к любому слогу, // Чего ни вспомнит он с тоской: // Небезызвестный, безы-

²⁴ Кушнер А. Облака выбирают анапест: [Стихи]. М., 2008. С. 67.

²⁵ Кушнер А. Таврический сад: Избр. М., 2008. С. 504. Ср. с более ранними стихотворениями «В стихах сверкает смысл, как будто перестрелка...» (1986), о белочке: «Ты к ней не подходи в своей широкой шубке. // Я вспомнить шкурки две в чужих стихах могу: // Две радости, два сна, две маленьких зарубки. // Мы третью проведём, чтоб нам не быть в долгу» (Кушнер А. Живая изгородь. С. 137), — и «А в грубом цинковом ведре была еда...» (1995), о лебедях: «И всех мы вспомнили певцов, пропевшим им // Гимн: и Державина... <...> // И Заболоцкого, и к славной стае сей // Своё свидетельство я приложил невинно» (Кушнер А. Тысячелистник. С. 66). Включение цитаты (из стихов Фета) обнаруживаем также в стихотворении Кушнера «“Вчера я шёл по зале освещённой...”» (2015; см. нашу статью в предыдущем разделе).

²⁶ См.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 79–108.

дейный, // Оранжевый и келейный, // Махровый весь, такой-сякой!»²⁷ Здесь можно вспомнить и строку из позднейшего стихотворения, тоже включающего в себя экфрасис, — «Питер де Хох оставляет калитку открытой...» (ок. 2010): «Как безыдейность мне нравится и непредвзятость...» (401)

Одно из программных для поэта стихотворений, вызвавшее в своё время раздражение ленинградского партийного начальства, — «Аполлон в снегу» (1975), навеянное статуей Аполлона в Павловском парке: «Здесь, под сенью покинутых гнёзд, // Где и снег словно гипс или мел, // Его самый продвинутый пост // И влиянья последний предел» (151). Спустя неполных четыре года похожий мотив появится в другом «павловском» стихотворении — «Дворец»: «Эти музы, забредшие так далеко, // Что дорогу метель замела...» (217)²⁸

С Павловском — а именно, с одним из скульптурных изображений в Павловском парке — связано и написанное в 1981 году стихотворение «Перед статуей», представляющее собой поэтическое размышление о посмертной судьбе древнеримского императора Гальбы. На одной чаше весов — краткосрочное и несчастливое пребывание у власти («Только год он и царствовал, бедный») и слава мраморных изваяний, на другой — обыкновенная жизнь ничем не знаменитого человека, которая куда притягательнее того, что лежит на первой: «Кончик пальца смочил я в застойной воде дождевой // И подумал: ещё заражусь от него неудачей. // Нет уж, лучше подальше держаться от этой кривой, // Обречённой гримасы и шеи бычачьей. <...> // Был приплюснут твой нос, был ты жалок и одутловат, // Эти две-три черты не на вечность рассчитаны были, // А на несколько лет... но глядят, и глядят, и глядят. // Счастлив тот, кого сразу забыли» (222)²⁹.

Предметом лирического внимания может оказаться и картина — например, «Портрет девушки в красном уборе» Яна Вермеера, из Национальной галереи в Вашингтоне: «Эта девушка в красном ворсистом берете // Так пылает на старом голландском портрете...» («Эта девушка...», 1996)³⁰. И здесь обращение к картине проецируется на фигуру лирического героя, словно одёргивающего себя от навязчивого совета читателю непременно *достать альбом* или, если окажется *в Вашингтоне*, заглянуть в музей и *сойтись покороче* с героиней полотна, — и всё-таки не удерживающегося от «пожелания» в самом финале: «Сколько авторов мучают нас и морочат! // Не хотел бы одним из них быть, этот тон // Извини мне, твоя мне свобода дороже, // Чем стихи и полотна, — я, видишь ли, тоже, // Как вертлявая рыбка, срывается с крючка: // Уходил от советов с нажив-

²⁷ То время — эти голоса: Ленинград. Поэты «оттепели» / Сост.: М. Борисова. Л., 1990. С. 210, 211.

²⁸ Подробно об этом стихотворении см. в нашей специальной статье в этом разделе книги.

²⁹ Ср. со стихами того же года «Никем, никем я быть бы не хотел, // И менее всего — царём или ханом, // Нестрог бы суд мой был, я б не сумел // Внушить озноб ни подданным, ни странам...» («Никем, никем...» // Кушнер А. Таврический сад. С. 225).

³⁰ Кушнер А. Тысячелистник. С. 35.

кой колючей! // Лишь на всякий тебе говорю это случай: // Пухлый рот и настойчивый сумрак зрачка!»³¹

Одно из позднейших стихотворений — «На острове Висбю я видел в музее...» (2004) — открывает ещё одну грань лирической рефлексии, вызванной экфрасисом, на сей раз весьма неожиданным. Оказывается, поэтическое восхищение может вызвать... скелет человека. Героини из древности высвечиваются современным взглядом, пропущенным ещё и через опыт литературной классики: «На острове Висбю я видел в музее // Скелеты двух викингш (а как бы называли // Вы девушек-викингов?). Бусы на шее. // О, сколько достоинства в них и печали! // Как будто от старости и увяданья // Красавицы выбрали лучшее средство. // Как некогда Пушкин сказал о Татьяне, // Вульгарности не было в них и кокетства» (338).

«Другие у нас представленья и нравы». Полемичность

Переключка с предшественниками включает в себя не только поэтическое «согласие» с ними, но порой и полемику — хотя само это слово не нужно понимать здесь слишком буквально. Речь идёт о том, что классические литературные мотивы «проходят испытание» современной жизнью, сознанием современного лирического героя, человека другого века. Особенно показательна здесь фигура Пушкина: чаще всего адресатом поэтической «полемики» оказывается у Кушнера именно он.

Пушкинские стихи именно в таком ключе обыграны, например, сразу в двух стихотворениях 1965 года. Реминисценция из «Зимнего утра» («Ещё ты дремлешь, друг прелестный!») слышится в стихотворении «Декабрьским утром чёрно-синим...», где воссоздана житейская сцена, хорошо знакомая рядовому горожанину, — утренний выход на работу и, с ребёнком, в детский сад: «...Уходит в небо пар отвесный, // Деревья бьёт сырая дрожь, // И ты не дремлешь, друг прелестный, // А щёки варежкой трёшь. // Шёл ночью снег. Скребнут скребками. // Бегут кто тише, кто быстрее. // В слезах, под тёплыми платками, // Пронесут сонных малышей. // Как не похожи на прогулки // Такие выходы к реке! // Мы дрогнем в тёмном переулке // На ленинградском сквозняке» (17).³² Мотив «Пророка» — *шестикрылый серафим* — узнаётся в стихотворении «Он встал в ленинградской квартире...» (1965): «Он встал в ленинградской квартире, // Расправив среди тишины // Шесть крыл, из которых четыре, // Я знаю, ему не нужны. // Вдруг сделалось пусто и звонко, // Как будто нам отперли зал. // — Смотри, ты разбудишь ребёнка! — // Я чудному гостю сказал» (43). Кушнер здесь узнаётся как поэт частной жизни, домашних ценностей — того, что для высоких *пророчеств* представляется слишком *несерьёзным*, зато и составляет

³¹ Там же. С. 35. Вермееру посвящено специальное эссе Кушнера «Дельфтский мастер», написанное примерно в ту же пору (опубл. впервые: Новый мир. 1997. № 8. С. 191–204).

³² Об этом стихотворении см., с опорой на мнения Л. Я. Гинзбург, С. В. Владимирова и самого поэта: *Кулагин А.* «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...» С. 12–13.

истинную суть бытия³³. «Пророк» оказался «оспорен» и в позднейшем стихотворении «А если бы к власти Рылеев пришёл...» (1999), где противопоставлены *лирическая нега* в духе Пушкина и *аскетический вкус* литераторов-декабристов, которому «Пророк» соответствует больше, чем... вкусу самого его автора: «Неужто, писал он, в стихах не стихи // Важны? Что же важно, — он спрашивал, — проза? // Они б отделили смысл от шелухи, // Нашли бы ответ для такого вопроса, // А женские ножки, а в книге цветов // Засохший, тем более — странная прихоть // Скитаться... “Пророк”. И ещё раз “Пророк”. // Ещё и ещё раз “Пророк”. И не хныкать!» (427)

Стихотворение «О слава, ты так же прошла за дождями...» (1972) построено как диалог с пушкинским «Желанием славы». Классический источник, напомним, содержал мотив своеобразной мести героя своей возлюбленной: «Желаю славы я, чтоб именем моим // Твой слух был поражён всечасно, чтоб ты мною // Окружена была...»³⁴ Поэтический «ответ» Кушнера выдержан в совсем ином духе, со свойственной этому поэту «домашней» интонацией и, главное, желанием уберечь возлюбленную от недоброго слова: «Нас больше не мучит желание славы, // Другие у нас представленья и нравы, // И милая спит, и в ночной тишине // Пусть ей не мешает молва обо мне» (88)³⁵.

О поэтических «возражениях» Льву Толстому мы подробно говорили в одной из статей выше. У Кушнера есть два стихотворения, в которых он «спорит» и с Достоевским: «Отец настоял, чтобы сын-гимназист...» (2000) и «Представляешь, каким бы поэтом...» (2004). Поскольку нам уже приходилось подробно писать и о них³⁶, не будем на них останавливаться, напомним только хотя бы концовку первого из них, где Достоевский говорит приведённому к нему как к мэтру отцом юному Мережковскому: «Страдать и страдать молодой человек! // Нельзя ничего написать, не страдая» (323). Поэтическое резюме автора стихотворения таково: «А русская жизнь, этой фразе под стать, // Неслась под обрыв обречённо и круто. // И правда, нельзя ничего написать. // И всё-таки очень смешно почему-то» (323). Лирическое «несогласие» вызывает у поэта и знаменитое блоковское «И вечный бой! Покой нам только снится...» (цикл «На поле Куликовом»): «Чем повторять стихи про кобылицу // И вечный бой, // Разумней было б вспомнить про Фелицу: // Она милей, чем скачка и разбой» («Чем по-

³³ «Пророческие» амбиции в поэзии всегда настораживают Кушнера. Ср. с позднейшим стихотворением «Поэзия, пророчица слепая...» (2010) с показательной концовкой: «О будущем ни слова. Будь скромней». О стихотворении «Он встал в ленинградской квартире...» см.: *Кудрявцева И. А.* Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера. С. 39–40.

³⁴ *Пушкин А. С.* Собр. соч. Т. 2. 1974. С. 12.

³⁵ Ср. с написанными спустя почти четыре десятилетия полушутливыми стихами: «Утром тихо, чтобы спящую // Мне тебя не разбудить, // Я встаю и дверь скрипящую // Пробую уговорить // Обойтись без скрипа лишнего... // <...> Всё обдуманно и взвешено, // Не должно ничто упасть. // Спи. К любви печаль подмешена, // Страх, а думают, что страсть» («Утром тихо...», 2011; 384).

³⁶ См.: *Кулагин А.* «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...» С. 27–30, 123–125.

вторять...», 1998)³⁷. Здесь, по сути, та же коллизия, что и в стихотворении «А если бы к власти Рылеев пришёл...»: антитеза прямолинейно понятой гражданственности — и притягательного для поэта частного бытия, воплощённого в державинской оде (о Державине мы вспомним уже в следующей главке). Неспроста эти стихи близки друг другу и по времени написания: они возникают словно на одной лирической волне, хотя сама отмеченная нами антитеза присуща поэзии Кушнера разных лет.

«Ты здесь, поблизости...» Эффект присутствия

«Вживание» в историко-культурный контекст оказывается у Кушнера столь сильным, что порой возникает эффект присутствия некоего писателя-классика в современной жизни и даже его общения с лирическим героем. Эта особенность творчества Кушнера проступает рано — в стихах первой половины 60-х годов. Таково стихотворение «Когда и ветрено и снежно...» (1962), героями которого оказываются два малоизвестных (наверное, отсюда — нота сожаления в четвёртом стихе) автора XVIII века: «Когда и ветрено и снежно, // Кого не встретишь у Невы! // Вот тени две бредут неспешно, // А мы не знаем их, увы! <...> // Снежок за полость залетает, // Вблизи не видно ничего, // И вот Капнист стихи читает, // Хемницер слушает его»³⁸.

Капнист и Хемницер — фигуры условные, культурный знак столетия, которому они принадлежат; на их месте вполне могли бы оказаться Княжнин или Херасков. Но впредь у Кушнера «эффектом присутствия» будут обладать обычно поэты любимые, возможность «общения» с которыми современному автору очень дорога. В том же 62-м году его героем в первый (и не в последний) раз стал другой поэт XVIII столетия — Державин. Стихотворение «Солонка» воссоздаёт воображаемый обед лирического героя с великим поэтом, поэтическим поводом для которого стал увиденный в музее предмет из домашнего обихода последнего: «Я в музее сторонкой, сторонкой, // Над державинской синей солонкой, // Оттенённой резным серебром. // И припомнится шука с пером // Голубым и хозяин в халате. // Он, столичную роскошь кляня, // Ради дружеских ласк и объятий // Приглашает к обеду меня»³⁹. Не раз отмечалось, что бытовая «зацепка» — вообще характерный для поэзии Кушнера лирический ход, нередко определяющий весь сюжет стихотворения («Тарелку мыл под быстрою струёй...», «Смысл постичь небесный, сущность бледную...» и многие другие). Здесь она обеспечивает «присутствие» поэта-собеседника из другой эпохи.⁴⁰

³⁷ Кушнер А. Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 57.

³⁸ Кушнер А. Ночной дозор: Вторая кн. стихов. Л., 1966. С. 28.

³⁹ Кушнер А. Ночной дозор. С. 37.

⁴⁰ О «Солонке» см. подробнее: Биткинова В. В. Поэтический мир Державина в осмыслении А. Кушнера // Г. Р. Державин и диалектика культур: Материалы Междунар. науч. конф. Казань, 2014. С. 76–79.

Ощущение присутствия и возможности общения вызывает фигура и Анненского — в стихотворении Кушнера «Ты здесь, поблизости... Скажи, когда распался...» (1979), с эпиграфом из стихов Анненского же («И глянцеви́тый верх манящей нас пролётки...»), в тексте Кушнера обыгранном: «Ты здесь, поблизости... Скажи, когда распался // Круг заколдованный... когда кабриолет // Свернул на просеку и в роще затерялся... // Посмертной славою доволен ли, согрет?»⁴¹ Потенциальным собеседником лирического героя могут оказаться Блок («Запиши на всякий случай // Телефонный номер Блока: // Шесть — двенадцать — два нуля. // <...> Зря не будем беспокоить. // Так сказать, на чёрный день»⁴²), Лермонтов («Поговорить бы тихо сквозь века // С поручиком Тенгинского полка // И лучшее его стихотворенье // Прочешь ему, чтоб он наверняка // Знал, как о нём высоко наше мнение»⁴³), Тютчев с Фетом («Так ветер куст приподнимал, // Такой клубился белый цвет, // Плеча касаясь моего, // Как если б Тютчев мне сказал: // Зайдите, будет только Фет // И вы, а больше никого»⁴⁴)... Как видим, возникают уже знакомые нам ситуации «прихода в гости» к поэту или моделирования общения с ним посредством какого-то бытового атрибута (вместо прежней *солонки* — *телефонный номер*, по которому как будто можно позвонить, подобно тому как «при помощи» солонки можно вместе пообедать).

Ощущение присутствия классика возникает и в тех случаях, когда лирический герой Кушнера, поэт, выступает на торжестве, этому классику посвящённом. Например, чтение стихов в царскосельском скверике у памятника Пушкину, обыгранное вообще-то иронически (собранные по этому поводу школьники стихи понимают плохо), словно вызывает тень самого героя торжества: «Подписанную затолкав путёвку // В карман нагрудный, я побрёл к вокзалу // В задумчивости, разговор ведя // Таинственный... не то кивок в ответ, // Не то пожатье бронзовой десницы...» («Белые стихи», 1984; 206). В другой раз в похожем ироническом контексте появляется *тень* Анненского: «Что делать? Ашимбаева болела, // Уехал Кац, а Мец не смог приехать, // Ведущий извинялся то и дело // И спрашивал в большом смущенье: — Где хоть // Подольская? — Должно быть, за границей. // К упадку всё идёт и разобщенью. // Но я пришёл! я выступил! И мнится, // Расслышан был обиженною тенью» («Тот вечер под эпиграфом “Последний...”», 1993)⁴⁵.

«Встреча» с классиком может быть вызвана и поэтическим «согласием» с его литературной или общественной позицией. Разнузданность, которой порой оборачивается в новейшей России свобода слова, заставляет лирического героя Кушнера вспомнить знаменитого «консерватора» русской литературы: «Считай, что я живу в Константинополе, // Куда бежать с семьёю Карамзин // Хотел, когда б цензуру вдруг ухлопали // В стране родных мерзавцев и осин. // Мы так её пинали, ненавидели, // Была позором нашим и стыдом, // Но вот смели — и

⁴¹ Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 130.

⁴² «Запиши на всякий случай...», 1992 (260).

⁴³ «Поговорить бы тихо сквозь века...», 2011 (388).

⁴⁴ «Так ветер куст приподнимал...», 2013 (420).

⁴⁵ Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 84.

что же мы увидели? // Хлев, балаган, сортир, публичный дом» («Считай, что я живу...», 2002)⁴⁶. Воображаемое бегство Карамзина из России влечёт за собой и воображаемое бегство лирического героя, мечтающего увидиться с ним в другой стране: «Там, под Айя-Софией, нам свидание // Назначил он — и я увижусь с ним».

Эффект присутствия может быть вызван и живописным изображением — или, напротив, реальный пейзаж может вызвать в творческом воображении поэта тот же эффект и «оживить» некое полотно и фигуру его автора. Таково стихотворение «Сирень» (1967), в котором сам вид цветущей сирени напоминает о писавшем её художнике: «...Здесь уже побывал Кончаловский, // Трогал кисти и шурил глаза. // Тем сильней у забора с канавкой // Восхищение наше, с поправкой // На тяжёлый музейный букет...» (56)⁴⁷ С другой стороны, предстоящая встреча с привезённым на выставку любимым полотном («Девушка, читающая письмо у открытого окна» Яна Вермеера; см. сноску 32) так сильно волнует лирического героя, что превращается едва ли не в свидание: «Неужели увижу сегодня, не может быть, // Эту девушку на полотне золотом, заезжем, // Неужели дотянется к нам золотая нить, // Драгоценная, в пальцах повертим её, подержим?» («Неужели увижу...», 1984)⁴⁸.

К стихам этого типа мы бы добавили ещё и такие, где поэтически подтверждается реальность мифологических (ветхо- и новозаветных) сюжетов, например: «Ведь и потоп — исторический факт, // И при раскопках на слой трёхметровый // Глины наткнулись: однажды Евфрат // Всё затопил, подыграв образцовой // Жизни, растленную скрыв под водой...» («Ведь и потоп...», 1981)⁴⁹; «...Евангелист, ты видишь, не лукавил, // Но записал всё точно, сердцем чист, // Хотя берёт бумагу и чернила. // Подробность, что в ней? Он не беллетрист, // И сух, и разве слог его цветист? // Но значит, это было, было, было!» («А лучший довод в тексте, под рукой...», 1987)⁵⁰.

«Мы спорили...» Диалог с оппонентом

Восприятие историко-культурных явлений воплощается в стихах Кушнера порой как спор с неким собеседником, высказывающим иную точку зрения. Таково, например, стихотворение «Разговор в прихожей» (1977), где полуиронически поданный бытовой антураж беседы «ни больше ни меньше» как о «Божественной комедии» прикрывает трагизм ассоциаций между её сюжетом и новейшим опытом человечества, и конкретнее — через творчество и биографию Мандельштама, автора «Разговора о Данте» и одной из жертв тоталитаризма.

⁴⁶ Кушнер А. Кустарник: Кн. новых стихов. СПб., 2002. С. 83.

⁴⁷ Ср.: «Меж двумя дождями, в перерыве, // Улучив блаженных полчаса, // Я в тумана розовом наплыве // Тёрнера припомнил паруса» («Меж двумя дождями, в перерыве...», 2007 // Кушнер А. Облака выбирают анапест. С. 50).

⁴⁸ Кушнер А. Стихотворения. С. 141.

⁴⁹ Кушнер А. В новом веке. С. 62.

⁵⁰ Кушнер А. Живая изгородь. С. 53.

Стоит оценить поэтическую смелость этой темы, в ту пору фактически запретной. Она хотя и не заявлена в стихах откровенно, но благодаря всему ассоциативному ряду, конечно, просматривается: «Твой мрамор и шпат — из другого поэта, // Не Данте нашедшего в них, а себя, // Черты своего становленья и склада. // По-моему, век наш, направо губя // Людей и налево, от Дантова ада // Наш взор отвратил: // зарывали и жгли // И мыслимых мук превзошли варианты... — // Опomнюсь. Мы что, подобрать не могли // Просторнее места для спора о Данте?» (121)

Здесь в роли собеседника был приятель-гость. Литературный разговор может вестись и с лирической героиней, а предметом его оказывается в этом случае творчество другого классика: «Мы обсудили Чехова с тобой // По телефону так, как будто в Ялте // Еще томится нынешней зимой, // Разглядывает Африку на карте // И писем ждет... / — Заметь, — сказала ты, — // Как любит всплески он и перебои...» («Телефон», 1977–81)⁵¹. Здесь, правда, идёт не столько спор, сколько беседа. Зато в другой раз с героиней же лирический герой именно спорит — обсуждает смысл хрестоматийного евангельского выражения: «Мы спорили, вал белопенный был нашему спору под стать, // Что нищие духом блаженны и как эту фразу понять? // И я говорил, что как дети в неведение сердцем чисты, // Как солнцем нагретые сети и дикие эти кусты, // Лазурная в море полоска и донная рыжая прядь, // Что я бы хотел у киоска с похмелья за пивом стоять. // А ты говорила, что мрачный, стоящий за пивом с утра, // Как лист измождённый табачный, как жёсткая эта кора...» («Мы спорили...», 1982)⁵².

Собеседник может оказаться и более условным, подразумеваемым, не явленным в конкретной фигуре. Это происходит, например, в тех случаях, когда восприятием искусства подкрепляется общественная позиция (не вполне «кушнеровское» словосочетание, но тем не менее...) лирического героя. В 1987 году, в начале «перестройки», было написано стихотворение «А всё же тургеневский низкий диван либеральный...», лирический герой которого не приемлет *записного фанатизма* и *радикального напора* и делает своим союзником писателя-классика, даже ценой жертвы его *гениальности*. Или гениальность ставится под сомнение лишь оппонентами? «Ни с теми, ни с этими... И, потирая колено // Ладонью, твердит: “Постепенно, мой друг, постепенно...” // Он негениален — и значит, не трогает нас, // Хотя и глядит обаятельно, проникновенно. // А мы бы хотели — сейчас»⁵³ Аналогичный ход («а мы/вы бы хотели...») использован поэтом в стихах 2004 года, где он спорит с новейшими *обличителями зла, леваками*, не желающими принять имперскую природу Петербурга: «Да, имперский. А вы бы хотели, // Чтобы он над безлюдной рекой // В длиннополой гранитной шинели // Обещал вам уют и покой. // Всё равно что, — смешная за-

⁵¹ Сельская молодёжь. 1982. № 7. С. 7.

⁵² Кушнер А. Таврический сад. С. 210-211.

⁵³ Кушнер А. Живая изгородь. С. 82.

тея, // Воспалённого мозга игра, — // Рим, избавленный от Колизея // И собора святого Петра» («Да, имперский...») ⁵⁴.

«Преимущество наше огромно...» История vs современность

Постоянный поэтический диалог с историко-культурным прошлым ставит лирического героя Кушнера лицом к лицу с отдалёнными во времени героями, событиями, катастрофами и требует лирического пере- и со-переживания им. С одной стороны, прошедшие века создают некий спасительный барьер, охраняющий современного человека от жестокости прошлых эпох: «Вот теперь наконец я запомню их всех (римских императоров — А. В. К.) наизусть. // Я диван обогнул, я к столу прикоснулся и стулу. // На таком расстоянии и я никого не боюсь. // Ни навету меня не достать, ни хуле, ни посулу. // Преимущество наше огромно, в две тысячи лет. // Чем его заслужил я, — никто мне не скажет, не знаю. // Слово мир предо мной развернул свой узор, свой сюжет, // И я пальцем веду по нему и вперёд забегаю» («Цезарь, Август, Тиберий, Калигула, Клавдий, Нерон...», 1979; 220); «Кто построил, не помню, такое большое гнездо, // Неужели Нерон, сумасшедшая, грязная птица? // Здесь, на севере, нас не обидит, не тронет никто, // Не облапит, рыча, нумидийская потная львица» («Ты горишь, Колизей, как большой ресторанный пирог...», 1985) ⁵⁵. Время обладает способностью сглаживать «швы» истории, преобразует её опыт в предмет эстетического любования человека новейшей эпохи, для которого «артефактом» становится даже древнеримский публичный дом: «...И дом разврата, в блеске белых плит, // Повергнут в прах, распахнут и низложен, // Внушал печаль прохожему, — не стыд, // Был чист, как совесть, временем отмыт, // Отбелен ветром и облагорожен» («Бродя среди римских мраморных руин...», 2000) ⁵⁶.

Но, с другой стороны, полностью дистанцироваться от исторической жизни и погрузиться в «комфортное» созерцание её не удаётся: «Как хорошо, история крутая, // Что ты за мной не гонишься в седле, // Не смотришь в рот, язык мне урезая, // А здесь лежишь, на письменном столе. // Рукой шестого тома Соловьёва // Коснусь: казнят. А я вне этих бед, // Я рукавом могу любое слово // Накрыть — и всё, и лютой казни нет. // Кричит стрелец от ужаса и хруста // Своих костей, а я над ним, как тень. // Но так ли это? Тягостное чувство // Умней меня и мучает весь день» («Как хорошо, история крутая...», 1974) ⁵⁷.

Дыхание истории опасно тем, что человек не склонен выносить из неё уроки для себя, быстро забывает о её страшном опыте: «История не учит ничему, // Но, как сказал историк, — и ему // Не верить нет причины, — за незнание // Истории наказывает нас. // Не учит, а наказывает. Глаз // Да глаз за нами нужен, да

⁵⁴ Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 86.

⁵⁵ Кушнер А. Живая изгородь. С. 15.

⁵⁶ Кушнер А. Кустарник. С. 43.

⁵⁷ То время — эти голоса. С. 224.

вниманье» («История не учит ничему...», 1986)⁵⁸. И даже если лирический герой современного поэта как бы оказывается под угрозой смертельного наказания от руки римского императора, то в этом, несмотря на полуиронический оттенок самой ситуации, можно уловить свою логику: «...Голову склонив побычьи, замолкал надолго, // А потом спросил бы: Среди царских дочерей // В женском платье жил Ахилл, как бы в стогу иголка, // А какое имя он носил, скажи скорей. // Ах, не знаешь? Плохо, что не знаешь. А сирены // Пели песни, мог бы ты одну из них нам спеть? // Нет, не мог бы? Ну, тогда пора тебе со сцены // Уходить. А чтобы ты не задавался впредь, // Полетай! — и двинул бы тебя плечом внезапно // Так, что ты с обрыва полетел бы головой // Вниз, по острым выступам, с задержкой, поэтапно // И успел подумать: всё пропало, боже мой!» («Даже если б жил ты на окраине империи...», 2009)⁵⁹. И хотя нам «никто не велит» брать пример с римского героя, бросающегося вместе со скалы во избежание бесчестья («Какой-нибудь Муций Фабрициус вместе с конём...», 2009), всё же и здесь нас не покидает ощущение тревоги — может быть, потому, что найденный героем выход назван *поучительным*: «Мгновенный такой, поучительный, — искры из глаз, // Гранитные брызги, осколки, доспехи и кости. // Скорей этот ужас куда-нибудь спрячьте от нас, // Снимите плащи и на мрачную сцену набросьте!»⁶⁰

«...Но совестно играть в печаль чужую». Самоограничение

Притягательность поэтического общения с культурно-историческими явлениями не отменяет и некоторой дистанции между ними и лирическим героем. Последний иногда словно сдерживает себя, не даёт себе забыть о том, что он всё-таки — *друг сегодняшнего дня*, не склонный культивировать *прелесть антиквариата* («Кто стар, пусть пишет мемуары...», 2001–2002). Полное «переселение» в прошлое невозможно даже при такой ярко выраженной способности к его творческому переживанию, каковая присуща герою нашей статьи. Ведь человек живёт в с в о ё м времени — и никогда больше (*времена не выбирают*).

В стихах, навеянных «Евгением Онегиным», прежде всего первой его главой, лирический герой будто переносится в пушкинский мир: «Мне нравился оптический обман. // Как будто с ходу в пушкинский роман // Вошёл — и вот — весёлая беседа. // Блестит бутылка на письменном столе, // И тонкий шпиль сияет в полумгле, // И в комнате светло, не надо света» («Приятель жил на набережной. Дом...», 1966)⁶¹. Но когда приятель лирического героя, живущий на набережной Невы *напротив Петропавловки высокой*, настолько вживается в сюжет романа, что готов *увидеть чуждые страны* (онегинский текст да-

⁵⁸ Там же. С. 21.

⁵⁹ Кушнер А. Мелом и углём. С. 65–66.

⁶⁰ Там же. С. 64.

⁶¹ Кушнер А. Приметы: Третья кн. стихов. Л., 1969. С. 20. Подробнее об этом стихотворении см. в статье, открывающей нашу книгу.

же цитируется здесь дословно), герой «одёргивает» его и себя: «Но совестно играть в печаль чужую».

Другой случай — стихотворение «Сад» (2003), в котором обыграно соседство реального адреса поэта Александра Кушнера и знаменитой «башни» Вячеслава Иванова на Таврической улице, где собирались поэты Серебряного века⁶². Большой знаток и ценитель их творчества, Кушнер, однако, помнит о том, что отменить столетнюю дистанцию это соседство не может: «Мизантропы, провидцы, причудники, // Предсказавшие ночь мировую, // Увязался б за вами, да в спутники // Вам себя предложить не рискую. // Да и было бы странно донашивать // Баснословное ваше наследство // И печальные тайны выпрашивать, // Оттого что живу по соседству» (347–348). Ибо и здесь срабатывает закон, согласно которому любовь к прошлому не может заменить нынешней жизни и в поэтической формуле которого узнаётся аллюзия на стихотворение «На железной дороге» одного из посетителей «башни» — Блока: «Да и сколько бы ни было кинуто // Жадных взоров в промчавшийся поезд, // То лишь ново, что в сторону сдвинуто // И живёт, в новом веке по поясу» (348). Вероятно, в таком же ключе (*было бы странно донашивать*) нужно понимать строки, написанные за два с лишним десятилетия до только что процитированных и навеянные той же «башней» на Таврической улице: «Спят жрецы, прорицатели; я здесь, увы, ни при чём, // Гость невнятный, туманный» («Эта улочка странный имеет затерянный вид...», 1982)⁶³.

Подведём итог. Лирический герой Кушнера нередко предстаёт как читатель, причём чтение оказывается у него не только информативным, но и эмоционально воздействующим. Читает он не только литературное произведение как таковое, но и справочные материалы (примечания), интересуется творческими материалами писателя (рукописями и рисунками). Сюжеты литературы и искусства вообще — а порой и прямые цитаты из классиков — дают материал для разнообразных аналогий с современной жизнью, прежде всего — жизнью лирического героя. Связь с историко-культурной традицией может осуществляться через экфрасис — визуальное восприятие скульптуры и живописи. Диалог с классиками в поэзии Кушнера предполагает иногда поэтический «спор» с ними. Степень проникновения в мир писателя или художника бывает столь высока, что в стихах возникает эффект присутствия их самих или их персонажей (а также эффект достоверности какого-либо мифологического сюжета). Порой лирический герой беседует и спорит о прочитанном с неким собеседником или собеседницей. История, полная жестокости, вызывают у него ощущение временной дистанции, как бы оберегающей от гнева римских кесарей или русских царей, но при этом и чреватой опасностью повторения при плохо выученных уроках прошлого. Наконец, лирический герой, воспринимающий искусство

⁶² Подробно мы писали о нём в кн.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...» С. 122–123, 125–129.

⁶³ Даугава. 1983. № 5. С. 98.

как *продолжение жизни* (см. цитату в начале нашей статьи), в какой-то момент всё же удерживает себя от полного «ухода» в прошлое, не забывая о том, что его окружают другое время и другая жизнь. Таковы основные мотивы и лирические ситуации, обеспечивающие историко-культурное наполнение поэзии Александра Кушнера.

ДВА КУШНЕРА*

Читатель Александра Кушнера привык воспринимать его как поэта, тяготеющего к сдержанности, гармонии, стройности картины мира. К этому располагает собственный характер автора стихов, помноженный на учительскую профессию, которой он отдал десятилетие своей жизни и которая требует порядка и собранности.

Многое в стихах Кушнера свидетельствует о такой внутренней организации. Скажем, его характерные поэтические перечни, которые польский филолог Т. Вуйцик определяет (безотносительно к Кушнеру) латинским словом *enumeratio* (перечисление)¹. Такие перечни встречаются, конечно, не только у Кушнера — они есть, например, у Бродского. Но если у Бродского приём *enumeratio* обычно выражает ощущение фатального одиночества человека в мире, заставленном чуждыми предметами и заселённом чужими людьми, то у Кушнера всё, им перечисляемое, обычно обжито и любимо лирическим героем, независимо от того, драматическую или ироническую краску подмешивает он в свой лирический перечень: «Вижу, вижу спозаранку // Устремлённые в Неву // И Обводный, и Фонтанку, // И похожую на склянку // Речку Кронверку во рву» («Вижу, вижу спозаранку...», 1967; 53); «Я смотр назначаю вещам и понятиям, // Другьям и подругам, их лицам и платьям, // Ладонь прижимая к глазам, // Плащу, и перчаткам, и шляпе в передней, // Прохладной и бодрой бессоннице летней, // Чужим голосам» («Ночной парад», 1972)²; «Сентябрь выметает метлой со двора // За поле, за речку и дальше, во тьму, // Манжеты, застёжки, плащи, веера, // Надежды на счастье, батист, бахрому» («Сентябрь выметает широкой метлой...», 1975; 145).

Поэтическую уравновешенность нашего героя выдаёт и его тяготение к закрытым, организованным пространствам. Ещё в «оттепельные» времена, в пору устремлённости молодого поколения и молодой поэзии «за туманом и за запахом тайги», он удивил многих поэтизацией обычной комнаты, назвав её *формой городского бытия, ставшею дорогам поперёк* («Комната», 1958). Со временем ощущение удобства (не в бытовом, конечно, смысле, хотя и в нём тоже) и радости от компактного масштаба жизни усилится: «Мне не грозит клаустрофобия, // Её я плохо понимаю. // Душа и к лифту приспособлена, // И к коридору, и к сараю. <...> Я и купе люблю, и узкие // Каюты, палубы, перроны, // Вокзалы старенькие, тусклые, // Над ними сумрачные кроны» («Мне не грозит

* Впервые: Звезда. 2016. № 9. С. 7–13.

¹ Термин даём по источнику: Урбан-Подольян А. Заметки об одной стилистической особенности поздней поэзии Булата Окуджавы (фигура *enumeratio*) // Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей междунар. науч. конф. / Сост.: Е. А. Семёнова. М., 2007. С. 155–157.

² Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 74.

клаустрофобия...», 2009)³. В другой раз сказано: «Я даже ручку дверную люблю...» (2012)⁴ При этом жилище, а особенно рабочее место поэта, должно быть в безупречном состоянии, и это не прихоть, а необходимость: «Потому и порядок такой на столе, // Чтобы оползень жизни сдержатъ. // Так сажают кустарник на слабой земле // И воюют за каждую пядь» («Потому и порядок...», 1973)⁵.

Но не обязательно помещения — и дворы в поэзии Кушнера подчёркнуто герметичны, а лучше сказать — геометричны, будь то *Капеллы широкой овальной, с афишами, двор* («Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...», 1970–71), *двор дугообразный* при домах петербургского модерна — *человечного стиля, что для жизни создан частной* («Наш северный модерн, наш серый, моложавый...», 1984), или *замкнутое пространство гранёное, восьмигранное, ни на что не похожее, как на другой звезде* — двор Михайловского замка, для лирического героя заветное, любимое место в городе («Замок», 2013). Что касается поэтической геометрии, то на эту тему можно было бы вообще поговорить отдельно; припомним только стихи о зонте, который лирический герой складывает и никак не может сложить на глазах у не понимающего такой упрямой настойчивости прохожего: «Он оставил бы сбитыми складки // И распорки: сойдёт, мол, и так... // Не в порядке, а в миропорядке // Дело! Шёл бы ты мимо, дурак» («Станешь складывать зонт – не даётся...», 2000; 332). Именно — в миропорядке.

Чрезвычайно важно для Кушнера ощущение мысли как лирической темы. Критика (в лице Андрея Арьева⁶) уже отмечала родство мировосприятия Кушнера с философией рационализма — родство, конечно, не буквальное, а творческое, лирическое. Один из разделов сборника «Дневные сны» (1986) назывался «Чудный гость», и этот раздел был настоящим апофеозом мысли, торжеством *ratio*, даже неожиданным для лирического искусства, располагающего, напротив, к *emoveo*: «На самом деле мысль, как гость, // Заходит редко, чаще — с нами // Тоска, усталость, радость, злость // Иль безразличие <...> // Зато какое торжество, // Блаженный миг неотразимый, // Когда — заждались мы его! — // Гость входит чудный, нелюдимый» («На самом деле...», 1983; 199). Не случайно один из самых любимых Кушнером поэтов — Баратынский, поэт мысли, по меткому пушкинскому определению. Оказавшись возле могилы Баратынского в Александро-Невской лавре, лирический герой Кушнера ощущает живое присутствие классика именно в мысли, словно преодолевающей время и пространство: «...вот она живёт, растворена // В ручье кладбищенском, и дышит в каждой строчке, // И в толще дерева, и в сердце валуна, // И там, меж звёздами, вне всякой оболочки» («Я посетил приют холодный твой вблизи...», 1994; 274). Мысль уподоблена Кушнером фонтану, но не тому, который можно назвать *водоёмом*, а тому, *что струйкой чуть живой по каменным уродам и чудищам*

³ Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи.] М., 2010. С. 37.

⁴ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 14.

⁵ Кушнер А. Письмо. С. 83.

⁶ См.: Арьев А. Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Арьев А. Царская ветка: [Работы о рус. поэзии.] СПб., 2000. С. 109 и далее.

ползёт. В этом ему видится «не пламенный полёт, а верность однодума таинственной мечте и скрытному труду» («На юге мысль не бьёт, а каплет: с водомётотом...», 1994)⁷. Второй корень сложного слова *однодум* – нерв этой лирической формулы. Кушнер — тоже поэт мысли. В его стихах она сдерживает порыв, трезво напоминает о реальности и не позволяет оторваться от земли: «Остановиться вовремя. А те, // Кто не умеет это сделать, будут // Потом жалеть. И звёзды в темноте // Им твёрдости, быть может, не забудут // И не простят решимости: был миг, // Когда они одуматься хотели, // Да слишком, видно, был разбег велик // И радовало достижение цели» («Остановиться вовремя...», 2010; 377).

Поэзия мысли предполагает отрефлектированность формы. Именно формальная сторона стиха более всего поддаётся поэтическому осмыслению, ибо она, с упорядоченностью ритма, рифмы, строфы, склоняется к «точным наукам». Неспроста реформатор русского стихосложения (Ломоносов) был ещё химиком и физиком. «Кто нам сбивчивый ритм небывалый диктует? Ходьба», — пишет Кушнер в стихотворении «Прогулка» (1977)⁸, в котором использован в самом деле необычный ритм. Стихотворение написано пятистопным анапестом, при этом в каждой строфе один-два стиха имеют всего по две стопы. От этого контрастного сочетания продолжительных и кратких стихов и возникает ощущение *сбивчивости*, но сбивчивости продуманной. Тот же стихотворный размер стал «героем» другого стихотворения, даже давшего название сборнику 2008 года: «Облака выбирают анапест». Но это не значит, что другие размеры поэтом обделены: «И думал я ещё о том, что в шестистопном // Ямбе неплохо иногда сдвигать цезуру // И перестраивать его волноподобным // Движеньем, — так рукой взбивают шевелюру...» («Я думал вот о чём, я думал, что везенье...», 1987)⁹. Естественно, что стихи, в которых говорится о шестистопном ямбе, именно шестистопным ямбом и написаны, и цезура как раз в том стихе (втором), где она упомянута, обязательно сдвинута. Она появляется не после шестого, как полагалось бы, а после восьмого слога; да ещё привычное течение ямба нарушается здесь неожиданным переносом ударения со второго слога на первый в самом начале стиха: «Ямбе». Не сомневаемся в том, что на такое «нарушение» поэт идёт сознательно. Отрефлектированна у Кушнера и рифмовка: «Поезд скорость набирал, // Рифмовал одни глаголы, // Будто кто-то умирал // От любви: один тяжёлый // Способ был его спасти — // Это мчатся, мчатся, мчатся... // Чтоб к подушке мог прижаться // В полуночном забытии...» («Поезд скорость набирал...», 1970)¹⁰. Глагольные рифмы считаются признаком невысокого качества стихов; Кушнер прекрасно это знает и сознательно обыгрывает, наращивая глаголы — и в прошедшем времени, и в неопределённой форме, — и заставляя банальную как будто рифмовку выражать пе-

⁷ Кушнер А. Тысячелистник: [Кн. стихов; Заметки на полях.] СПб., 1998. С. 6.

⁸ Кушнер А. Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 110.

⁹ Кушнер А. Ночная музыка: Кн. стихов. Л., 1988. С. 21.

¹⁰ Кушнер А. Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 51.

реживаемую лирическим героем сердечную драму. В другой раз поэт рефлексивно обыграл опять-таки предсказуемую, хотя на сей раз уже не глагольную, рифму: «И слово “х о л о д н ы й”, // снежиночка, пух, // Звучит как “с в о б о д н ы й” // и радуется слух» («Бледнеют закаты...», 1964)¹¹.

У Кушнера есть стихотворение, в котором даётся своеобразная поэтическая типология, как мы догадываемся, людей искусства, с присущими им двумя моделями творческого поведения: «В одной толпе — строги и сдержаны движения, // И струнный инструмент поёт, как золотой // Луч, боже мой, хоть раз кто слышал это пенье, // Тот преданно строке внимает стиховой. // В другой толпе — не лавр, а плющ, и виноградный // Топорщится листок, // Там флейта и свирель, и смех, и длится жадный // Там прямо на ходу большой, как жизнь, глоток» («Две маленьких толпы...»; 1989; 254). В этом раскладе узнаётся оппозиция аполлонического и дионисийского начал, которой европейская культура обязана Фридриху Ницше и которая в России была подхвачена Вячеславом Ивановым. Выбор Кушнера как будто ясен: если его лирический герой противопоставляет себя *бедному приятелю давних дней*, явному дионисийцу, что *растаял вдалеке, пленительный, бесследный, проделав шумный путь в помятом пиджаке*, то у него самого, конечно, должны быть *строги и сдержаны движения*; он — человек аполлонического склада. И всё же поэт делает неожиданную на первый взгляд оговорку: «Ты знаешь, за какой из них, не рассуждая, // Пошёл я, но — клянусь! — свидетель был не раз // Тому, как две толпы сходились, золотая // Дрожала пыль у глаз». Значит, «ницшеанское» противопоставление двух начал с однозначным выбором героем-поэтом своего пути срабатывает не всегда. Всё сложнее. «Аполлонические» мотивы не раз встречаются у Кушнера своеобразный лирический противовес.

Виноградный листок и большой, как жизнь, глоток воспринимаются как явная аллюзия на вино, и это удел той *маленькой толпы*, что поклоняется Дионису. Лирическому герою Кушнера, полагаете, с ней не по пути? Но вино появляется в его стихах не раз, и он отнюдь не чужд лёгкому хмелю и ощущению радости, которое хмель даёт: «Что правда, то правда, я выпил, но вечер // Хорош был и сам по себе; на отшибе // Отставшая тучка летела навстречу // Тому, кто на улицу вышел, подвыпив, // Но в прелести вечера видел заслугу // Не только свою, сколько мироустройства, // Готового щедро, как близкому другу, // Ему предъявить свои лучшие свойства» («Что правда, то правда...», 1999)¹². Или: «Шепчитесь. Ставьте чай и крепкий коньячок, // Поглядывайте на лежащего с улыбкой. // Он спит. Он любит вас. Он дремлет — и молчок...» («В шезлонге, под кустом, со шляпой на лице...», 1995)¹³. Вино, *коньячок* отгоняют хворь, физическую и душевную, и после стопочки вообще дышится иначе: «Выпил — отпустило. Боже мой, // Так молитва раньше помогала // С детскими словами вразнобой, // А теперь её как будто мало. // Что же это? Ведь нехоро-

¹¹ Кушнер А. Ночной дозор: Вторая кн. стихов. М.; Л., 1966. С. 27.

¹² Кушнер А. Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 19.

¹³ Кушнер А. Тысячелистник. С. 33.

шо! // Вот идёшь — и рад тому, что снежно, // Колко, звёздно, пенисто, свежо, // Сладко, жарко, потно, безнадежно» («Стансы», 1994)¹⁴. Вспоминая круг общения своей литературной молодости и намекая на, кажется, узнаваемые фигуры подражавших «папаше Хэму» великорослых прозаиков, в чьей прозе дорогой был юмор, поэт не обходит и другое присущее им занятие: «...С утра — в любовью полуподвал // По полстакана — для затравки — // И день дымился и сверкал!» («Как нравился Хемингуэй...», 1994; 280) Но лирический герой не хочет отставать от них: «Зато когда на свете том // Сойдётся как-нибудь потом, // Когда все, все умрём, умрёте, // Да не останусь за бортом, — // Меня, непьющего, возьмёте // В свой круг, в свой рай, в свой гастроном». Наконец, давая в шутку *enumeratio* спиртных напитков и обыгрывая якобы правильную последовательность их употребления («Пить вино в таком порядке...», 1996), поэт восклицает: «Ну какой я дегустатор! // Жизнь прекрасна, так и быть»¹⁵.

Допустим, шутливая интонация (хотя она ощущается и не везде) не позволяет воспринимать мотивы спиртного у Кушнера очень уж всерьёз. Но, во-первых, дионисийство и само по себе — не совсем всерьёз, а во-вторых — дело тут не только в вине. Те строчки о *маленькой толпе* дионисийцев вдруг отзываются в стихах, где вроде бы этого и не ждёшь. Скажем, какое дионисийство может открыться в ночном путешествии на пароходе по Оке? Откуда ему здесь взяться? Но вчитаемся: «И, сказать ли, ещё из густых кустов // Ивняка, окаймлявших речной песок, // Долетали до слуха обрывки слов, // Женский смех, приглушённый мужской басок. // То есть голос мужской был, как мрак, басист, // И таинственной был женский смех, чем днём, // И, по здешнему счастью специалист, // Лучше ангелов я разбирался в нём» («Посчастливилось плыть по Оке, Оке...», 2001; 311). Разве это не похоже на ту самую поэтическую картину, где *флейта и свирель, и смех, и длится жадный там прямо на ходу большой, как жизнь, глоток?*

Пробивающееся в стихах дионисийство позволяет сформулировать вопрос шире: нет ли в поэзии Кушнера чего-то такого, что вообще ставит под сомнение гармонию, рациональность, правильность мироустройства и впускает в него ноту, напротив, иррациональную и «неправильную»?

Вернёмся в знакомые нам *комнаты* и *купе*. Их организованный и уютный мир не позволяет забыть о том, что находится за пределами замкнутого пространства. А там — *страна, как туча за окном, синее зимняя, большая...* Завьюженная Россия, *снег, что подлетает к ночному окну* не только городского дома, но и ночного поезда: «Кто едет в купе и глядит на метель, // Что по полю рыщет и рвётся по следу, // Тот счастлив особенно тем, что постель // Под боком, и думает: странно, я еду // В тепле и уюте сквозь эти поля, // А ветер горюет и тащится следом; // И детское что-то, заснуть не веля, // Смущает его в удовольствии этом» («Кто едет в купе...», 1978; 195). Но *смущает* не обязательно снег и холод; в соседней квартире *кто-то плачет всю ночь*. Допустим, ты не

¹⁴ Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 71.

¹⁵ Кушнер А. Тысячелистник. С. 55.

слышишь этого и спокойно спишь. Но есть некая роковая связь, теория вероятности несчастий, которая незримо соединяет тебя с другими людьми: «Ты спишь? Не за тебя ль в соседней расплатились // Квартире толчеей и криками в ночи?» («Трагедия легка: убьют или погубят...», 1985; 232). А ещё лирический герой Кушнера не любит и даже побаивается гостиниц, хотя, казалось бы, в их временном уюте должна быть своя прелесть. Разве плохо уставшему путешественнику или командировочному оказаться в удобном номере, где не надо ничего благоустраивать самому, ибо всё уже готово заранее? Но что-то тревожит и мешает, как трамвай за окном, который, кажется, вот-вот въедет в лишь притворяющийся уютным угловой номер: «Не пойму, почему мне так хочется // рассказать, как трамвай огибал // с двух сторон этот номер, — волочитя, // дребезжит, нарастает обвал! // От космического одиночества // я в гостинице той погибал» («Жил однажды я в рижской гостинице...», 2002)¹⁶. В другой раз казённое жильё пугает то *тайным бредом* наподобие «арзамасского ужаса» Льва Толстого («А тот проезжий был покрепче нас!»), то мнящимся *тяжёлым шумом шагов по коридору* («Случалось ли читателю, как мне...», 1970). Нечто иррациональное, необъяснимое, зловещее проглядывает за *потёртой* мебелью и стандартной гостиничной репродукцией, где изображён *переход Суворова с полками через Альпы*.

В разделе «Чудный гость», о котором выше речь уже шла, есть стихи, где *ratio* словно пасует перед подсознательным желанием поступить вопреки всякому здравому смыслу: «Что отделяет от безумия // Ум, кроме поручней непрочных? // Без них не выдержит и мумия // Соседство ласточек проточных: // За тенью с яркой спинкой белою // Шагнул бы, недоумевая, // С безумной мыслью — что я делаю? — // Последний, сладкий страх глотая» («Как мы в уме своём уверены...», 1984; 200). От этой недостаточности и, может быть, даже бессилia разума один шаг до мотива суеверия, которое человек современной цивилизации, казалось бы, должен давно изжить. Не тут-то было. Оно тоже обладает силой, и даже великому поэту от него не скрыться: «Нагадала-таки эта немка в слепом усердьи // Смерть ему в тридцать семь: если же не случится смерти, // Проживёшь ещё долго, — был выбор, был выход, был! // Да не вынес, не выдержал, — жаркая кровь — вспылil!» («Старость тем хороша, что не надо ходить к гадалке...», 1999; 307). И о нём же, в связи с известной легендой о том, как он пытался тайно уехать из Михайловского в Петербург, да заяц перебежал дорогу, и суеверный поэт вернулся: «Как чудно всё: и мироздание, // И снежных вихрей навик ткацкий! // Откуда заяц про восстание // Узнал на площади Сенатской?» («Как чудно всё...»)¹⁷. Пушкинская выдумка? «Нет, нет, мне думать так не хочется, // И в сказках к людям жмутся звери, // И льнёт луна к нам, полуночница, // И я немного суеверен».

Непредсказуемость, иррациональность мира проступает в житейских мелочах, в ситуации, с которой хорошо знаком каждый из нас, ибо искать по дому в

¹⁶ Кушнер А. Кустарник: Кн. новых стихов. СПб., 2002. С. 10.

¹⁷ Новый мир. 2014. № 2. С. 7.

досаде на самого себя нужный предмет приходилось всем: «Есть вещи: ножницы, очки, зонты, ключи... // Полумистическое их существование // Ввергает в оторопь... попробуй отучи // От уклоненья их, ущерба, прозябанья» («Есть вещи...», 1984)¹⁸. Конечно, здесь чувствуется иронический оттенок: слишком уж мелок повод для обобщения насчёт *полумистического существования*. Но скрытые от разумного взгляда силы вступают в игру и в большой истории — скажем, в тот момент, когда в ходе Египетской экспедиции Наполеона эскадра адмирала Нельсона не заметила французских кораблей. Помешал туман! А заметила бы, и судьба Наполеона — а значит, судьба всей Европы — была бы другой: «Мне в истории нравятся фантазмагория, фанты, // Всё, чего так стыдятся историки в ней. // Им на жёсткую цепь хочется посадить варианты, // А она — на корабль и подносит им с ходу — сто дней!» («Был туман. И в тумане...», 1977; 142).

Тревога бытия подсознательно пробивается в снах лирического героя (или героини), когда стройная явь над ним не властна. Однажды ему приснилось, что он заблудился в метро, и никак на поверхность не выбраться. Страшно даже не столько то, что придётся остаться в лабиринте подземном, сколько то, что любимый город навсегда скрылся из глаз: «И когда показалось, что мне никогда наяву // Не увидеть уже ни Васильевский остров, ни Биржу, // Я зашёлся в тоске, я подумал: не переживу. // Распоролась по шву // Жизнь, и вскрикнул во сне, и проснулся, и понял: увижу» («Прогулка», 1977)¹⁹. Счастливая развязка в таком сюжете бывает не всегда. В другой раз странная поездка во сне по городу — на сей раз на заблудившемся, как в знаменитом стихотворении Гумилёва, трамвае — оборачивается печальным исходом. Это тот случай, когда не явь заходит в сны (выражение самого Кушнера из стихотворения «Ты здесь, поблизости...», 1979), а, напротив, сны — причём смертельные сны — заходят в явь: «...Так привозят в парк трамвайный // Не заснувшего случайно, // А уснувшего навек» («Сон», 1969–70; 76). Страшное сновидение несёт в себе хаос и грозит опрокинуть правильный миропорядок, как тот вор, чьё проникновение в дом приснилось лирической героине, от страха вскрикнувшей во сне: «И я вспомнил: на потустороннем, диком, // допотопном каком-то, чужом, ужасном // и беспамятном, к сумраку грозным ликом // повернувшись, гласным придав, согласным // странный призыв, ночном языке два слова // выкрикнула, — таких я не знаю, точно, // ты, чья речь так понятна всегда, готова // осветлить этот сумрак, нежна, проточна» («Слышал, как я сегодня во сне кричала?...», 1997)²⁰.

И, наконец, известная осторожность лирического героя Кушнера порой готова перейти в свою противоположность — в риск. Не всегда *остановиться вовремя* значит поступить правильно: «И если в ад я попаду, // Есть наказание в аду // И для меня: не лёд, не пламя! // Мгновенья те, когда я мог // Riskнуть, но стыл и тёр висок, // Опять пройдут перед глазами» («И если в ад я попаду...»,

¹⁸ Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихотв. Л., 1986. С. 60.

¹⁹ Кушнер А. Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 111.

²⁰ Кушнер А. Летучая гряда. С. 51.

1967; 68). Вообще поэзия — риск. Дворец в зимнем Павловске вызывает в сознании поэта один из любимых его лирических мотивов — музы и Аполлон, оказавшиеся на европейском севере, в России, среди морозов и снегов. Разве это не рискованно для изнеженных теплом героев греческой мифологии? «Эти музы, забредшие так далеко, // Что дорогу метель замела, // Ледяное, сухое, как сыпь, молоко, // Голубая защита стекла, — // В этом столько же смелости, риска, тоски // Или дикости, — как посмотреть, — // Сколько в жизни...» («Дворец», 1979; 217). И любимые Кушнером поэты Серебряного века, посетители «башни» Вячеслава Иванова на Таврической улице, по соседству с которой живёт сам Александр Семёнович, — рискуют тоже. Рискуют тем, что разрушают привычные стереотипы творческого поведения, что готовы заплатить за это собственной судьбой: «Где богатства, где ваши сокровища? // Ни себя не жалея, ни близких, // Вы прекрасны, хоть вы и чудовища, // Преуспевшие в жертвах и риске. // Никаких полумер, осторожности, // Компромиссов и паллиативов! // Сочетанье противоположностей, // Прославленье безумств и порывов» («Сад», 2003; 348). *Прославленье безумств и порывов* — вот поэтический противовес *паллиативам* и *компромиссам*, на которые кушнеровский лирический герой вроде бы всегда согласен. Всегда, да не всегда.

...«Два Пушкина» — так четыре десятилетия назад озаглавил своё эссе о классике сам Александр Кушнер. Суть эссе заключалась в том, что у Пушкина есть стихи лирические в узком смысле слова, то есть выражающие именно его, Пушкина, чувства, и есть стихи, в которых он как бы перевоплощается в человека другой эпохи и другой культуры — античности, средневековья, Возрождения... В ряду таких стихов — многочисленные «подражания» и стилизации. В эссе ощущалась лёгкая, как теперь говорят, провокативность: почему Пушкиных два, если это лишь две стороны одной медали? «Наше всё» — это и дар самовыражения, и «всемирная отзывчивость» русского гения. Пушкин у нас один!

Конечно, один. Как и Кушнер.

«ВСЕМ СМЫСЛАМ ПОПЕРЁК...»: ПОЭТИКА ПАРАДОКСА*

Читатель поэзии Александра Кушнера не может не заметить того, что его лирический герой постоянно словно противоречит себе. К ней вполне можно отнести пушкинскую фразу «Противоречий очень много». Степень парадоксальности творческого мышления поэта высока чрезвычайно и бросается в глаза даже при поверхностном чтении¹. Приведём (обходясь пока, во избежание громоздкости справочного аппарата, названиями и датами написания стихов) лишь несколько цитат, где уже внутри одной строки (или двустушия) сталкиваются понятия, с логической точки зрения вроде бы несовместимые: «Какое счастье быть несчастным!» («Быть нелюбимым! Боже мой!..», 1966); «...в силу страданья // И счастья, ему вопреки!» («Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...», 1970–71); «Я ни с одною себя не чувствовал // Так хорошо, как с тобой: так плохо» («Вот и приснилась мне. Здравствуй, милая!..», 1974); «...жизнь горька, легка, // Горька, легка, горька...» («Какой-то волосок мешает говорить...», 1981); «Что за таинственный, сладостный, горестный свет!» («Хлебом меня не корми, но позволь заглянуть...», 1981); «Жить чудно, накладно, убыточно, дивно, печально» («В тот час, как известно, когда император встаёт...», 1983); «Мрачный он, жуткий, прекрасный, огромный!» («Под дождём», 1988; о Петербурге); «Счастлив я. Загнан я. Славен. Унижен. Забыт» («Оборванные строки», 1989); «Сколько бед на горьком этом свете! // Загляденье, радость, волшебство!» («Всё нам Байрон, Гёте, мы, как дети...», 1996); «Жить воистину страшно, печально на свете, чудно» («Старость тем хороша, что не надо ходить к гадалке...», 1999); «Какое тоскливое, жалкое чудо!» («Подсела в вагоне...», 2000); «Владеет роскошью, бедняк» («Люблю невзрачные сады...», 2005)...

В новейшем теоретико-литературном справочнике парадокс трактуется как одно из проявлений поэтики абсурда². Нам думается, что применительно к лирике — «самому субъективному виду поэзии», в которой «по необходимости преобладает свобода» и которой «разрешаются самые смелые уклонения от обычной последовательности мысли»³, — соотношение этих понятий может быть скорректировано. В лирической поэзии абсурд занимает сравнительно узкую «нишу» и никак не определяет её характера в целом. Не очень уместно пользоваться по отношению к ней и понятием «алогизм». Тот же словарь гла-

* *Впервые*: Вестник Гос. соц.-гуманит. ун-та. Коломна, 2017. № 2 (26). Гуманит. науки. С. 21–26.

¹ Отчасти — в свете соотношения гармоничного и иррационального начал жизни — мы коснулись этой проблемы в помещённом выше эссе «Два Кушнера».

² См.: Буренина О. Д. Абсурда поэтика // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 7.

³ Шлегель Ф. Философия искусства / Пер. с нем. М., 1966. С. 346.

сит, что «в качестве стилистического приёма алогизм служит созданию комического эффекта» и «сближается по функции с гротеском»⁴. Для нашего случая это тоже не подходит: резкий комический эффект в лирике Кушнера обнаруживается редко (чаще — ирония или юмор). Понятие парадокса представляется нам наиболее адекватным той её особенности, о которой мы хотим здесь говорить. Его можно увидеть и на стилевом уровне (в этих случаях парадоксальность проявляется в оксюмороне), и на уровне целого лирического сюжета.

Попытаемся выделить основные образно-тематические сферы, в которых парадоксальность творческого сознания поэта особенно заметна. Пожалуй, ведущее положение здесь занимают темы смерти и жизни в их соотношении. Приведём примеры (вновь без ссылок на книги): «При жизни смерть дана, зовётся — расстоянье» («Жить в городе другом — как бы не жить...», 1963); «И совсем хорошо как-нибудь, // Не оставив к спасенью лазейки, // Под ветвями, схватившись за грудь, // Умереть на садовой скамейке» («Этот сад, что над Невкой Большой...», 1968); «Был я счастлив — и смерти боялся» («Я к ночным облакам за окном присмотрюсь...», 1973); «Из жизни выпал я — и к смерти не пристал» («В саду, задумавшись бог весть о чём, о ком...», 1973); «И мнится: смертный свой урон // Благословляет, между нами» («На скользком кладбище, один...», 1975; о Тютчеве); «Что путаней судьбы, что смерти безопасней?» («Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа...», 1979); «Ватикана создатель всех лучше сказал: “Пустяки, // Если жизнь нам так нравится, смерть нам понравится тоже”» («Микеланджело», 1983); «Не бойся ничего: нет смерти, хоть убей!» («Горячая зима! Пахучая! Живая!..», 1984); «Ничто так к смерти нас не приближает, // Как сбывшееся желанье» («Ничто так к смерти...», 1987); «Страшно жить, а не жить как раз // И не страшно...» («Страшно жить...», 1993); «Смерть и есть привилегия, если хотите знать <...> // Привилегия, да, и как всякая льгота, жжётся» («Смерть и есть привилегия...», 1997); «Если б ты каждый год умирал, // Ты бы тоже в бессмертие верил» («Это чудо, что все расцвели...», 2004); «Когда б не смерть, то умерли б стихи» («Когда б не смерть...», 2010); «И смерть была такой прекрасной рядом с нами» («Венеция, не умирай, не надо!..», 2011). Примеры можно добавлять.

Даже изъятые из контекста, эти цитаты очевидно свидетельствуют в пользу того, что однозначное отношение к смерти как «антиценности» поэту чуждо. Для него она, в зависимости от настроения лирического героя и от лирической ситуации, то *привилегия* и *льгота*, то своего рода *безопасный* противовес *страшной* жизни, то нечто достойное *благословения*, то вообще... нечто несуществующее (*нет смерти*). В любом случае мотив смерти звучит у Кушнера неожиданно и парадоксально. Особенно это заметно в тех стихах, где он является сквозным и определяет собой лирический сюжет. Таково, например, стихотворение «Новорождённая листва» (1975), в котором поводом к рефлексии о соотношении жизни и смерти человека становится весеннее возрождение природы:

⁴ Кривонос В. Ш. Алогизм // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. С. 18.

Стареем мы, а мир цветёт!
Спасибо, не наоборот.
Признайся, было б хуже,
Когда бы мир слабел, дряхлел,
А ты бы цвёл и зеленел
Средь тления и стужи.

И вспоминал бы ты с тоской
Не возраст юношеский свой,
А блеск и зелень мира,
И шёл бы, молод и здоров,
Средь лип венозных и дубов
Скудеющего пира. (201–202)

Старость и умирание человека, несмотря на субъективно сопровождающую их печаль, — объективно есть благо, ибо оно вписано в вечное обновление мира. В самом деле, обратное положение вещей *было б хуже*. Нетрудно расслышать в этих стихах влияние Баратынского, а именно его стихотворения «Смерть», представляющего собой своеобразную, тоже по-своему парадоксальную, «реабилитацию» смерти: «О дочь верховного эфира! // О светозарная краса! // В руке твоей олива мира, // А не губящая коса. <...> // Даёшь пределы ты растению, // Чтоб не покрыл гигантский лес // Земли губительную тенью, // Злак не восстал бы до небес»⁵. Но Кушнер, лёгкой стилизацией словно отсылающий к поэтической традиции девятнадцатого века (*тление, скудеющий пир*), не повторяет предшественника: он добавляет к звучащей отвлечённо философско-поэтической мысли Баратынского острое лирическое переживание, ибо она преломлена через сознание и опыт лирического героя. Очевидно, что местоимение второго лица (*ты*) — лишь прозрачное его прикрытие, и обращено оно лирическим героем в первую очередь к себе (что, впрочем, не мешает и читателю подставить на его место себя и не лишает ситуацию широкого обобщающего смысла).

Среди стихов Кушнера о диалектическом, если воспользоваться философским языком, соотношении жизни и смерти, заметна особая группа: это стихи, связанные мотивом поэтичности и даже, не побоимся этого слова, прелести умирания, угасания (не только человека, но и произведения искусства, порой целого города, который сам являет собой произведение искусства). Ещё в 1974 году, как бы обыгрывая знаменитый фетовский образ жизни как *огня*, что *в ночь идёт*, Кушнер написал: «А жизнь совсем невероятна! // Огонь, несущийся во тьму! // Ещё прекрасней потому, // Что невозвратно» («Какое чудо, если есть...»; 132). Позже мы прочитаем в стихах о последних годах жизни Наполеона: «Нет ничего притягательнее крушений, // Слаще руин и задумчивости глубокой» («Корсика, Эльба и остров Святой Елены...», 2011–12)⁶. В эту же пору написана «Платформа» (2012), где ироническая интонация по поводу извечной

⁵ Баратынский Е. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Сост. С. Г. Бочаров. М., 1987. С. 65, 66.

⁶ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 49.

российской заброшенности и запущенности к финалу сменяется сильным эмоциональным прорывом, в котором ирония приправлена, кажется, неподдельным любованием: «...цветы, забытая // И ненужная, мокни хоть до конца // Света, сохни, травой, как парчой, покрытая, // Ярче памятника и пышней дворца!» (394)⁷ Сравним с только что процитированным стихотворением о Наполеоне, об исходе его судьбы: «Жарче Египта и ярче любого трона!» И нельзя не отметить в связи с этим стихи о Венеции, в исторической судьбе которой ощутим этот «нерв умирания», придающий облику города особую щемящую прелесть (*ещё прекрасней потому, что невозвратно*). О венецианских стихах Кушнера, о многогранном образе города, созданном им, можно было бы говорить отдельно и долго, мы ограничимся лишь одной цитатой (из стихотворения «Венеция», 1996), которая ближе всего теме нашей статьи:

Разрушайся! Тони! Увяданье —
Это правда. В веках холодей!
Этот путь тем и дорог, что зданья
Повторяют страданья людей,
А иначе бы разве пылали
Ипомеи с геранями так
В каждой нише, и в каждом портале,
На балконах, приветствуя мрак? (277)

Другая группа поэтических парадоксов Кушнера связана с мотивом иногда взаимной, иногда односторонней подмены образов. Она, впрочем, «другая» лишь относительно, ибо только что отмеченная нами оппозиция «жизнь — смерть» тоже несёт в себе то явную, то скрытую способность если не подмены, то переплетения. Но есть у поэта отдельные мотивы или целые стихотворения, построенные как смысловые «перевёртыши», с «изнаночной» лирической ситуацией. Заметим сразу, что мотив *изнанки* вообще его привлекает: «В небытие не улизнули // Ни давний жест, ни беглый взгляд. // Как будто ткань перевернули // И видим: ниточки висят» («Биограф гения в халате...», 1966)⁸; «О боль сердечная, на миг яви изнанку, // Как тополь с вывернутой на ветру листвою» («С той стороны любви, с той стороны смертельной...», 1972; 146); «Так темна моста чугунная изнанка, // Словно вдруг цветной ковёр перевернули» («У кораблика речного нет названья...», 1975)⁹.

Несколько таких случаев связаны с лирической фауной. Кушнер особенно пристрастен к миру насекомых, притягивающему его сочетанием физической малости своих обитателей и их скрытой от обыденного взгляда, но видимой поэту полноценной жизнью, проецирующейся на жизнь человека. Так вот, лирический герой (то есть — человек) и насекомое могут в стихах неожиданно подменять друг друга. Бабочке «снится комната со спящим непробудно // Во тьме, распахнутой безжалостно и чудно, // И с беззащитного она не сводит глаз»

⁷ Стихотворение навеяно, по признанию самого поэта (в письме от 6 авг. 2013 г.), видом заброшенной платформы на станции Красницы под Петербургом.

⁸ Кушнер А. В новом веке: Стихотв. М., 2006. С. 14.

⁹ Кушнер А. Земное притяжение: Кн. новых стихов. М., 2015. С. 9.

(«Ночная бабочка», 1978; 157). Спрашивается: кто в этой паре в реальности *беззащитен*, и кто кому может *сниться*?¹⁰ В другой раз очеловечивается кот, а «венец творения» утрачивает и свою значимость, и свою власть над «меньшим братом», оказываясь в его глазах чем-то вроде *выступа* или *завитка*: «На меня: кто такой? — // Он уставился. Жаль, я подумать успел, что таблички // На груди у меня указательной нет никакой» («Не вошёл, а влетел, не из страха, — скорей по привычке...», 1995)¹¹.

Подмена образов или мотивов распространяется и на другие лирические темы. Приведём несколько цитат: «“Нас не растрогает, — кричим, — твой вроде мела // Снег и дрожание заплывших тополей! // И есть всему предел, тебе лишь нет предела. // Ты надоела!” // И видим с ужасом: мы надоели ей» («Испорченные с жизнью отношенья...», 1975)¹²; «Слишком правда похожа на ложь!» («Тает, тает, в лучах выгорая...», 1990)¹³; «Не удивлюсь, когда узнаю: там, // В Италии, на ложе неудобном, // Холодном и покато, поменялись // Местами Ночь и День, на горе нам» («Я плохо сплю: приходят, словно днём...», 1993; поводом для подмены стала здесь бессонница лирического героя)¹⁴; «Хорошо превратить недостаток // В достоинство» («Сначала ввязаться в сражение, ввязаться в сражение...», 1998; о краткости лирического стихотворения). Но особенно выпукло эта особенность поэтического мышления Кушнера проступает в миниатюрах-восьмистишиях, где полюса «перевернутой» оппозиции разведены по двум четверостишиям:

Больной неизлечимо
Завидует тому,
Кого провозят мимо
В районную тюрьму.
А тот глядит: больница.
Ему бы в тот покой
С таблетками, и шприцем,
И старшею сестрой. (1969)¹⁵

Или, из позднейшего:

Любимый прозаик считал, что Паскаля
Неплохо читать и печатать в газете,
Газеты бы сразу разумнее стали,

¹⁰ Похожий мотив звучит в стихах, написанных почти три десятилетия спустя, где насекомое наделено человеческим *взором* и *восторгом*: «Тому, чья жизнь пришлось // На два тысячелетия, // Кивают, золотясь, // Созвездья и соцветья. <...> // И бледный, как дымок, // Сумев к стеклу прибиться, // Взирает мотылёк // С восторгом на счастливец» («Тому, чья жизнь пришлось...», 2007 // Кушнер А. Облака выбирают анапест. М., 2008. С. 53, 54). См. также стихотворение «Шмель» (2006).

¹¹ Кушнер А. Тысячелистник. СПб., 1998. С. 42.

¹² Кушнер А. Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 59.

¹³ Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 25.

¹⁴ Там же. С. 18.

¹⁵ То время — эти голоса: Ленинград. Поэты «оттепели» / Сост.: М. Борисова. Л., 1990. С. 210.

За Бога и жизнь пребывая в ответе,
А в книгах с обрезом златым, как пылью
Покрытых, на верхней хранящихся полке,
Газетные новости лучше с ленцою
Читать, объявления и кривотолки. (2011)¹⁶

Мотив подмены в разных своих проявлениях звучит особенно часто в сравнительно поздних стихотворениях «Преграды одолев, подъёмы и ступени...» (2002), «Барельеф» (2007), «Ночь в деревне завидует ночи в городе...» (2011), «Может быть, ангел берёт наобум...» (2012). Так, парадоксальность финала в последнем из них проявляется в поэтической мысли о том, что «Может быть, ангелом быть тяжелей, // Чем человеком, как знать?»¹⁷ А лирический герой полушутливого «Барельефа» *поменялся местом* с воином на барельефе: «А беглец, обманув ротозея, // Сослуживцам своим подмигнув, // Посетителем станет музея // И присядет на маленький пуф»¹⁸. Подмене подвержены и писатель/читатель: «Почитай самого себя, беспристрастно, // Как бы со стороны, как с другой планеты» («Это Бунин зашёл к старику Толстому...», 2008)¹⁹; «Рай — это место, где Пушкин читает Толстого...» (2009).

Особый поворот ситуации подмены связан с гендерными мотивами. Впервые они появляются у Кушнера в таком качестве, кажется, в 1966 году и связаны с впечатлением от прозы Марселя Пруста и от прочитанной лирическим героем биографии писателя: «Какая старая картина // Всю жизнь его пленяла взор, // И что красotka Альбертина — // Не Альбертина, а шофёр // Альберт. Но страсть внушал не хуже» («Биограф гения в халате...»)²⁰. Позже этот мотив отзовется, и тоже в связи с Прустом, в цикле 1994 года «Стансы»: «Почему это, думал, в романе Пруста // Инвертирован каждый второй, вторая, // А к концу — каждый первый? И очень грустно, // Что не знаешь, к кому ревновать, — такая // Чехарда»²¹. Героями стихов о гендерной подмене могут оказаться и другие фигуры — как реальные, так и мифологические: «Стоят они голые, странная честь, но для жён // Тут радости нету, для девушек тоже: влюблён // Тот в этого; лучше не буду // Вникать в их интимную жизнь; почему-то любовь // И заговор ходят в обнимку» («Тираноубийцы Гармодий и Аристокитон...», 1990)²²; «Как женщины мрачны! Как женственны мужчины!» («В поместье у фон Мекк он, бедный, жил, как в сказке...», 1993; о Чайковском)²³. Лирическая эмоция в этих случаях может быть разной: в одном случае — сарказм, в другом — обобщение, ощущение некоего закона жизни, где закон «пятьдесят на

¹⁶ Кушнер А. Вечерний свет. С. 68.

¹⁷ Там же. С. 101.

¹⁸ Кушнер А. Облака выбирают анапест. С. 25.

¹⁹ Кушнер А. Мелом и углём. М., 2010. С. 90. Подробно об этом стихотворении см. выше, в статье «А всё-таки всех гениальней Толстой...»

²⁰ Кушнер А. В новом веке. С. 14.

²¹ Кушнер А. На сумрачной звезде. С. 68.

²² Там же. С. 58.

²³ Там же. С. 57.

пятьдесят» срабатывает не всегда. Особенно выделим стихотворение «Представь себе: ещё кентавры и сирены...» (1983), в котором традиционное соотношение полов тоже перемешивается, но уже на другом уровне — хотя опять мифологическом: «Представь себе: ещё кентавры и сирены, // Помимо женщин и мужчин... // Какие были б тягостные сцены! // Прибавилось бы вздора и причин // Для ревности и поводов для гнева. // Всё б страшно так переплелось!»²⁴ Сродни гендерным мотивам мотивы андрогинности, растворённой в повседневной жизни, где «на мальчишек женщины похожи, и короткая идёт им стрижка» («Сапоги твои стоят в прихожей...», 1991)²⁵, где девочки таковы, что «запросто сдачи мальчик может от них получить» («Детский крик на лужайке», 2007; 355), где «бывает девочка проворней и смелее мальчика в игре» («Ты из пены вышла, Афродита...», 2007; 358) и где «художник женщину в мужской напишет шляпе, в полузастёгнутом прямом мужском пальто» («Художник женщину...», 2005)²⁶. Последнее стихотворение завершается восклицанием: «Томи, загадочность, притягивай, пустяк!» Андрогинность как раз и есть одно из проявлений «загадочности» бытия, притягивающая своей парадоксальностью.

Другое проявление парадоксальности — отношение лирического героя к Богу и к вере. Оно постоянно балансирует на грани между *да* и *нет*. Будучи человеком рационального склада, склонным верить «не в незакатные края, а в мысль бессмертную» («Я посетил приют холодный твой вблизи...», 1994; 274; лирические размышления у могилы Баратынского — «поэта мысли»)²⁷, он, однако, шестым чувством улавливает и принимает «общий замысел» (название одного из разделов сборника 1984 года «Таврический сад») бытия. В сложном соотношении поэтического доверия творцу и рационалистического склада человека двадцатого (и двадцать первого) века и заключён «парадокс веры» Кушнера.

Уже в сравнительно ранних стихах можно было уловить этот мотив: «И за обычными словами // Была такая доброта, // Как будто Бог стоял за вами // И вам подсказывал тогда» («Когда я очень затоскую...», 1958; 6); «...Испытав потрясенье, поверил я, // Что иные, нездешние, есть миры, // Что иные, загробные, есть края» («Посчастливилось плыть по Оке, Оке...», 2001; 311). Отметим, что в обоих случаях мотив веры возникает как бы на грани неверия: *как будто; поверил я...* (а прежде, стало быть, не верил или сомневался). В творчестве зрелых лет это становится заметнее, и противоречивость выражается более откровенно: «Ах, не в Бога я верю, а Богу // Верю, дышит Он, блещет, цветёт!» («Положить-

²⁴ Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 68.

²⁵ Кушнер А. На сумрачной звезде. С. 31.

²⁶ Кушнер А. Облака выбирают анапест. С. 28.

²⁷ См. об этом подробно: Арьев А. Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Арьев А. Царская ветка: [Работы о рус. поэзии]. СПб., 2000. С. 85–185. Сошлёмся также на новейшую статью критика и исследователя русской поэзии, дополняющую и развивающую положения его прежней работы: Арьев А. Привычка жить: К 80-летию Александра Кушнера // Знамя. 2016. № 9. С. 169–182.

ся на Господа Бога...», 1990)²⁸; «...И не стоячей воде, а воде проточной // Душу бы я уподобил: бежит вода, // Нет, — говорит в тени, а на солнце — да!» («Верю я в Бога или не верю в бога...», 1998; 294); «Есть в сельской церкви то, что городских // Людей влечёт, и самых безнадежных. // <...> Не требуя ответить: да иль нет, // Не заставляя выбрать: или — или» («Вечерней тьмою был сведён на нет...», 2009; 380). Не будем приводить много цитат, ибо нас данные мотивы интересуют лишь как одно из проявлений лирической парадоксальности Кушнера, и отсылаем читателя к упомянутым выше работам А. Ю. Арьева, где на эту тему немало сказано.

С христианскими мотивами можно условно связать и мотив «непротivления злу насилием», неожиданно появляющийся в нескольких стихотворениях. Неожиданно – потому что сама тематика к этому, казалось бы, не располагает. Первый такой случай – стихотворение «Шашки» (1963), герои которого играют... в поддавки:

Что шашки? Взглядом умилённым
Свою скрепляли доброту,
Под стать уступчивым влюблённым,
Что в том же спрятались саду.

И в споре двух великодуший
Тот, кто скорее уступал,
Себе, казалось, делал хуже,
Но, как ни странно, побеждал.²⁹

Сродни этим шашкистам герой стихотворения «Посреди вражды и шума...» (1964), заимствованный со старинного изображения, где *по воле живописца он не беснуется, не мчится, и разлит над ним покой*³⁰. Этот странный печальный латник обладает каким-то высшим знанием, не доступным пока тем, кто втянут сейчас в военную схватку: «Или там, где все дерутся, // Ты хранишь в пыли войны // То, к чему потом вернуться // Постепенно все должны?»³¹ Этот мотив можно уловить — пусть и в несколько ином смысловом контексте — в позднейшем, и тоже связанном с живописным сюжетом, стихотворении «Как Святой Себастьян у Беллини в саду...» (1998): «Так и ты удержать бы за гробом хотел // Пусть не сами мученья, но символы мук. // А попробуй страдальца избавить от стрел — // Удивится, а то и обидится вдруг»³². Нам думается, что ключ к мотиву «непротivления» у Кушнера – *уступчивость* (см. выше цитату из «Шашек»), которая вообще свойственна его лирическому герою, интеллигенту, готовому признать чужое мнение и даже чужую победу (что, впрочем, не

²⁸ Кушнер А. Ночная музыка: Кн. стихов. Л., 1991. С. 73.

²⁹ Кушнер А. Ночной дозор: Вторая кн. стихов. М.; Л., 1966. С. 43–44.

³⁰ Поэт, по нашей просьбе, сообщил нам, что сюжет стихотворения навеян чтением романа Пруста «По направлению к Свану» (глава «Любовь Свана»), где автор «мимоходом пишет о лакее, похожем на воина с падуанской фрески Мантеньи “Шествие святого Иакова на казнь” (или “Мучение святого Иакова”» (из письма от 25 янв. 2013 г.).

³¹ Кушнер А. Ночной дозор. С. 70.

³² Кушнер А. Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 45.

отменяет твёрдости в вопросах принципиальных). И само слово *уступчивость* звучит у него по разным поводам не раз («Любовь, уступчивость, боязнь обидеть словом...», и др.)³³.

Ещё один парадокс Кушнера заключается в том, что он, человек самого высокого художественного вкуса, ценитель и знаток классического искусства — Рембрандта, Росси, Шопена, Пушкина, многократно откликающийся в своих стихах на их, и не только их, творчество, — иногда оказывается вдохновлён искусством низовым, массовым. Его внимание может привлечь, скажем, совершенно далёкая от поэтических высот эпитафия на могиле: «А пошлостью людской взволнованный прохожий // На смерть глядит бодрей и думает: “Похоже // На жизнь и так смешно, что глупо унывать. // Запомнить бы стишки, чтоб другу прочитать”» («Кладбищенских стихов тяжёлое паренье...», 1977)³⁴. Несмотря на иронический тон, всё же сказано, что прохожий *взволнован*. «Песня тем нам милей, чем слова в ней проще», — с такой неожиданной апологией простоты сталкиваемся в стихотворении «Это песенка Шуберта, — ты сказала...» (1998; 296). Подобно *Александру* (Пушкину), *Евгению* (Баратынскому) и *Фёдору* (Тютчеву), слышавшим в своём послевоенном детстве, после победы над Наполеоном, незамысловатые *завоёванные* французские песенки («Король Анри Четвёртый» и другие), слушают нечто аналогичное дети из кушнеровского, тоже послевоенного, поколения — герои стихотворения «Война была закончена. В поместья...» (2000):

И в этом смысле мы на них похожи
Году в сорок шестом: на общем фоне
Побед и жертв — трофейная обнова —
«Лили Марлен» с её походным шагом
Навстречу нам, и песенка ночного
Бомбардировщика с пробитым баком.³⁵

Интерес к непритязательному песенному наследию военных и послевоенных эпох ценен уже потому, что *в этих катастрофах стареет солнце, но взрослеют дети*. Это — душевный опыт детских лет, который остаётся с человеком на всю последующую его жизнь. Русская версия упомянутой в стихах английской «Песни ночного бомбардировщика» звучала в послевоенные годы в исполнении Леонида и Эдит Утёсовых. Имя Утёсова появляется ещё в стихотворении «Всё не так угрюмо-стоеросово...» (2009), где представитель массо-

³³ «Шашки» неожиданно предвосхищают написанную три года спустя «Песню о сентиментальном боксёре» Высоцкого, с её неожиданной развязкой «спортивного» сюжета: «Вот он ударил — раз, два, три — // И... сам лишился сил, — // Мне руку поднял реферё, // Которой я не бил» (*Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М., 1991. Т. 1. С. 123).

³⁴ *Кушнер А.* Голос. С. 97.

³⁵ *Кушнер А.* Кустарник: Кн. новых стихов. СПб., 2002. С. 48. Об этом стихотворении см. подробно: *Гловко О.* Имя в лирическом контексте: (На основе стихотв. Александра Кушнера «Война была закончена») // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. трудов / Отв. ред.: Н. И. Ишук-Фадеева. Тверь, 2004. С. 61–70.

вого искусства «реабилитирован» интересом к нему со стороны представителя искусства высокого: «Шостакович, любящий Утёсова, // Вот счастливый смысл и верный взгляд // На талант...»³⁶ В этом стихотворении обнаруживаем ключ и ко всей серии стихотворений, где так или иначе обыгрываются низовые явления культуры: «И моё, моё к нему доверие // В чутком детском возрасте, среди // Клеветы, вражды и лицемерия». Наивные ли строки кладбищенской эпитафии, «трофейные» ли мелодии, безыскусные, но поющие не о Ленине и коммунистической партии, а о реальной жизни, голоса — всё это объективно противостоит выхолощенности официального искусства, которым уже не могло удовлетворяться сознание поколения детей войны и юношей Оттепели.

Парадоксальность творческого мышления Кушнера мы можем объяснить в итоге непредвзятостью его поэтического взгляда на мир, доверием к этому миру — разнообразному, ценному во всех своих проявлениях. Унаследованный от учителей-акмеистов интерес к детали, к подробности, к пустяку («притягивай, пустяк!») экстраполируется у поэта и на более глубокие и более значимые вещи. Поэтому общая картина бытия оказывается насыщенной и объёмной, не сводимой к одному полюсу, открытой для разнообразных — порой кажется, что взаимоисключающих — переживаний.

³⁶ Кушнер А. Мелом и углём. С. 35.

К ПОНЯТИЮ БОЛЬШОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ФОРМЫ: СТИХОТВОРЕНИЕ «ДВОРЕЦ»^{*}

В этих креслах никто никогда не сидел,
На диванах никто не лежал,
Не вершил за столом государственных дел,
Малахитовый столбик в руках не вертел
И в шкатулке наборной бумаг не держал;
Этот пышный, в тяжёлых кистях, балдахин
Не свисал никогда ни над чьей головой,
Этот шёлк и муслин,
Этот жёлто-зелёный, лиловый прибор;
Этот Рим, эта Греция, этот Париж,
В прихотливо-капризный построившись ряд,
Эта дивная цепь полуциркульных ниш,
Переходов, колонн, галерей, анфилад,
Этот Бренна ковровый, узорный, лепной,
Изумрудный, фиалковый, белый, как мел,
Камерона слегка потеснивший собой,
Воронихин продолжил, что он не успел, —
Это невыносимо.

Способность души

Это выдержать, видимо, слишком мала.
Друг на друга в тиши,
Чуть затихнут шаги и придвинется мгла,
Смотрят вазы, подсвечники и зеркала.
Здесь, как облако, гипсовый идол в углу;
Здесь настольный светильник, привыкнув к столу,
Наступил на узор, раззолоченный сплошь,
Так с ним слившись, что кажется, не отдерёшь.
Есть у вещи особое свойство — светясь
Иль дымясь, намекать на длину и объём.
Я не вещи люблю, а предметную связь
С этим миром, в котором живём.
И потом, если нам удалось бы узор
Разгадать и понять, почему
Он способен так властно притягивать взор,
Может быть, мы счастливей бы стали с тех пор,
Ближе к тайне, укрытой во тьму.

Это залы для призраков, это почти
Итальянская вилла, затерянный рай,
Затопили дожди,
Завалили снега, невозможно зайти,

^{*} *Впервые:* Поэзия мысли: К 80-летию проф. И. Л. Альми. Владимир, 2013. С. 168–188.

Не шепнув остающейся жизни: прощай!
Рукотворный элизий с расчётом на то,
Чтобы, взглядом смущённым скользнув по нему,
Проходили гуськом; в этой спальне никто
Не лежал в розовато-кисейном дыму.
А хозяйева этих небес на земле,
Этих солнечных люстр, этих звёздчатых чаш
Жили ниже и, кажется, в правом крыле.
Золочёно-вощёный, предметный мираж!
Всё же был поцелован однажды среди
Этих мраморных снов я тайком, на ходу.
Мы бродили по залам и сбились с пути.
Я хотел бы найти,
Умерев, ту развилку, паркетину ту.

Это чудо на фоне январских снегов,
Афродита, Эрот и лепной виноград,
Этот обморок, матовость круглых белков,
Эта смесь всех цветов, и щедрот, и веков,
А в зеркальном окне — снегопад,
Эти музы, забредшие так далеко,
Что дорогу метель замела,
Ледяное, сухое, как сыпь, молоко,
Голубая защита стекла, —
В этом столько же смелости, риска, тоски
Или дикости, — как посмотреть, —
Сколько в жизни, что ждёт, потирая виски,
Не начну ль вспоминать и жалеть
Об исчезнувшей.
Нет, столько зим, столько дел,
И забылось, и руку разжал.
И потом, разве снег за окном поредел?
И к тому ж в этих креслах никто не сидел
И в шкатулке бумаг не держал. (215–217)¹

«Дворец» написан 26–29 января 1979 года. Судя по контексту лирики Кушнера (о котором у нас речь ещё пойдёт), в стихотворении говорится о дворце Павловска, и поэт подтвердил это предположение. Впрочем, о местонахождении дворца можно догадаться уже по самому поэтическому перечню зодчих, в разное время участвовавших в его создании: Камерон, Бренна, Воронихин. Смена этих фигур обыграна в стихотворении в точной реальной последовательности: «Этот Бренна <...>, // Камерона слегка потеснивший собой, // Воронихин продолжил, что он не успел».

Для нас важно, что Александр Семёнович, в ответ на высказанные нами в письме к нему некоторые наблюдения над текстом стихотворения, заметил: «Я даже перечитал его сейчас — и вижу, что стихи и в самом деле необычные, заслуживают внимательного чтения...» (письмо от 6 марта 2012 г.) Такая автор-

¹ В цитируемой книге «Избранные стихи» в текст вкрались отдельные опечатки; мы исправили их в соответствии с публикацией в сборнике «Дневные сны» (1986).

ская оценка уже даёт нам повод отнести к «Дворцу» как произведению особому, занимающему, может быть, одно из центральных мест в лирике поэта.

Косвенно такому восприятию стихотворения способствует и оценка его Иосифом Бродским. В декабре 1994 года, в перерыве поэтического вечера Кушнера в Нью-Йорке, нобелевский лауреат посоветовал ему: «Почитай им что-нибудь попроще. Понимаешь, люди весь день работали... Прочти им “Дунай”, “Дворец”». Выступающего такой совет удивил: «Ничего себе, подумал я, да эти стихи я никогда не читаю на публику, потому что они из самых сложных. И ещё подумал: а сам-то он что читает в аудитории?»² Но как раз то, что удивило в этой ситуации Кушнера, даёт ключ к пониманию «Дворца» Бродским. Последний, мастер сравнительно больших лирических стихотворений, каковым «Дворец» и является, этим советом его себе «присвоил» (он, Бродский, такие стихи как раз прочёл бы на публике!), а значит — поставил на нём знак высшего поэтического качества. И отметим в этом мемуарном эпизоде, конечно, авторскую оценку «Дворца», опять-таки выделяющую его в лирике поэта: «из самых сложных».

Необычность и сложность «Дворца» обусловлены прежде всего как раз его объёмом, принадлежностью к «большой лирической форме» (определение И. Л. Альми³). Для стихотворения Кушнера, предпочитающего форму лирической миниатюры как «кратчайший путь»⁴ к душе читателя, принципиально дистанцирующегося от поэтического эпоса (см. стихотворение «Отказ от поэмы», 1971), семьдесят один стих — объём очень большой. Такие развёрнутые стихотворения у Кушнера — наперечёт. Попробуем прочитать «Дворец» исходя из его сложной композиции и его поэтического контекста⁵, выявляя в каждой вехе лирического сюжета то проблемное поэтическое наполнение, которое важно именно для неё — и при этом, конечно, для стихотворения в целом и для поэтики художника вообще. Всего же таких частей можно выделить четыре; здесь наша задача облегчена самим поэтом, в «нужных» местах разделившего текст интервалами.

Это может показаться неожиданным, но начать анализ стихотворения — и, в частности, его условной первой части — мы хотим с поэтического ритма. Кажалось бы, это категория формальная, но у Кушнера, превосходного знатока

² Кушнер А. Здесь, на земле // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотв., статьи о поэзии. СПб., 2011. С. 350.

³ См.: Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения: [Сб. статей.] СПб., 2009. С. 11.

⁴ Это поэтическое словосочетание подсказало в своё время название для одной из лучших статей о творчестве Кушнера, принадлежащей перу авторитетнейшего филолога двадцатого века; см.: Лихачёв Д. Кратчайший путь: [Предисл.] // Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 3–12.

⁵ В статье, посвящённой одному из ключевых произведений поэта, предложен термин «контекстуальное прочтение»; см.: Ляпина Л. Е. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки историч. поэтики. СПб., 2010. С. 126–137.

русской поэзии, она явно не такова. Ритмика его стихов поэтом обычно отрефлексирована, о чём он сам иногда «проговаривается» — например, в стихотворении «Прогулка» (1977): «Кто нам сбивчивый ритм небывалый диктует? Ходьба»⁶. Ритмика как лирический мотив в поэтическом мире Кушнера вообще появляется и обыгрывается неоднократно. Для примера будет достаточно привести хотя бы название одного из его сборников — «Облака выбирают анапест» (2008), а также вошедшие в него одноимённое стихотворение и стихотворение «Дикий голубь» (2005): «В Крыму дикий голубь кричит на три такта, // Он выбрал размер для себя — амфибрахий...» (359) Уточнять здесь, какие именно размеры использованы в указанных стихотворениях, — излишне.

«Дворец», между тем, написан вольным анапестом: большинство стихов имеют здесь по четыре стопы, некоторые — по три и по две. Для русской поэзии эта ритмика уникальна: анапест бывал в ней если не регулярным, то разностопным⁷. Вольным же из классических размеров оказывался обычно лишь ямб; в начале двадцатого века в такой роли мог оказаться и хорей. Но вольные трёхсложники встречаются вообще крайне редко⁸. В течение 70-х годов, в эпоху усложнения (по отношению к творчеству 60-х) стихотворной техники Кушнера, он несколько раз обращается к вольному анапесту, и происходит это обычно в тех случаях, когда лирическое содержание не укладывается в объём миниатюры и требует большего поэтического разворота. Особенно любопытны для нас два стихотворения. Первое из них — «Ветвь» (1975), навеянное другим знаменитым пригородом Петербурга — Царским Селом: «Ветвь на фоне дворца с неопавшей листвой золочёной // Средь слепящих снегов // Рукотворною кажется, жёстко к стволу пригвождённой. // Чем она отличается от многолетних цветов // На фасаде, его фантастической пышной лепнины?»⁹ Второе — уже цитировавшаяся нами «Прогулка»: «Итальянец назвал наше лето зелёной зимой. // В самом деле нежарко. // Плащ накину, пойду погуляю под мокрой листвой. // Жизнь покажется вроде подмоченного подарка. // Постою над Невой...»¹⁰ Если «Ветвь» состоит из восьмистиший (каждое из которых легко делится на четверостишия), то «Прогулка» написана пятистишиями. Строфика «Дворца» сложнее. Внутри него чередуются четверостишия (с рифмовкой как перекрёстной, так и парной) и пятистишия (тоже разной структуры: *abaab*; *ababb*). То есть, вольный анапест провоцирует увеличение строфы от четырёх

⁶ Кушнер А. Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 110.

⁷ См.: Разностопный анапест // Википедия — свободная библиотека — <http://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 21.06.2017). Сколько таких стихотворений написано поэтами малоизвестными и рассеяно в печати той эпохи — сказать невозможно.

⁸ См.: Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Изд. 3-е. М., 2004. С. 133–134.

⁹ Кушнер А. Голос. С. 112.

¹⁰ Любопытно, что в позднейшем стихотворении Кушнера, «Есть два чуда, мой друг...» (1987), написанном тоже вольным анапестом, появится автоцитата из «Дворца»: «Кто нам жалость внушил, тот и вызвездил мрак мироздания, / Раззолоченный сплошь» (Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 87. Курсив наш).

до пяти стихов, а при большом объёме стихотворения — как во «Дворце» — словно даёт автору возможность чередования четырёх- и пятистиший.

Изысканность строфического рисунка стихотворения особенно заметна на общем фоне советской поэзии 70-х годов, которую М. Л. Гаспаров определил как «царство самой нейтральной из строфических форм: четверостишия»¹¹. Вариативность же строфики обеспечивает смену интонации, отсутствие монотонности, неизбежной при использовании однообразного ритма в укрупнённом поэтическом объёме. Лирический сюжет «Дворца», между тем, соединяет лирические ситуации двух предшествующих ему и процитированных нами выше стихотворений — ситуацию «музейно-пригородную» и ситуацию «прогулочную». Ведь герой «Дворца» тоже находится в движении; во всяком случае, такие мотивы в тексте несколько раз ассоциативно звучат: *невозможно зайти; проходили гуськом; мы бродили по залам и сбились с пути. Сбивчивый ритм* (и, добавим, «сбивчивую» строфику) ему тоже *диктует ходьба*, пусть не по улице, а в помещении, и пусть даже не выраженная в стихах слишком отчётливо.

Попытаемся на примере первой части стихотворения показать, как поэтическая техника «работает» на его лирический сюжет. Этот фрагмент текста можно условно разбить на четыре строфоиды: одно пятистишие (им он и начинается) и три четверостишия. Пятистишие — именно благодаря наличию одного «лишнего» стиха — сразу задаёт «сбивчивость» ритма. Здесь все стихи являются четырёхстопными — кроме одного, второго, или «почти первого» («На диванах никто не лежал»). Он содержит лишь три стопы. Лирический герой как бы запнулся, ступив на порог дворца, и «сбился с ритма», но тут же стал его «выправлять» (стихи 3–5). Однако поэтический взор ещё не вполне «освоился» в роскошном интерьере, и поэтому в идущем далее четверостишии нас ждёт новый «сбой», ещё более решительный. На сей раз в контексте трёх четырёхстопных стихов (первый из которых продуманно «утяжеляется» за счёт выделенного запятыми обособления: «Этот пышный, в тяжёлых кистях, балдахин...»), настраивающих читателя на рефлексивную «некрасовскую» интонацию («Я за то глубоко презираю себя...»¹²), окажется стих уже не трёх-, а двусложный: «Этот шёлк и муслин». Его появление здесь тем неожиданнее, что вообще двустопный анапест в поэзии советской эпохи традиционно «сохраняет народно-песенные ассоциации»¹³, которых в нашем случае, конечно же, нет. А далее мы прочтём два четверостишия, совсем лишённые усечённых стихов: все восемь («Этот Рим, эта Греция, этот Париж ~ Воронихин продолжил, что он не

¹¹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Изд. 2-е, доп. М., 2002. С. 302. Более ранний опыт одновременного использования пятистишия и вольного размера (в данном случае — «пушкинского» ямба; имя и судьба классика в тексте обыграны) см. в стихотворении 1974 года «Взметнутся голуби гирляндой чёрных нот...» (см.: 108–109)

¹² Ср. в позднейшем лирическом парафразе самого Кушнера: «“Я за то глубоко презираю себя...” // Я неправильно, видимо, помню строку, // И она по-другому звучит, — не любя, // Но ценя её автора, как бы в долгу // Перед мрачным поэтом...» («“Я за то глубоко презираю себя...”», 1996 // Кушнер А. Тысячелистник: [Кн стихов; Заметки на полях.] СПб., 1998. С. 76).

¹³ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 274.

успел») являются равными по числу стоп. Вжившись в атмосферу дворца, лирический герой уже не сбивается с ритма, а спонтанно отдаётся завораживающему впечатлению от красот, выраженному через вообще характерный для Кушнера поэтический перечень (для примера достаточно вспомнить хотя бы знаменитое «Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...»), уникальный лирический путеводитель по набережным знаменитой реки). Такому эффекту способствует и анафора (*Этот... Эта...*), в том числе и внутренняя (в десятом стихе). Стихотворение, однако, только началось, и «убаюкивающая» интонация сейчас будет нарушена резким перепадом — анжамбеманом: «...Это невыносимо. Способность души // Это выдержать, видимо, слишком мала». Впрочем, он подготовлен незаметным переключением на «профессиональные» архитектурные вопросы и ненавязчивой сменой интонации поэтического восхищения на интонацию буднично-деловую: «Воронихин продолжил, что он не успел».

Подобную логику смены ритма, строфики, интонации можно увидеть и ниже, в других частях стихотворения. Кстати, по объёму они примерно равны: каждая содержит по четыре строфоиды, состоящих, как и в первой части, из четырёх или, реже, пяти стихов. Между тем вторая часть стихотворения выводит нас к большой и важнейшей для Кушнера творческой проблеме. Поэт всегда испытывал особый интерес к предметному миру, к детали, к тому, что другому может показаться мелочью и пустяком. Пристрастие Кушнера к акмеистической поэзии общеизвестно; сам Александр Семёнович высказывался об этом многократно — и в статьях, и в интервью. Он вообще ценит в поэзии именно «привязку» к жизненной конкретике. Напомним только, что в 1987 году в одной из заметок он противопоставил лирику двадцатого века лирике века девятнадцатого в том смысле, что та могла обходиться «без предметного, вещного ряда», между тем как «поэзия XX века устроена иначе. Она предпочитает “голому слову” слово овеществлённое, слово опредмеченное...»¹⁴ «Опредмеченность» слова, заметная, конечно, уже и в первой части стихотворения, во второй оказывается стержневым и отрефлектированным поэтическим качеством. Она тем более естественна для большой лирической формы, где уже сам «отказ от лаконизма свидетельствует о новом соотношении субъективного и объективного начал — картин жизни внешней и внутренней»¹⁵.

У второй части есть свой непростой внутренний сюжет, своя «ступенчатость». Поначалу лирический герой, отрешившись от звучавших выше «панорамно-архитектурных» размышлений («Способность души это вынести, видимо, слишком мала»), погружается в окружающий его здесь, и явно более органичный для него, конкретный вещный мир. Этот мир ощущается как некое самодостаточное и олицетворённое бытие: предметы, подобно людям, смотрят друг на друга, и так друг с другом *слились*, что их теперь *не отдерёшь*. Читатель и не замечает, что музей уже закрыт («Чуть затихнут шаги и придвинется

¹⁴ Кушнер А. «Всесильный бог деталей» // Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 373.

¹⁵ Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения. С. 11.

мгла)), что вместе с лирическим героем он как бы выключен из обыкновенной, оставшейся снаружи (этот мотив поэту и нам ещё понадобится), жизни.

Ощущение некой ирреальности (по отношению к будничному восприятию) лирической картины усиливается за счёт того, что сами вещи здесь — не просто вещи как таковые, а нечто большее — их образы, идеи; говоря философским языком — «вещи в себе», с их *особым свойством: светясь или дымясь, намекать на длину и объём*. Только намекать, не более того! Ибо суть не в самих вещах, а в чём-то большем: «Я не вещи люблю, а предметную связь // С этим миром, в котором живём». Пишущие о поэте, конечно, обратили внимание на эти, явно программные для него, строки. По мысли Л. Я. Гинзбург, *предметная связь* в поэзии Кушнера — знак «индуктивного пути — от частного и резко конкретного к поэтически обобщённому, экзистенциальному», а также «и связь предметов между собой, их пересечения в уподоблениях поэта»¹⁶. Кстати, «Предметная связь» — это ещё и название лирического цикла, который в сборнике «Дневные сны» следует прямо за «Дворцом», словно иллюстрируя его строки, и даже название целого раздела этой книги, который «Дворцом» и открывается. Пафос цикла близок пафосу приведённых выше строк «Дворца» — сверхсмысл вещей, оборачивающийся лирическим прорывом в чудесное:

Озадачен, рассеян, раздёрган и, кажется, с толку
Сбит сверканьем, свеченьем, подмигиваньем, — со стола
Переставлю на полку.
Жизнь, ты кажешься чудом, каким никогда не была!
(«Гладиолусы»)¹⁷

Лирическое переживание в процитированных стихах (написанных, кстати, тоже вольным анапестом!), в сущности, очень близко тому, что переживает и герой «Дворца» — тем более что он предлагает нам не просто созерцание предметов, а созерцание произведений искусства — экфрасис. Поэтическая мысль Кушнера, сторонника «опредмеченного» слова, над этой «опредмеченностью» и воспаряет. Предметный же мир оказывается не отчётливо-однозначным, а загадочным («Жизнь, ты кажешься чудом...»), и возможность разгадать его означала бы и возможность оказаться *ближе к тайне, укрытой во тьму*. Между тем, мотив *узора*, который хотел бы *разгадать* лирический герой «Дворца», переходит и в следующий цикл сборника «Дневные сны», названный «Развёрнутый узор». Как видим (и будем продолжать убеждаться дальше), стихотворение «Дворец» оказывается своеобразным лирическим «эпицентром» сборника 1986 года, но нити от него тянутся, конечно, (повторим это ещё раз) и в более широкий контекст творчества Кушнера.

¹⁶ Гинзбург Л. «Смысл жизни — в жизни, в ней самой...» // Юность. 1986. № 12. С. 95–96. О значении предметного ряда в творческом сознании поэта см. подробнее: Пэн Д. Б. Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов/н/Д, 1992; Алешка Т. В. Вещный мир в поэзии А. Кушнера // Белорус. гос. ун-т — <http://www.bsu.by/Cache/pdf/219053.pdf> (дата обращения: 13.04.2012).

¹⁷ Кушнер А. Дневные сны. С. 58.

В позднейшем стихотворении «Троя» (1993) поэт признается, что «всё великое скорее соизмеримо с сердцем, чем громадно» (481). Вот и во «Дворце» роскошь убранства представляет поэтический интерес постольку, поскольку оно *соизмеримо с сердцем*, и в третьей части стихотворения — хотя и не сразу, а как бы невзначай, почти походя — наконец начнёт проступать его истинная лирическая суть и *укрытая во тьму* тайна.

Переход от второй части к третьей — не только «физический» центр дошедшего до середины своего объёма стихотворения, но и золотое сечение его поэтического содержания, рубеж, за которым лирический сюжет выходит на другой уровень. Здесь начинают звучать новые мотивы, задающие тон в последующих частях стихотворения.

Но сначала заметим, что переход маркирован резкой сменой интонации. После неторопливой, медитативной второй части (*И потом... Может быть...*) градус эмоционального напряжения мгновенно повышается, в том числе — вновь за счёт вольного стиха: «Это залы для призраков, это почти // Итальянская вилла, затерянный рай, // Затопили дожди, // Завалили снега, невозможно зайти, // Не шепнув остающейся жизни: прощай!» Третий стих этого пятистишия выделяется тем, что в нём всего две стопы; интонационный контраст за счёт такого резкого перепада делается ещё заметнее, чем в зачине стихотворения, где усечённый стих был — в соседстве с четырёхстопными — всё-таки трёх-, а не двустопным. Отметим попутно, что поэт искусно провоцирует наш поэтический слух возможностью вообще переключиться на двустопный анапест («Затопили дожди, // Завалили снега»), но тут же, после глубокой цезуры, «восстанавливает» четырёхстопный размер: «Завалили снега, невозможно зайти...»

В этом пятистишии есть два опорных момента, как бы контрапунктом начинающие вести ключевую тему стихотворения. Во-первых: «Это залы для призраков...» Мотив, намеченный в тексте и выше («В этих креслах никто никогда не сидел...»), теперь разветвляется и обретает новые оттенки. Кушнер был бы не Кушнер, если бы не обыграл в стихах реальное расположение дворцовых покоев: «А хозяйева этих небес на земле... Жили ниже и, кажется, в правом крыле» (в самом деле, жилые комнаты Павловского дворца находятся на первом этаже, а на втором — парадные залы; по ним-то и проходит лирический герой). Ирреальность лирического пространства, его «потусторонность» обыграны в этой части не однажды. Синонимичны слова *рай* и *элизий* (пусть он и *рукотворный*); мало того, *рай затерян*; возможность *зайти* туда требует прощания с *остающейся жизнью*. *Дожди и снега* — тоже поэтический намёк на инобытие, даже, в каком-то смысле, на гибельность. Здесь вспоминается написанное Кушнером вскоре после «Дворца», в начале следующей зимы (1 декабря 1979 года), стихотворение «Снег»: «Нас не затопит, но, видимо, нас заметёт: // Всё Геркуланум с Помпеей приходят на ум» (164). Мотив безраздельного господства стихии усилен здесь, при всей лёгкой ироничности этих строк, невольными аллюзиями на «петербургский миф» русской литературы («Петербургу быть пусту»), хотя сам

Александр Семёнович относится к нему полемически.¹⁸ Мотив смерти звучит — пусть не в буквальном, а опять-таки в условно-поэтическом смысле — в финале этой части стихотворения: «Я хотел бы найти, // Умерев...» Как бы то ни было: интерьеры дворца таят в себе память и возможность иной жизни, находящейся то ли за пределами обыденного существования, то ли за пределами земного бытия вообще — но в любом случае не «по эту сторону таинственной черты». *Предметная связь* превращается здесь в *предметный мираж*, а богатые интерьеры дворца — во *мраморные сны*.

Однако в третьей части стихотворения звучит и другая нота — любовная, интимная. Она откровенно обозначится в её финальных стихах («Мы бродили по залам...»), которые как бы задним числом высветят и предыдущие строки — и о прощании с *остающейся жизнью*, и, неуловимо-деликатно, о *спальне*, в которой *никто не лежал в розовато-кисейном дыму*, и о *смущении*, которое испытывают проходящие через этот *рукотворный элизий* посетители. Оборот «Всё же был поцелован...» возникает на первый взгляд неожиданно (вот уж к чему, казалось бы, не располагают *залы для призраков*, так это к земным поцелуям), но этим *Всё же...* всё как раз и объясняется. То есть — *был поцелован* несмотря на то, что здесь не жили и не живут, вопреки поэтической призрачности всего окружающего.

Но вот парадокс: тени *бродивших* здесь когда-то героя и героини и сами уже влились в этот призрачный мир прошлого, в его *затерянный рай*. Дорогую памяти сердца *паркетину* на *развилке* сбившихся с пути героев, одну из характерных для поэзии Кушнера *неотразимых примет* реальной жизни, можно найти не иначе как *умерев*, то есть — оказавшись среди сонма всё тех же *призраков*, для которых как будто и созданы эти залы.¹⁹

Здесь уместно напомнить, что в поэзии Кушнера есть ещё несколько стихотворений, восходящих, кажется, к тому же биографическому поводу, что и «Дворец», и контекстуально подтверждающих значимость любовной темы в стихотворении 1979 года. Так, в сонете «Когда ты в Павловском дворце...» (1968) прогулка по залам обернулась своеобразным лирическим гротеском, где словно предвосхищены будущие *миражи* и *призраки*:

Когда ты в Павловском дворце
Искала в зеркале барочном,
Роскошном, царственном, порочном,
Себя — как в тусклом озерце
Иль где-нибудь в пруде полночном, —

¹⁸ См. в данной книге нашу статью о мотивах «Медного всадника».

¹⁹ Ср. с позднейшими стихами Кушнера, написанными в 1998 году в Коктебеле: «Увидев тот коттедж, где жили мы с тобой // Лет семь назад, зайти хотел в него, но струсил. // Я там моложе был, и ты была другой: // Не так боялась зла, и жизнь свой крепкий узел // Полегче, послабей старалась затянуть, // Не грубо, как сейчас, а вежливо, вполсилы, // И живы были те, с кем встречу как-нибудь // Нам ветер обещал морской, прозрачнокрылый...» («Увидев тот коттедж...») // *Кушнер А.* Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 52) Вот где неожиданно отозвалась и *итальянская вилла* из «Дворца», и даже сама его лирическая ситуация!

Рябь набегала, и в конце
Той залы нам с лицом отёчным
Являлась фурия в чепце.

Потом зеркальная вода
Светлела. В ней не без труда
Всплывала ты, с песком проточным
И пузырьками пополам.
Но долго жизнь казалась нам
Туманным делом и непрочным!²⁰

Уже после «Дворца», в первой половине 80-х, поэтом были написаны два стихотворения с одинаковым названием — «Павловск». Для нашей темы особенно важно второе (1984), вновь возвращающее нас к ситуации совместной прогулки героев по залам, мимо *лучника Аполлона* и *простодушной* и *небезупречной* (ещё одна, опять очень лёгкая и даже ироническая, интимная аллюзия) Венеры:

Кто брёл рассеянно от одного к другой,
Тот вспомнил, может быть, свои в горах прогулки,
Когда он облако погладить мог рукой,
Как эту статую в дворцовом закоулке.

У бледной девочки, с тобой бродившей здесь,
У этой женщины, на девочку похожей,
Такая ж нежная проглядывает спесь
В словах обдуманных и лёгкости пригожей.²¹

А в роли *той развилки, паркетины той* на сей раз оказываются другие предметы: «...могу потрогать, // Пошарив в ящике, зимой, попав в беду, // Листок, мне памятный, или заветный жёлудь». Сравним в другом «Павловске» (1981): «И два-три жёлудя подняв с земли усталой, // Два-три солдатика с лежащей судьбой, // В карман их спрятали...»²² Излишне говорить, что здесь перед нами очередное лирическое обозначение столь значимой для поэта *предметной связи*. Если же вернуться к тексту «Дворца», то наречие *тайком* («Всё же был поцелован... тайком...») в этом контексте невольно напоминает как раз о той *тайне*, мотив которой завершал вторую часть стихотворения и уже останавливал на себе наше внимание («Ближе к тайне, укрытой во тьму»).

И вот, наконец — кульминация, последняя часть, «четвёртая четверть». Любование красотами дворцового интерьера, хорошо ощутимое уже в начале стихотворения, здесь — сразу после паузы — обретает новое эмоциональное качество: не почтительное созерцание и не *смушение*, а восхищение. *Это чудо...* С этого момента неторопливая, медитативная интонация отступает совсем, сменяясь головокружительным калейдоскопом образов, в котором мраморные скульптуры *Афродиты* и *Эрота*, обморочная матовость *круглых белков* (заво-

²⁰ Кушнер А. Приметы: Третья кн. стихов. Л., 1969. С. 100.

²¹ Кушнер А. Дневные сны. С. 6–7.

²² Кушнер А. Таврический сад: Седьмая кн. стихов. Л., 1984. С. 18.

рождённый читатель не успеваешь мысленно уточнить, чьих), *смесь всех цветов, и щедрот, и веков*, а ещё *снегопад* за окном — образуют нечто напоминающее пастернаковские поэтические «вакханалии» («А на улице вьюга // Всё смешала в одно, // И пробиться друг к другу // Никому не дано»²³). Однако к этому лирическому круговороту добавляется ещё один, в стихотворении пока не звучащий, но теперь, кажется, должный нечто важное прояснить, мотив: «Эти музы, забредшие так далеко...»

За четыре года до появления «Дворца», в 1975-м, поэт написал стихотворение «Аполлон в снегу», доставившее ему в те, «застойные» времена, немалые неприятности. Ленинградское партийное начальство усмотрело в тексте подозрительные аллюзии на советскую действительность как на царство мороза и льда. Стихи, однако, были не об этом. Обыгрывая давнюю, ещё от эпохи барокко идущую, идею странствия наук и муз²⁴, автор удивлялся тому, что привыкшие к тёплым краям античные музы добрались до холодной, северной страны — до России. Поводом же для написания стихотворения послужило посещение всё того же Павловска, в парке которого находится статуя Аполлона. У Кушнера она символизирует особую судьбу русской поэзии, которой обитать в заснеженных и льдистых краях труднее, чем где-либо в другом месте:

В белых иглах мерцает душа,
В её трещинах сумрак и лёд.
Небожитель, морозом дыша,
Пальму первенства нам отдаёт,
Эта пальма, наверное, ель,
Обметённая инеем сплошь.
Это — мужество, это — метель,
Это — песня, одетая в дрожь. (424)²⁵

Нетрудно заметить отголосок этих строк в тексте «Дворца», как раз в самый кульминационный момент лирического сюжета: «В этом столько же смелости, риска, тоски...» *В этом* — то есть в самом появлении муз в заснеженном краю. Снег, метель в поэзии Кушнера — в духе русской литературной традиции — вообще ассоциируется с Россией, с её историческими судьбами, и при этом — с судьбой лирического героя: «Снег подлетает к ночному окну, // Вьюга дымится. // Как мы с тобой угадали страну, // Где нам родиться!» («Снег подлета-

²³ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы; Переводы / Сост. Л. Озеров. М., 1990. С. 422 (стих. «Вакханалия»). См. также знаменитую пастернаковскую «Зимнюю ночь». Сам Кушнер связывает с влиянием поэзии Пастернака (и, наряду с ним, Фета) одну из своих книг («Приметы», 1969); см.: Кушнер А. Неиссякаемый сюжет поэзии / Беседу вёл А. Кузнецов // Кушнер А. Аполлон в снегу. С. 319. Наблюдения над соотношением поэзии Кушнера с поэзией Пастернака см.: Арьев А. Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Арьев А. Царская ветка: [Работы о рус. поэзии.] СПб., 2000 (по ук. имён).

²⁴ См., например, ломоносовскую «Оду на день восшествия на всероссийский престол... Елисаветы Петровны 1747 года».

²⁵ См. автокомментарий к стихотворению в предисловии к книге: Кушнер А. Аполлон в снегу. С. 5.

ет...», 1970)²⁶; «Как холоден воздух, ещё оттого, // Что в этом просторе, взметённом и пенном, // С Карениной мы наглотались его, // С Петрушей Гринёвым и в детстве военном» («Кто едет в купе и глядит на метель...», 1978; 195), и так далее. По точному замечанию критика, в творчестве поэта «сошлись два масштаба: масштаб частной биографии и масштаб истории, масштаб “жилплощади” и масштаб необозримых просторов»²⁷. Так вот, этот ассоциативный фон — судьба поэта, судьба страны, судьба русской поэзии — пусть и неявственно, но подсвечивает лирический сюжет «Дворца», особенно его кульминацию, которая хотя и относится к любовной линии стихотворения («...Не начну ль вспоминать и жалеть // Об исчезнувшей»), но видимо ею не исчерпывается (тем более что *и забылось, и руку разжал*), погружая всю лирическую ситуацию в мир российского пространства — географического и поэтического, и придавая ей этим особое напряжение. «Так вот что стоит за плечами»²⁸ лирического героя, при его поэтической прогулке по загородной резиденции русских царей.

Между тем большая лирическая форма — как, впрочем, и малая, но большая особенно — требует органичной концовки, развязки, должной уравновесить эмоциональную кульминацию. Кушнер избирает кольцевую композицию: от заснеженного пейзажа («И потом, разве снег за окном поредел?») он возвращается к интерьеру самых первых строк стихотворения: «И к тому ж в этих креслах никто не сидел // И в шкатулке бумаг не держал» (напомним начало: «В этих креслах никто никогда не сидел... И в шкатулке наборной бумаг не держал»). Оговорки *и потом... и к тому ж...* будто превращают заключительные поэтические «доводы» в нечто дополнительное, побочное. Но мы-то видели, как важны в стихотворении стоящие за ними мотивы пейзажа и интерьера. Связь и «предметная», и «природная» во многом определяют собою историю давнего, но всё-таки живого в памяти лирического героя чувства. Ещё раз отметим искусное владение вольным ритмом: последний стих усечён, в нём не четыре, как в соседних стихах, а три стопы. *Сбивчивый ритм* замедляется, поэтическое движение подходит к финалу. Кстати, эффект композиционного кольца усиливается и за счёт того, что завершается текст — как он и открывался — пятистишием; за счёт этого начало и финал равноценно выделены на уровне интонации.

Большая лирическая форма не снимает вопроса о жанре. Нам думается, что ни один из известных лирических жанров не вмещает в себя всей поэтической сложности стихотворения 1979 года. Пожалуй, ближе всего оно к жанру элегии, в частности — исторической элегии, но насыщенный экфрасис и подспудно возникающие в тексте мотивы национальной судьбы и творчества имеют, конечно, уже не элегическую природу. Рискуём предложить не претендующее на академизм и очень условное обозначение: *дворцовые стихи*. Суть его в том, что

²⁶ Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 12.

²⁷ Чупринин С. Александр Кушнер: под диктовку судьбы // Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983. С. 208.

²⁸ Из стихотворения Кушнера «Читая шинельную оду...» (1967)

лирическое переживание вызвано посещением дворца как памятника прошлого, являющего собой источник разнообразных исторических и культурных ассоциаций, заведомо расширяющих личный повод написания стихотворения, каким бы он ни был. Очевидно, что в стихотворении Кушнера любовная тема усилена той культурной памятью, которая проступает за павловскими интерьерами. Прогулка по парку или по городской улице вызвала бы — и порой вызвала у поэта — иные стихи, более камерные, не претендующие на тот поэтический разворот, который возникает в тексте «Дворца».²⁹

Но какова традиция, на которую мог опереться автор стихотворения? Нам представляется, что «дворцовая» лирика открыта в русской поэзии двумя классическими стихотворениями Пушкина — «К вельможе» (1830) и «Полководец» (1835). Первое из них обращено к князю Юсупову и навеяно впечатлениями от его усадьбы в подмосковном Архангельском. Оттолкнувшись от её пейзажа и архитектуры («От северных оков освобождая мир, // Лишь только на поля, струясь, дохнёт зефир, <...> К тебе явлюся я; увижу сей дворец, // Где циркуль зодчего, палитра и резец // Учёной прихоти твоей повиновались // И вдохновенные в волшебстве состязались»), поэт создаёт грандиозную панораму европейской жизни минувшего столетия, пропущенную через судьбу адресата послания, но не забывает поэтически вернуться по ходу лирического сюжета в интерьеры юсуповского дворца: «Ступив за твой порог, // Я вдруг переносусь во дни Екатерины. // Книгохранилище, кумиры и картины, // И стройные сады свидетельствуют мне, // Что благосклонствуешь ты музам в тишине...»³⁰

«Полководец», навеянный портретом Барклая-де-Толли работы Джорджа Дау в Военной галерее Зимнего дворца, относится к числу любимых стихотворений Кушнера. Пушкинская поэтическая мысль движется здесь от необычного интерьера Галереи («Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн, // Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жён, // Ни плясок, ни охот, — а всё плащи, да шпаги, // Да лица, полные воинственной отваги») к судьбе не понятого современниками выдающегося человека, пропущенной через глубокие мифологические ассоциации: «Как часто мимо вас проходит человек, // Над кем ругается слепой и буйный век...»³¹. У Кушнера есть даже своя поэтическая вариация

²⁹ См., например, в сравнительно раннем творчестве Кушнера стихотворение «У дома с мраморной доской...» (1967), по своей лирической ситуации отчасти предвосхищающее будущий «Дворец». Упоминание в нём реальной и известной исторической городской постройки не приводит, однако, к расширению поэтической мысли за пределы собственно любовной темы: «У дома с мраморной доской, // Чтоб знали мы, где жил Кутузов, // Кораблик вертится речной // И трётся угольщика кузов. <...> Вот счастье! Яркий синий день. // Блеск облаков над Летним садом. // И чья-то призрачная тень, // Рука в руке, со мною рядом» (Кушнер А. Приметы: Третья кн. стихов. Л., 1969. С. 44).

³⁰ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974-78. Т. 2. С. 220-222. Подробнейший анализ послания см.: Вацуро В. Э. «К вельможе» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-худож. проблематика / Отв. ред. Н. В. Измайлов. Л., 1974. С. 177–212.

³¹ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 2. С. 355, 356. См. работы о «Полководце» последнего времени: Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 243-262; Кула-

ция на эту тему — стихотворение «Из ратных двух вождей Баркляя выбрал он...» (1984), вошедшее, кстати, в тот же сборник «Дневные сны», где помещён и «Дворец».

Большая лирическая форма ассоциируется у Пушкина с определённым стихотворным размером — александрийским стихом, которым написаны и «К вельможе», и «Полководец» (а также, например, «Послание цензору» и «Странник»): сравнительно крупное произведение требует и сравнительно длинного стиха. Мы видели, что и у Кушнера оно потребовало размера явно не краткого. Четырёхстопный анапест, в котором выдержаны большинство стихов «Дворца», содержит, как и александрийский стих (конечно, там, где он имеет мужскую рифму), двенадцать слогов.

В том же сборнике «Дневные сны» было помещено стихотворение «Белые стихи» (1984), написанное, правда, не шести-, а пятистопным ямбом; но и этот размер несёт на себе отпечаток некоторой «архаичности», а здесь перед нами ещё и нерифмованный стих, и всё это автором откровенно отрефлектировано как признаки «литературности» («Не я поклонник белого стиха. // Поэзия нуждается в преградах, // Препятствиях, барьерах — превзойти // Наш замысел ей помогает рифма...»). Это стихотворение тоже по-своему «дворцовое». Лирический герой оказывается в небольшом музее-даче Пушкина в Царском Селе, и в тексте возникают ассоциации с дворцом: «...Я вошёл, // Купил билет... Безлюдье и сверканье. // Как царский камердинер был бы этим // Роскошеством приятно удивлён! // Дом никогда таким нарядным не был». Но не *безлюдье и сверканье* оказываются здесь источником лирического волнения. В *нарядной* экспозиции героя внезапно задевает как раз очень «недворцовое» место — *верандочка как залог другой какой-то, невозможной жизни, кусочек рая, выступ, выход...* (205–207). Здесь вспоминается лирическая ситуация «Дворца» с *развилкой, паркетинной* посреди залов для *призраков, затерянного рая* прошлого. Очевидно, что «дворцовым» можно назвать и цитировавшееся нами выше стихотворение «Павловск» 1984 года («В тех залах статуи стоят как облака...»).

Итак, большая лирическая форма «Дворца» позволила ему стать средоточием многих важных для творчества поэта мотивов, оказаться как бы в центре целого условного цикла «дворцовых» стихотворений разных лет (но в основном первой половины 80-х), которые, подобно домино, подстраиваются и подстраиваются к единой поэтической цепочке. Лирический шедевр 1979 года, обладающий стройной, развивающейся «крещендо», четырёхчастной композицией, выходит за рамки камерного личного повода, включая в себя и подробный, воспринятый через элегическую ситуацию, экфрасис, и национально-поэтический смысл, и характерную, органичную для такого лирического сюжета и такого объёма, неожиданную для русской поэзии (но естественную для лирики Кушнера) стихотворную форму.

ЦИКЛ «СТАНСЫ»: ЖАНР, КОМПОЗИЦИЯ, КОНТЕКСТ*

Цикл «Стансы», состоящий из тридцати шести стихотворений-восьмистиший и написанный сравнительно быстро — с 16 февраля по 4 марта 1994 года (по признанию самого поэта, «скопом, подряд»¹) — был опубликован в журнале «Знамя» (1994, № 11) и одновременно вошёл в авторский сборник «На сумрачной звезде» (1994)². Это единственный столь объёмистый цикл в творчестве Кушнера, к циклизации стихов относящегося обычно довольно свободно. Не раз бывало, что группа стихотворений, в том или ином авторском сборнике представленная как цикл, в последующих перепечатках (в книгах «Избранного») быть циклом переставала, и стихи печатались уже как совершенно самостоятельные тексты. Или же цикл сохранялся, но в сокращённом виде. Особенно показательна в этом отношении судьба сборника «Дневные сны» (1986) и входящих в него циклов-подразделов «Предметная связь», «Развёрнутый узор», «Общее дыханье», «Доверившись судьбе». Кроме того, сравнительно небольшие (в пределах десятка стихотворений) разделы в некоторых текущих сборниках Кушнера («Таврический сад», 1984; «Летучая гряда», 2000) иногда напоминают лирические циклы; границу между разделом и циклом здесь провести трудно. Одним словом, Кушнер обычно *не пишет циклы*, они у него *складываются сами*, по мере того как поэт замечает, что несколько близких по времени (хотя это не обязательно так) стихотворений гармонично смотрятся рядом. Но — не более того, ибо иначе циклы строго сохранялись бы при перепечатках, невзирая даже на необходимость оставлять какие-то стихи за бортом итоговых книг из-за ограничения в их объёме. Если отталкиваться от классификации циклов, предложенной М. Н. Дарвиным, то нужно признать, что циклы Кушнера обычно бывают «вторичными» — то есть составленными из стихотворений, написанных вне цикла, а не специально для цикла.³ Отсюда — возможность относительно безболезненного сокращения их.

* *Впервые*: Сквозь литературу: Сб статей к 80-летию Л. Г. Фризмана. Киев, 2015. С. 364–377.

¹ Из письма к автору статьи от 28 сент. 2013 г.

² В ту же пору поэт написал ещё несколько восьмистиший, по жанру близких «Стансам» и составившим цикл «Заметки на полях», опубликованный чуть раньше «Стансов» — в восьмом номере «Звезды» за 1994 год. Одна из этих миниатюр («Я выгляну в окно: ворона пересядет...») вошла и в «Стансы», и ниже мы к ней обратимся; другая («Чья-то нежность, и наша гримаса...», 1993) включена автором в сборник «На сумрачной звезде» как самостоятельное произведение. К остальным семи он больше не возвращался. Ныне Александр Семёнович считает, что два восьмистишия из «Заметок на полях» — «Чья-то нежность...» и «“Дар” начинается с рассказа о фургоне...» — «можно добавить к “Стансам” как дополнение» (из письма к автору статьи от 6 июля 2017 г.).

³ См.: Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: Учеб. пособие. Кемерово, 1983. С. 20. О циклизации в лирике героя нашей статьи (в связи с разделом «Рваные строфы» в книге

В этом смысле «Стансы» — цикл «первичный»: если они и возникли спонтанно, то по ходу написания быстро обрели циклический характер, о чём говорит хотя бы единый для всех стихотворений объём. При всей внешней мозаичности, пестроте (о чём мы подробнее скажем ниже), «Стансы» уникальны для Кушнера своей стабильностью и цельностью: в две книги «Избранного» (1997 и 2005; других перепечаток не было) цикл вошёл в полном виде. Лишь в издании 1997 года отсутствует одно из восьмистиший (если исходить из итогового количества 36 — третье), но пропуск сделан явно по этическим соображениям, из нежелания вызывать у читателя ассоциации героя стихов с реальным человеком; впоследствии оно было восстановлено. Это значит, что цельность «Стансов» для автора принципиальна, и мы имеем дело с сознательно выстроенным циклическим единством, а не со свободным и легко видоизменяемым массивом стихов.

Начать надо с самого названия цикла, с понятия *стансы*. Насколько точно оно отражает поэтическую природу цикла?

Современный справочник сообщает нам, что под стансами как «определённой жанровой формой в контексте русской традиции» понимается «небольшое лирическое стихотворение, состоящее из строф (от 4 до 12 стихов в каждой), композиционно законченных и обособленных друг от друга», причём от стансов требуется не только композиционная, но и «смысловая независимость строф»⁴. Как видим, избранный Кушнером объём строфы (восемь стихов) условиям жанра соответствует, хотя, если говорить о традиции, любимые им авторы предпочитали в стансах четверостишие («Стансы» Пушкина и «Стансы» Баратынского, «Стансы ночи» Анненского, «Стансы» Ахматовой). Исключение составляют, пожалуй, «Стансы» Мандельштама («Я не хочу среди юношей тепличных...»), автор которых смело варьирует число стихов в строфе (от четырёх до семи) и, соответственно, схему рифмовки; но восьмистиший нет и в его стихотворении. Восьмистишие, если не считать опытов молодого Бродского («Стансы», «Стансы городу»; в «Новых стансах к Августе» он идёт по строфическому пути Мандельштама), остаётся на периферии жанра — в творчестве поэтов, условно говоря, второго ряда (Языков, Шевырёв и другие).

Что касается содержательной стороны жанра стансов, то его изначальная ориентированность на *формальные* критерии предопределила ощутимую свободу поэтического *содержания*: стансы в русской традиции могли быть и любовными, и философскими, и политическими (приведённые нами выше примеры вполне обеспечивают этот диапазон). Может быть, поэтому форма стансов оказалась органична для мозаичного, разнообразного по тематике лирического панно, созданного Кушнером.

«Голос») см.: Глембоцкая Я. О. Творческая рефлексия в контексте художественной циклизации: На материале рус. поэзии XX века: Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Новосибирск, 1999. С. 22.

⁴ Орлицкий Ю. Б. Стансы // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 243–244.

И ещё одно предварительное замечание: само понятие *стансы* в двадцатом веке звучит уже с некоторым архаичным оттенком, и эта архаичность вступает в неизбежное противоречие с поэтически осмысленной *современностью*. Эта антитеза, по-своему обеспечивающая лирическое напряжение таких стихов, србатывает и у Мандельштама, и у Ахматовой, и у Бродского. Вероятно, нужно настроиться на неё и при чтении цикла Кушнера.

Итак, перед нами большой (по количеству «стансов»)⁵ лирический цикл, должный иметь свой внутренний сюжет. Попробуем выяснить, есть ли таковой в «Стансах», и обратимся сначала к первому восьмистишию, в котором звучат мотивы отдыха, безмятежного времяпрепровождения рядового горожанина, наконец-то дождавшегося выходных дней:

Дни мирные — суббота, воскресенье,
В отличие от будней роковых!
Не ждёте неприятностей, боренья
Отложены, вы нежитесь без них,
Забыты сослуживцы, к телефону
Вы просите не звать вас: дома нет.
Из форточки приبلудную ворону
Подкармливаете: ей тыща лет.⁶

Поэтическая миниатюра интересна в стилевом отношении. Разговорные выражения *приблудная ворона*, *тыща лет*, звучащие к тому же в бытовом контексте (*телефон; дома нет*), то есть задавая сниженный тон, — заметно контрастируют с высокими выражениями из первого четверостишия: *дни мирные* (выходит, всю неделю лирический герой «воевал»!), *будни роковые* (чуть ли не античная трагедия), *боренья* (с сослуживцами, с начальством — как с Гектором или Аяксом). Но именно за счёт контраста все эти «высокие» мотивы обретают скорее ироническое, чем серьёзное звучание, и настраивают читателя на соответствующий лад.

Дальнейший ход поэтической мысли автора цикла подтвердит верность именно такого понимания восьмистишия-зачина. Большинство составляющих его стихотворений близки эпиграмматическому жанру. Для творчества Кушнера в целом такая нота малохарактерна, но в «Стансах» эта, обычно скрытая, грань его таланта, развернулась в полной мере.

Мотив поэтического неприятия многих современных на тот момент жизненных явлений можно спрогнозировать уже по второй миниатюре, переключающей внимание читателя с лирического героя и его «домашнего» бытия на

⁵ Нам представляется, что в принадлежащей Р. Фигуту (Швейцария) классификации лирических циклов по формальному объёму на «короткие», «средние» и «большие» планка для последних («не более 60 коротких и средних стихотворений»; см.: *Фигут Р.* Лирический цикл как предмет исторического и сравнительного изучения: Проблемы теории // Европейский лирический цикл: Историч. и сравнит. изучение / Сост. М. Н. Дарвин. М., 2003. С. 23) завышена — по крайней мере, по отношению к русской поэзии, в которой циклы такого объёма сравнительно редки.

⁶ *Кушнер А.* На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 67. Далее текст «Стансов» цитируется по этому изданию без ссылок.

общественную жизнь, панорама которой раскроется в дальнейшем развитии цикла:

Этот период советский, «что модно ругать
Нынче, охаивать либо высмеивать», в моду
Лет через семьдесят, может быть, семьдесят пять
С треском войдёт: было славно и страшно; свободу
Лучше любить в перспективе: так, скажем, весна
В стуже январской особенно влажной и пёстрой
Кажется; жизнь, просто жизнь безнадёжно пресна;
Будет цениться всё, что её делало острой.

В этих стихах нет, конечно, никакой ностальгии по советским временам, свойственной многим людям, бóльшая часть жизни которых на те самые времена пришлась. Одного слова *страшно* уже достаточно для того, чтобы исключить ностальгический мотив (не говоря уже о том, что и в дальнейшем тексте «Стансов», и в лирике Кушнера вообще хватает подтверждений его неприязни к *советскому*). Но было не только *страшно*, а ещё и *славно*, и на этом фоне *пресная* современность проигрывает.

Ключевая, сквозная особенность большинства входящих в «Стансы» восьмистиший — противопоставление явлений современной *сбесившейся литературы*, искусства, общественной жизни высокой классической культуре как хранительнице истинных ценностей. Налицо их очевидное несовпадение, подмена подлинного ложным, фарсовым, искусственным. Современность здесь надо понимать в широком смысле слова: она включает в себя и новую, постсоветскую, реальность, и советскую, фальшь которой (несмотря на всю *остроту*) стала особенно ощутима с её крушением.

Известно, как принципиально значима для поэта «переключка» (его собственное слово) с творчеством писателей-предшественников; она есть, конечно, и в этом цикле. Кроме того, почти каждое восьмистишие цикла «Стансы» обнаруживает переключки с произведениями самого Кушнера — и сравнительно ранними, и позднейшими, и «Стансы» предстают, условно говоря, в широком и в узком литературном контексте.

Чтобы убедиться во всём этом, обратимся к отдельным миниатюрам — скажем, к пятой по счёту:

Почему это, думал, в романе Пруста
Инвертирован каждый второй, вторая,
А к концу — каждый первый? И очень грустно
Что не знаешь, к кому ревновать, — такая
Чехарда. Но смотрю: и в родном пределе,
Стоило лишь растаять советской льдине,
Удивительно быстро поголубели
Многие. Кое-кто так и вовсе синий.

Мотивы романов Пруста обыгрываются в лирике поэта неоднократно — например: «Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа // Могли себя найти на прустовской странице // Среди вымышленных лиц, где сложная канва // Ещё одной петлёй петляет...» («Мне весело...», 1979; 188); «Нечто вроде прустов-

ского романа, // Только на языке другом и не в прозе, // А в стихах, — вот чем занят я был, Ориана, // Альбертина, Одетта, и на морозе, // А не в благословенном Комбре, Бальбеке, // Не в Париже, с сиренью его, бензином...» («Нечто вроде...», 1994; это стихотворение написано, кстати, совсем незадолго до «Стансов», 6–7 января того же 1994-го года)⁷. Перу Кушнера принадлежит и развёрнутое эссе «Наш Пруст» (Новый мир. 2001. № 8). Читательское «ворчание» лирического героя по поводу *чехарды* – конечно, игра. На самом деле *инвертированность* романских героев (например, той же *Альбертины*) отражает сложную канву прустовского психологизма, усложнившую ощущение аномалии в традиционном соотношении полов, сравнительно недавно (в последней четверти истекшего столетия) и породившей на разговорном уровне новое значение слова «голубой».⁸

Игра же нужна в этих стихах для контраста. Здесь поэт обыгрывает другое – тоже переносное, но более раннее (совсем ушедшее из языка с появлением первого) значение слова. В 1960-е годы в литературном обиходе бытовало понятие «голубой герой», означавшее героя безупречно-положительного. Кушнер, имея в виду оба значения, иронизирует над готовностью иных своих современников «перекраситься», тем более что свой символический цвет — красный — существовал и у советской идеологии. Дескать, «красные» теперь не только *поголубели*, но даже и *посинели*, и здесь уже ирония переходит в сарказм.

Что касается самого поэта, то он, конечно, (повторим ещё раз) никоим образом никогда не был причастен к «красному», но и высказать эту очевидную вещь — всё равно упростить реальную картину. На советскую эпоху пришлась в самом деле значительная часть его биографии — и походя избавиться от неё, подобно внезапно *поголубевшим*, он не может. Ещё до «Стансов», в стихах «раннеперестроечного» 1987 года, появляются те, кто охотно *бранят* советскую эпоху, хотя прежде сами же *славили её*, и лирический герой противопоставляет себя им: «Что же делать? Голос в общем хоре // Твой не слышен... Или не велит // Надрываться ввевшееся горе, // Честь твоя продрогшая и стыд? <...> Иль, сто раз в земле обетованной // Побывав душой, пока ковчег // Шёл, крепнись, громоздкий, многогранный, — // Страшный свой забыть не хочешь век?» («Жизнь пришлась на смутную эпоху...»)⁹. Сравнительно недавнее прошлое — и страны, и твоё собственное — есть часть твоей жизни; человек, способный к рефлексии и сохраняющий *честь свою продрогшую и стыд*, не может вычеркнуть эти страницы из своей жизни и превратить их в предмет для лёгких насмешек.

Обратимся теперь к девятому восьмистишию — тоже полемическому. Адресат полемики здесь более конкретен и даже узнаваем, но дело, как мы сейчас увидим, не только в нём. За конкретной аллюзией — и вновь на фоне классики — вырисовывается другая проблема общественного и культурного сознания:

⁷ Там же. С. 40.

⁸ См. также третье восьмистишие «Стансов» — «Как если бы я подходил к человеку...»

⁹ Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 41.

Духовные стихи в журналах публикуя,
Он думает, что Бог читает «Новый мир».
Мне скучно. Виноват. Привязан к пустяку я.
Но можно ль для вещей в стихах ввести ранжир? —
Тогда поэт с его воробышком, отдавшим
Концы, стоять в углу, как малое дитя,
Уныло обречён, робеть, как перед старшим,
Застёжку теребя и слов не находя.

В первых двух стихах подразумевается Сергей Аверинцев — крупнейший филолог, культуролог, переводчик, основной (но не единственной) областью научных интересов которого была ранневизантийская литературы. Он в самом деле опубликовал в «перестроченное» время в «Новом мире» (1989, № 10; 1990, № 3) и в других журналах серию стихотворений на религиозные темы. К «духовной» поэзии Кушнер относится скептически; этот скепсис отчасти — реакция на возникшую в 90-е годы в российском обществе «моду» на православие, отразившуюся, конечно, и в литературе и литературоведении. Так, он ещё в 1994 году, в эссе «Средь детей ничтожных мира» («Новый мир», № 10), полемически-провокационно заметил, что пушкинский «Пророк» в этом смысле — не более чем «замечательная библейская стилизация». В собственных же стихах Кушнера скепсису подвергается и само пророческое (не обязательно в религиозном смысле) предназначение поэзии («Поэзия, пророчица родная // Несбыточное тщится предсказать...»¹⁰), и толкование веры как чего-то масштабно-солидного, едва ли не официального: «Бог, если хочешь знать, не в церкви грубой той // С подсвеченным её резным иконостасом, // А там, где ты о нём подумал, — над строкой // Любимого стиха, и в скверике под вязом...» («И в скверике под вязом...», 1983; 231). Большому масштабу поэт обычно предпочитает малый — частное бытие и детали, полные для него высокого смысла.

Вот и в миниатюре из «Стансов» говорится о стихотворении Катулла «Смерть птенчика», на русский язык переводившемся не раз. Смерть ручного воробья, принадлежавшего возлюбленной лирического героя (Лесбии), оплакивалась так, словно это была смерть близкого человека: «Плачьте, плачьте, Венеры и Амуры, // Лейте слёзы, чувствительные люди: // Умер птенчик, дружок моей подружки...» (пер. И. Сельвинского). Именно этот перевод стихотворения поэт, по его признанию¹¹, любит больше других. Сюжет Катулла привлекал Кушнера и прежде («Кто сказал, что нужны поэту темы...», 1989¹²), и впоследствии («А теперь он идёт дорогой тёмной...», 2010 [?]; см.: 404). Любопытно, что *воробей*, уже не «катулловский», окажется противопоставлен церковной атмосфере в другом стихотворении Кушнера — «Воробью, залетевшему в церковь, что надо в ней?..» (2012): «Слишком много людей, украшений, — зачем они? // И слепит его золото, и ужасают свечи. // А ещё эти мрачные фрески в

¹⁰ «Поэзия, пророчица родная...», 2010 // Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи]. М., 2010. С. 82.

¹¹ В письме к автору статьи от 18 янв. 2015 г.

¹² См.: Кушнер А. Ночная музыка: Кн. стихов. Л., 1991. С. 68.

густой тени, // А ещё этот дым, от него заслониться нечем»¹³. Обрести здесь чаемые *уединение* и *защиту*, увы, не получается: «малое» подавлено «большим» — претенциозным, а стало быть, ложным. Вот так и *поэт с воробышком* в «Стансах» несправедливо потеснён автором новоявленных *духовных стихов*. Имя Катулла — любимого поэтом, по его словам, ещё со студенческих времён — вообще появляется в стихах Кушнера неоднократно («Каморка лифта тащится, как бы везёт в гору...», 1983; см.: 194; «Боже мой, среди Рима, над Форумом, в пыльных кустах...», 1988; см.: 258, и др.).

В тридцать первой миниатюре речь заходит о живописи (причём вновь появляется мотив Бога, но появляется уже в другом — условно говоря, положительном — контексте):

У Кандинского козявочки, букашечки, спирали
Преисполнены немислимой отрады и печали
И прекрасны так, что после них не нужен Рафаэль.
Чепуха. Не говори такого вслух! На карамель
Эта живопись похожа, положив её за щёку,
Хорошо идти к любимой на свиданье, но не к Богу,
К Богу всё-таки явиться лучше с чем-нибудь другим:
С ясноглазым Рафаэлем, с Тицианом дорогим.

К авангарду в искусстве, в том числе в поэзии, Кушнер вообще относится не без скепсиса (притом что консерватором его не назовёшь, он любит многие явления модернистского искусства XX века), хотя и признаёт, что своя историческая роль у него была — но именно *была*: «Поэзия ради новизны — это ерунда <...> Авангард был, прекрасный, но второй раз повториться он не может, потому что шахта исчерпана, порода вынута до дна. У бессмыслицы нет перспективы, а у смысла всегда есть...»¹⁴ Словом *прекрасный* обольщаться здесь не стоит, оно произнесено, кажется, в полемическом заострении критического отношения к авангарду *сегодняшнему* (постмодернизму); здесь же Кушнер признаётся, что и крупнейший русский авангардист Маяковский не является его любимым поэтом. И у лирического героя кушнеровских стихов авангардистские изыски поддержки не вызывают — см., например, стихотворения «Заумь тоже дождётся симпозиума...» (1993)¹⁵, «Пунктуация — радость моя!..» (2004; см.: 344) и другие.

Классическая же живопись итальянского Возрождения — один из постоянных для Кушнера центров притяжения в мировом искусстве. Её мотивы (в том числе и упоминание Рафаэля) в его стихах возникают не раз; мы говорили об этом в статье о толстовских мотивах. Гармония и соразмерность, жизнеподобие

¹³ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 92. См. также стихотворение «Во дворик внутренний сквозь храм монастыря...» (2004).

¹⁴ Поэт Александр Кушнер отвечает на вопросы (встреча с читателями в челябинском магазине «Библио-Глобус», 17 окт. 2014 г.) — www.youtube.com (дата обращения: 2.1.2015). Вопрос заключался в том, считает ли Кушнер, вслед за Маяковским, поэзию «ездой в незнаемое».

¹⁵ См.: Кушнер А. На сумрачной звезде. С. 83.

в самом высоком смысле этого слова — вот свойства искусства, которые предпочитаются авангардистским *козявочкам, букашечкам, спиралям*.

В тридцать третьем восьмистишии обыгрывается одно из любимых Кушнером произведений русской поэтической классики — пушкинское стихотворение «Из Пиндемонти»:

Когда он писал о правах человека,
Что ценит недорого их, неужели
Провидел парламент наш бедный: два века
Соседних похожи, как куклы из Гжели,
Тоска! Эти реплики, крик этот хлёткий...
Представил ли он, как, язвя и переча
Собрату, Булгарин бы спорил с Сенковским,
Отстаивая резолюцию Греча?

Напомним текст источника: «Не дорого ценю я громкие права, // От коих не одна кружится голова. // Я не ропщу о том, что отказали боги // Мне в сладкой участи оспоривать налоги // Или мешать царям друг с другом воевать <...> Иные, лучшие мне дороги права...»¹⁶ Возможность *никому отчёта не давать* и *по прихоти своей скитаться здесь и там* и есть для пушкинского лирического героя истинные *права*. Отголоски этого стихотворения звучат в лирике и эссеистике Кушнера тоже многократно («Смотри же нашими глазами...», 1974; «Июль 1836», 1984; «Мы-то знаем с тобою, какие цветы...», 1988; названное цитатой из него эссе о Пушкине «Лучшие права», 1987, и др.). На сей раз оно оттеняет светом классической культуры современную политическую жизнь, *парламент наш бедный*. Здесь нужно напомнить о некоторых событиях первой половины 90-х годов.

Осенью 93-го, за несколько месяцев до написания «Стансов», разразился кризис власти, приведший к резкому противостоянию президента Ельцина и Верховного совета под руководством Хасбулатова. Имя первого ассоциировалось тогда у интеллигенции с реформами, имя второго — с консервативными (читай: советскими) тенденциями, эти реформы тормозящими. 3–4 октября дело дошло до вооружённого противостояния; Верховный совет пал и был распущен. 5 октября в газете «Известия» появилось «письмо 42-х», с подписью в том числе и Кушнера, с призывом запрета «всех видов коммунистических и националистических партий», введения «жёстких санкций за пропаганду фашизма, шовинизма, расовой ненависти», и так далее. 12 декабря состоялись выборы в новообразованный орган власти — Государственную думу, фаворитом которых, казалось бы, должна быть правящая на тот момент партия «Выбор России» во главе с премьер-министром Гайдаром. Вопреки ожиданиям, наибольшее число голосов получила ЛДПР, партия Гайдара заняла второе место, а третьи получили (с очень неплохими для «оппозиции» показателями) коммунисты. Сторонниками реформ этот результат воспринимался как поражение. На телевизионном мероприятии в день выборов, названном «Встреча Нового полити-

¹⁶ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–78. Т. 2. 1974. С. 381.

ческого года» и задуманном, конечно, как празднование «победы демократических сил» (оттого в реальности не совпадавшем со сценарием), была произнесена — под очень жидкие и неуверенные аплодисменты — ставшая знаменитой фраза Юрия Карякина: «Россия, опомнись. Ты одурела». Сами заседания Думы (начавшиеся 11 января 1994 года), как и заседания распущенного перед этим Верховного совета, — показали, как далеко ещё российским «парламентариям» до настоящей политической культуры (*крик этот хлѣсткий* и проч.). Всё это — исторический фон кушнеровского восьмистишия.

Впрочем, и сама «классическая» часть его строится на контрасте: Пушкину противопоставлены его литературные недруги. Это они уподоблены нынешним парламентариям (или наоборот), а поэт остаётся вне партий, не собираясь зависеть ни *от царя*, ни *от народа*. Любопытно, что спустя десятилетие, 9 декабря 2003 года, под впечатлением от очередных думских выборов, состоявшихся двумя днями раньше (где первой оказалась, с большим отрывом от остальных, правящая номенклатурная «Единая Россия», далее шли всё те же КПРФ и ЛДПР; успехи пользовавшихся симпатией интеллигенции «Яблока» и «Союза правых сил» были весьма скромны), поэт написал стихотворение «Пойдѐм голосовать, воспользовавшись правом...», вновь построенное как реплика на пушкинское «Из Пиндемонти»: «Пойдѐм голосовать, воспользовавшись правом, // Не тем, что он ценил назло погранзаставам, // Царю наперекор, народу вопреки, // К дубраве обратясь, к сверканию реки <...> А утром, протрезвев, узнаем результат // И охнем: то ли впрямь народ наш глуповат...»¹⁷ Как видим, речь здесь не столько об избираемых (с ними лирическому герою давно всё ясно), сколько об избирателях, вызывающих чувство горького скепсиса.

Оппозиция классического искусства и искусства современного (а шире — вообще современной реальности, современного мышления) может отталкиваться в «Стансах» от мотивов ещё и гоголевских (№ 18), тютчевских (№№ 11, 13, 30), фетовских (№ 17), мандельштамовских (№ 22), вновь пушкинских (№№ 4, 24), от живописи Рембрандта (№ 35)... Но пора, наконец, попытаться ответить на вопрос: что подтолкнуло поэта к написанию этой полусатирической-полуиронической панорамы?

Думается, ответ надо искать в самой общественной, политической, культурной реальности первой половины 90-х годов. Напомним основные черты того времени: крах советской идеологии и распад Советского Союза, отмена цензуры, либерализация цен, резкое имущественное расслоение населения и люмпенизация значительной его части (особенно интеллигенции), заметное снижение престижа литературы и вообще гуманитарного знания... Все эти процессы, с одной стороны, были естественны и неизбежны, с другой — воспринимались зачастую болезненно, ибо картина окружающей жизни переменилась очень резко. Нам представляется, что «Стансы» и стали своеобразной — и, может

¹⁷ Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 24.

быть, невольной — поэтической реакцией на быстро изменившуюся жизнь.¹⁸ Отсюда их пестрота и дробность: поэт как бы не успевает писать «нормальные» стихи и откликается на происходящее вокруг быстро, короткими этюдами. А то, что мы не раз обнаруживаем параллели им в творчестве Кушнера (например, *воробышек* Катулла), говорит лишь о том, что в каждом, может быть, из восьмистиший-«стансов» есть зерно полноценного лирического стихотворения, и «Стансы», при всей своей исключительности, органично вплетены в поэтический мир их автора.

Кушнер не раз говорил о себе, что он — принципиальный лирик, что крупные жанры, в которых он видит некую искусственность, ложную претензию на монументальность, ему чужды. В стихотворении «Отказ от поэмы» (1971) он, обращаясь к читателю, писал: «...Кратчайший путь — стихотворенье // Меж нами. Линий прямота // Уничтожает расстоянье // И дарит мне твоё внима- нье»¹⁹. Ср. в позднейшем стихотворении: «Сначала ввязаться в сраженье, ввя- заться в сраженье!..» (1998): «Короче, — твержу я себе. И всегда был я краток. / Тоска обжигала. И радость была велика» (292). При этом стихи укрупнённого объёма у него иногда всё же появлялись — обычно в тех случаях, когда они имели ретроспективно-мемуарный характер и соединяли в себе личный опыт лирического героя с историческими мотивами, вызванными эпохой, которую сам поэт застал. Таковы, например, два автобиографических стихотворения с общим названием «Посещение», отсылающие к пушкинскому «...Вновь я посе- тил...» и написанные в 1977 («Я тоже посетил...»; см.: 136–141) и 1985 («Там, где в детстве я жил...»)²⁰ годах. Их можно условно назвать «личным эпосом». «Стансы» — тоже «личный эпос» (всё-таки жизнь увидена в них не объектив- но-беспристрастным, а лирическим зрением), но «эпос наизнанку», сориенти- рованный на негативные стороны культуры и политики новейшего и сравни- тельно недавнего времени. Отсюда их мозаичность, порой публицистичность, отсутствие единого сюжета — и, кстати, даже разнообразная ритмика. Здесь стоит напомнить ещё раз, что стансы в строгом смысле слова — всё-таки *одно произведение*, и оно должно быть выдержано, естественно, в одном стихотвор- ном размере. В «Стансах» Кушнера же этого нет: в них используется то пяти- стопный ямб («Дни мирные — суббота, воскресенье...»), то четырёхстопный амфибрахий («Как если бы я подходил к человеку...»), то трёхстопный анапест («Всё понятно. А что непонятно...»), то пятистопный хорей («Выпил — отпу- тило. Боже мой...»). Кризисные 90-е годы словно «расшатали строфу», как и вообще отменили единую стройную картину мира. «Вот такие теперь поэмы. // Никакого сюжета...» — сказано в двадцать пятом восьмистишии. Единые «стансы» со сквозным сюжетом и единым ритмом в эту пору «не пишутся».

¹⁸ О неоднозначности восприятия Кушнером политических перемен той эпохи нам приходи- лось писать — см.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петер- бург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 77–79 и др.

¹⁹ Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 52.

²⁰ См.: Кушнер А. Ночная музыка: Кн. стихов. Л., 1991. С. 8–12.

Между тем Кушнер — поэт не такого склада, чтобы позволить восторжествовать ощущению дисгармонии жизни. Подобные душевные «перебои» случались с его лирическим героем и прежде, и всегда преодолевались органичным жизнелюбием. Напомним, например, такое: «О жизнь, наполненная смыслом и любовью, // Хлынь в эту паузу, блесни ещё хоть раз...» («Исследовав, как Критский лабиринт...», 1974; 111), или стихи о любви, о знакомстве с героиней: «...Беседа дрогнула, запнулась, // Потом настроилась опять, // Уже при ней, — и жизнь вернулась» («Мне кажется, что жизнь прошла...», 1977; 179). А что же в «Стансах»? Пора привести финальное восьмистишие цикла:

Голубизна собора Смольного
Среди январской белизны
Окатит пеной недовольного,
Навеет ласковые сны,
И на снегу голубоватые
Проступят тени, боже мой,
К монастырю как бы прижатые
Солоноватою волной.

Конкретный петербургский топоним — Смольный (это не единственное упоминание о нём в цикле; см. ниже) — выдаёт реальную кушнеровскую городскую топографию. Лирический герой Кушнера обычно не скрывает своего пристрастия к этой части Петербурга, где сам автор в реальности и живёт: «...И вид в окне, и Смольнинский район, // И тополей кипящие верхушки» («В полу-плаще, одна из аонид...», 1983; 191); «Так запомни пароль: Где наш дом? За Таврическим садом!» («Где теперь? Где-нибудь на Тобаго теперь, в Тринидаде...» (1992)).²¹ Так что в «Стансах» перед нами пространство, лирическим героем обжитое, своё, и потому уже располагающее к душевной гармонии.

«В общем построении цикла <...>, — замечает исследователь пушкинских циклов, — чрезвычайно важна особая перекличка первого и последнего стихотворений. Именно их соотнесённость является наиболее отчётливым сигналом исчерпывающей композиции».²² Вот и здесь, умиротворённое настроение лирического героя напоминает о *днях мирных* в зачине. Но теперь иронические ноты не слышны, гармония, подчёркнутая невольным выдохом *боже мой*, торжествует безоговорочно. Душевное равновесие *недовольного* героя восстанавливается в финальной миниатюре благодаря подлинной (а не двусмысленной!) *голубизне собора Смольного, теней на снегу и январской белизне* погоды — то есть привычной и любимой городской среде, природе, культуре.

Мы помним, однако, что в лирическом промежутке между двумя этими моментами (зачин и концовка цикла) герой успел побывать *недовольным*. Кроме того, ближе к середине цикла (под номером 14) есть ещё одна — скажем так,

²¹ Кушнер А. Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 53. Об особой роли в творчестве Кушнера *Смольнинского района, Таврического сада* и других ближайших к дому поэта топонимов см.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...» С. 108–129.

²² Фомичёв С. А. Лирические циклы в творческой эволюции Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 100.

промежуточная — миниатюра, в которой герою нужно снять (обычным, житейским способом) уже успевшее накопиться напряжение (*недовольство*): «Выпил — отпустило. Боже мой, // Так молитва раньше помогала // С детскими словами вразнобой, // А теперь её как будто мало. // Что же это? Ведь нехорошо! // Вот идёшь — и рад тому, что снежно, // Колко, звёздно, пенисто, свежо, // Сладко, жарко, потно, безнадежно». В знакомом нам по другим стихам Кушнера противоречивом ощущении бытия, выраженном через оксюморонное перечисление состояний и настроений (см. в этом же разделе нашу специальную статью о поэтических парадоксах), всё же преобладает позитив: *рад*... — в том числе и *безнадежности*. Здесь уместно процитировать и двадцатую миниатюру: «...в стакане // Чайники, долго чайной ложечкой // Бренчал — и в нём кружилась стая... // Как будто с жизнью понемножечку // Мирясь, обиду запивая». Чай (даже не сам чай, а только помешивание ложечкой в стакане!), как видим, успокаивает лирического героя не хуже, чем спиртное. Ещё раз появится в цикле и та самая *ворона*, которую герой *подкармливал* в начале: «Я выгляну в окно: ворона пересядет // С приступки на карниз, качнувшись тяжело, // Поправив невзначай раскрывшееся сзади, // Сложившееся вдруг не так своё крыло». Кажется, что и вороне было *нехорошо*²³, а теперь вот её тоже *отпустило*... Вообще подспудным, не бросающимся в глаза, но значимым скрепляющим цикл фактором оказывается прогулка лирического героя: поначалу он находится *дома*, затем, *выпив*, идёт по заснеженному городу, и в итоге оказывается возле *Смольного*.²⁴ А сама устойчивая (мы уже говорили об этом) цикличность «Стансов» есть уже своеобразная реакция на энтропию эпохи, невольная попытка удержать расползающееся бытие, заключить его в строгие рамки цикла.

После объяснимого поэтического раздражения самых первых постсоветских лет, оставившего «осадок» в «Стансах», душевное равновесие должно было вернуться — и вернулось — к лирическому герою Кушнера. «Я — друг сегодняшнего дня», — признаётся он в стихах, написанных уже при сильно изменившейся жизни, в самом начале нового тысячелетия («Кто стар, пусть пишет мемуары..., 2001–02»²⁵). И вскоре в иносказательно-полушутливой форме вторит себе: «...По лесу // Брожу; в сосновом и еловом // Стою; я хорошо устроился // В тени, одной ногою — в новом» (то есть — в новом веке; «А вы поэт какого века?..», 2003; 458). «Стансы» оказались для Кушнера необходимой кризисной точкой и поэтическим рубежом на пути из одного столетия в другое.

²³ Ср. с позднейшим стихотворением «Станешь складывать зонт — не даётся...» (2000), лирическому герою которого нужно во что бы то ни стало сложить зонт (напоминающий, кстати, ему и о тютчевском «жизнь, как подстреленная птица...»), ибо *не в порядке, а в миропорядке дело...* (332).

²⁴ О значимости мотива *прогулок* в творчестве поэта см.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...» С. 30–58.

²⁵ Кушнер А. Холодный май. С. 21.

«Я ЛИ СВОЙ НЕ ЗНАЮ ГОРОД?»*

В современной поэзии Александр Кушнер, пожалуй, самый «петербургский» автор — и по тематике стихов, и по литературным привязанностям, и по особому «петербургскому» менталитету. Естественно, сам город является постоянным героем его поэзии.

В кушнеровском восприятии Петербурга — Ленинграда есть характерная закономерность. Его поэтический взгляд на город всегда очень точен, всегда имеет конкретную топографическую привязку:

И плачет он меж Невкой и Невой,
Вблизи трамвайных линий и мечети,
Но не отдаст недуг сердечный свой,
Зарю и рельсы блещущие эти
За те края, где льётся ровный свет,
Где не стареют в горестях и зимах.
Он и не мыслит счастья без примет
Топографических, неотразимых.
(«Что мне весна? Возьми её себе!..», 1977; 165)

Очень легко узнаётся здесь это место на Петроградской стороне недалеко от Троицкого моста: там действительно есть и мечеть, и трамвайные пути, ведущие от моста на улицу Куйбышева. Вот без таких *топографических, неотразимых* примет немислима и сама поэзия Кушнера.

В самом деле, как много у него таких конкретных указаний: «А в Мойке, рядом с замком Инженерным...»; «Выбегаю к Таврической...»; «Вблизи Обводного, среди фабричных стен, прижатых тесно...»; «Видно снесённую церковь Земцова...» Конечно, идеальный читатель Кушнера — тот, кто хорошо знает город и зримо представляет себе улицы и каналы, о которых пишет поэт. Но поскольку не у каждого читателя есть такая счастливая возможность, прокомментируем хотя бы несколько таких стихотворений.

В одном из ужаснейших наших
Задымленных, тёмных садов,
Среди изувеченных, страшных,
Прекрасных древесных стволов,
У речки, лежащей неловко,
Как будто больной на боку,
С названьем Екатерингофка,
Что еле влезает в строку,
Вблизи комбината с прядильной
Текстильной душой нитяной
И транспортной улицы тыльной,

* Впервые: Нева. 1994. № 12. С. 297–300.

Трамвайной, сквозной, объездной,
Под тучей, а может быть, дымом,
В снегах, на исходе зимы,
О будущем, непредставимом
Свиданье условились мы.

(«В одном из ужаснейших наших...», 1980; 166)

Название реки сразу выдаёт место, которое здесь имеется в виду. Как бы изогнутая и потому *лежащая неловко* Екатерингофка протекает западнее парка Екатерингоф, ведущего свою историю ещё с петровских времён: российский самодержец построил здесь загородную усадьбу для своей супруги, именем которой её (усадьбу) и назвал. В восемнадцатом и девятнадцатом веках Екатерингоф был любимым местом гуляний столичной аристократии. Во второй половине позапрошлого века гуляния прекратились, парк утратил своё общегородское значение. В советскую эпоху он потерял и название — несколько десятилетий именовался парком имени 30-летия ВЛКСМ; к счастью, теперь историческое имя ему возвращено. Но до сих пор на самом видном месте здесь возвышается «соцреалистическая» скульптурная группа, изображающая молодогвардейцев; с небольшим старинным парком она никак не гармонирует. Есть и другие постройки эпохи «развитого социализма», парк не украшающие. Не потому ли он кажется поэту *одним из ужаснейших наших?*

Транспортная, тыльная улица — Лифляндская, с её грузовиками и трамваями; она как бы разрезает парк надвое. Есть на этой улице и упомянутый поэтом прядильно-ниточный *комбинат* под названием «Советская звезда»: прямо на проезжую часть смотрит заурядное фабричное здание, а за ним во дворе возвышается ещё одно. Именно о тыльной части парка, примыкающей одновременно к комбинату и к реке, и пишет Кушнер. Вся эта картина готовит нас к грустному финалу стихотворения:

Так помни, что ты обещала.
Вот только боюсь, что и там
Мы врозь проведём для начала
Полжизни, с грехом пополам,
А ткацкая фабрика эта,
В три смены работая тут,
Совсем не оставит просвета
В сцеплении нитей и пут.

В Петербурге Кушнера влечёт не только топография как таковая, но и, так сказать, «культурная топография». Мы имеем в виду культурную память города, ставшего огромным музеем под открытым небом и хранящим в своих музеях, уже в буквальном смысле слова, произведения искусства разных эпох и народов.

Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага!
Здесь и весна, и страсть, и гордый Ипполит
С собакой и конём, не сдерживая шага,
От мачехи письмо отвергнуть норовит.

Стояли долго мы пред мраморным рассказом,
Смерть жизнью с четырёх сторон окружена
И льнёт к морским волнам, ступеням и террасам,
К охоте и любви, за камнем не видна.

Там кто-то горько спит, — живые только сладко
Спят, — мерно обойдя его со всех сторон,
Мы видим: жизнь и смерть — единая двойчатка,
На смертном камне мир живой запечатлён.

Конюших провести беспечною гурьбою,
Кормилицу пригнуть, морской раскинуть вал...
Жизнь украшает смерть искусною резьбою,
Без смерти кто бы ей сюжеты обновлял?

(«Как буйно жизнь кипит...», 1979; 177)

В этом стихотворении обыгран греческий миф о Федре, полюбившей своего пасынка Ипполита и отвергнутой им. Оклеветанный ею в отместку Ипполит погибает по воле отца, Тесея, попросившего морского бога Посейдона наказать сына.

Но причём тут Петербург? Он здесь есть! «Стояли долго мы пред мраморным рассказом». Речь идёт о римском саркофаге II века до нашей эры, находящемся в Эрмитаже, в экспозиции отдела античной культуры. Кушнер очень точно передаёт подробности *мраморного рассказа*. Во-первых, герои изображены на нём действительно *с четырёх сторон*, и надо обойти саркофаг, чтобы «прочитать» весь сюжет. Во-вторых, поэт характеризует героев этой истории. Не говоря об Ипполите, поэтический портрет которого в деталях повторяет скульптурный, и Федре, здесь упомянуты и *гурьба конюших* на передней стороне саркофага (у них действительно *беспечные* лица с тенью улыбки), и *кормилица*, изображённая дважды, и оба раза фигура её наклонена, особенно выразительно в сцене, когда Федра передаёт ей письмо для Ипполита.

Вот только морского вала на саркофаге нет. Само море древний скульптор не изобразил, хотя, согласно мифу, гибель наступает Ипполита на морском берегу. Неужели поэт оказался, вопреки себе, неточен, невнимателен? Думаем, однако, что эта «ошибка» не случайна и показательна. В стихах ощущается не только пространство греческого мифа, но и, так сказать, пространство самого лирического героя. Жизнь *буйно кипит* на стенках саркофага, но «осмотр» гробницы происходит ныне, в современном городе. Городе, тоже стоящем на берегу моря: «Смерть жизнью с четырёх сторон окружена // И льнёт к морским волнам, к ступеням и террасам, // К охоте и любви, за камнем не видна». Морские (и речные — ведь Эрмитаж стоит на берегу Невы, а первый этаж музея, где и находится саркофаг, усиливает ощущение близости воды) волны, ступени и террасы — всё это приметы Петербурга. Кушнер вольно или невольно воспринял античный миф как петербуржец, «удвоил» лирическое пространство стихотворения. Это вполне в его духе: классические сюжеты никогда не бывают для него самоцелью, они созвучны настроению и мировосприятию нашего современника. Потому и эти стихи становятся не просто фиксацией зрительно-

го впечатления, но и обретают лирико-философское звучание, говорят о жизни и смерти как о неких универсальных категориях.

Но иногда Кушнер «нарушает» городскую топографию. Это бывает в тех стихотворениях, где мы вместе с поэтом погружаемся в атмосферу петербургского сновидения¹, петербургской фантазмагии (излишне говорить, что эта линия имеет уже почти двухвековую, начиная с «Медного всадника», традицию в русской литературе):

А вчера мне приснилось, что я заблудился в метро
И никак на поверхность не выбраться: «Мира», «Лесная»,
«Елизаровская»... По тоннелям летел, как ядро,
Поезд, сон обгоняя,
В лабиринте подземном — слепое, стальное нутро.
(«Прогулка», 1977)²

Поэт сознательно перечисляет станции разных линий ленинградского метро, чтобы усилить эффект «блуждания».

В этом отношении особенно любопытно и парадоксально стихотворение «Сон» (1969–70):

Я ли свой не знаю город?
Дождь пошёл. Я поднял ворот.
Сел в трамвай полупустой.
От дороги Турухтанной
По Кронштадтской... вид туманный...
Стачек, Трефолева... стой! (75)

Здесь имеется в виду действовавший в ту пору конкретный трамвайный маршрут № 35 (теперь этот номер присвоен другому маршруту). Его конечная остановка — «Турухтанские острова» — находилась в юго-западной части города, фактически на взморье. Оттуда трамвай шёл *по дороге Турухтанной* (официальное название: «Дорога на Турухтанские острова»), выезжал на *Кронштадтскую* улицу, затем в районе Кировского завода пересекал проспект *Стачек*, шёл по улице Маршала Говорова и опять пересекал проспект *Стачек*, уже по улице *Трефолева*.

Как видим, Кушнер (живший в ту пору неподалёку, в районе станции метро «Автово»), точен в описании трамвайного маршрута. Но «едем» дальше:

Как по плоскости наклонной,
Мимо тёмной Оборонной.
Всё смешалось... не понять...
Вдруг трамвай свернул куда-то,
Мост, канал, большого сада
Темень, мост, канал опять.

¹ О мотиве сна в творчестве поэта см.: *Поборчая И. П.* Онейрические мотивы в поэзии А. Кушнера // *Русская филология: Вестн. Харьковск. нац. пед. ун-та.* 2016. № 4 (59). С. 55–61 (здесь анализируется, в частности, и стихотворение «Сон», о котором мы пишем ниже); *Невзглядова Е. В.* Сны в русской поэзии // *Звезда.* 2017. № 6.

² *Кушнер А.* Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 110.

Ничего не понимаю!
Слева тучу обгоняю,
Справа в тень её вхожу,
Вижу пасмурную воду,
Зелень, тёмную с исподу,
Возвращаюсь и кружу.

Итак, «заблудившийся трамвай»? Прямо по Гумилёву³? Не будем спешить с выводами. Понятно, почему *мимо тёмной Оборонной* трамвай едет *как по плоскости наклонной*: в этом месте он проезжает короткий отрезок пути между двумя поворотами — они и оставляют ощущение «наклона». Но вот дальше: «Всё смешалось... не понять... // Вдруг трамвай свернул куда-то...» Почему же *не понять*? Свернул на улицу Калинина, а оттуда выехал на уже известную нам Лифляндскую: «Мост, канал, большого сада // Темень, мост, канал опять». Это вагон проходит по Лифляндской через Екатерингофский остров и при этом пересекает сначала речку Таракановку по Молвинскому мосту, а потом — Бумажный канал по Бумажному мосту. Почему же лирический герой, только что уверенно заявивший: «Я ли свой не знаю город?», — теперь растерян: «Ничего не понимаю!»? И что значит «Возвращаюсь и кружу»? И почему дальше упоминаются две другие петербургские реки: «Чья ловушка и причуда? // Мне не выбраться отсюда! // Где Фонтанка? Где Нева?»

Реальный трамвай тридцать пятого маршрута выезжал на Обводный канал и двигался по нему до Московского проспекта, а затем сворачивал и вновь ехал в южную часть города, до проспекта Юрия Гагарина. Благодаря этому и создаётся эффект *кружения* и *возвращения*. Никакой *Фонтанки* и тем более *Невы* он и не должен был проезжать. Кушнер построил лирический сюжет на читательском ожидании «выезда» от окраинных Турухтанных островов в центр, с его всем хорошо известными топонимами. Читатель ждал увидеть Фонтанку и Неву — а поэт его «обманул», опять «увёз» в непонятный, призрачный Петербург окраин. Трамвайный маршрут же «подвернулся» такой удачный, что специально «путать» читателя не пришлось. Как обмолвился однажды сам Кушнер, «не надо выдумывать, жизнь фантастична» (133). Трамвай сам отвезёт нас куда надо. Куда? —

Вровень с нами мчатся рядом
Все, кому мы были рады
В прежней жизни дорогой.
Блещут слёзы их живые,
Словно капли дождевые.
Плачут, машут нам рукой.

Им не видно за дождями,
Сколько встало между нами
Улиц, улочек и рек.

³ Об поэтических отзвуках гумилёвского «Заблудившегося трамвая» см.: Бельская Л. Л. Как «заблудившийся трамвай» превратился в «трамвай-убийцу» // Русь речь. 1998. № 2. С. 24–30 (о стихотворении Кушнера «Сон» — на с. 25–26).

Так привозят в парк трамвайный
Не заснувшего случайно,
А уснувшего навек.

Ни на йоту не изменяя реальной топографии, Кушнер создал фантастический, ирреальный образ города. Лирический сюжет стихотворения выведен из простой конкретики на универсальный уровень. Думается, это замечательное и очень петербургское (московский или тверской трамвай так не «заблудится»!) стихотворение заслуживает места в антологии петербургской поэзии.

...Одно из своих эссе о поэзии Кушнер озаглавил пастернаковской строкой: «Всесильный бог деталей». Он и сам любит поэтическую точность, конкретность, которой учился у Ахматовой, Мандельштама, Кузмина... Счастливое совпадение в том, что поэт такого склада родился именно в Петербурге, с его столь много говорящей топографией, и призван судьбой воспеть этот город.

III

«ГУАШЬЮ СМУГЛОЙ И КРУТЫМ ЗИГЗАГОМ»

Межиров: поэтика импрессионизма^{*}

Творчество Александра Межирова привлекает к себе специальное внимание исследователей нечасто. Ещё при жизни поэта, в 1985 году, появилась литературно-критическая книга о нём, написанная М. Ф. Пьяных¹, но она отражает, естественно, творчество фактически только первой половины его литературного пути. В новейшее время защищена специальная диссертация о Межирове как о поэте военного поколения, включающая в себя и опыт периодизации его творчества.² Между тем, оно (творчество) заслуживает пристального внимания в различных аспектах, в частности — в аспекте своего историко-культурного генезиса, тех традиций, которые повлияли на формирование поэтического мира художника.

Одну из таких традиций сам Межиров образно — и при этом недвусмысленно — сформулировал в стихах:

^{*} *Впервые*: Вестник Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-та. Коломна, 2015. № 2 (18). Гуманит. науки. С. 50–57.

¹ См.: Пьяных М. Ф. Поэзия Александра Межирова. Л., 1985.

² См.: Романова Е. С. Тема судьбы военного поколения в поэзии Александра Межирова: Дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2008. В данной работе содержится обзор критических и литературоведческих работ, где творчество Межирова в той или иной степени затрагивается — в том числе и защищённой ещё в 1974 году лингвистической диссертации о поэте (см.: Шульская О. В. Словоупотребление в поэзии А. Межирова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1974).

Я жил в морозной пыли,
Закутанный в снега.
Меня писать учили
Тулуз-Лотрек, Дега.
(«Москва. Мороз. Россия...», 1964)³

Здесь выражено пристрастие поэта к импрессионистской и постимпрессионистской живописи, названы два крупнейших её представителя. Это признание даёт нам право взглянуть на творчество самого Межирова именно с такой точки зрения. Конечно, любая лирика сама по себе уже в какой-то степени импрессионистична; но здесь это общее свойство её усилено непосредственным интересом поэта к данному направлению и непосредственным его влиянием.

О том, что впечатления от живописи были в числе важнейших детских впечатлений будущего поэта, рассказывает его дочь З. А. Межирова: по её словам, он «часто бегал ребёнком» в Музей изобразительных искусств имени Пушкина, расположенный неподалёку от Лебяжьего переулка, в котором жила семья.⁴ Живопись вообще — не обязательно импрессионистская, но обычно модернистская — не раз является «действующим лицом» в поэзии Межирова, связанной, по давнему наблюдению критика, «с изобразительным искусством <...> и искусством динамической пластики»⁵. Вот несколько цитат из произведений разных лет: «Чтоб жёлтый цвет безумного Ван Гога, // Его бессмертный, интенсивный цвет, // Стал музыкой, // Потребовалось много // Холста и краски, сплетен и клевет» («Жёлтый цвет», 1962; 250); «...И холсты какого-то кубиста // Бурно обсуждает молодёжь» («Alter ego», 1974; 14); «Туго скатерть накрахмалена, // И Кустодиев, Шагал // На стене вместо Сталина...» (поэма «Позёмка», 1997)⁶. И всё же в лирическом признании поэта в качестве *учителей* названы именно Тулуз-Лотрек и Дега.

Прежде всего, их творчество сказалось на тематике межировской поэзии, на выборе лирических сюжетов. Достаточно вспомнить некоторые известные работы этих мастеров, певцов парижской богемы, парижских развлечений и зрелищ: «Скаковые лошади перед трибунами», «Голубые танцовщицы», «Танцовщица у фотографа», серию иллюстраций к рассказу Мопассана «Заведение Те-

³ Межиров А. Избранное. М., 1989. С. 228. Далее ссылки на это издание, для творчества поэта наиболее репрезентативное, даются в тексте, с указанием (в круглых скобках) только номера страницы. Исключения оговариваются. Поскольку сам Межиров обычно не датировал свои стихи, мы указываем, также в скобках, дату первой публикации цитируемого или упоминаемого нами произведения, фактически означающую, что оно написано *не позднее* данного года.

⁴ См.: Межирова З. «И в эмиграцию играю, и доиграю до конца...» / Интервью вела Е. Семёнова [полная авт. версия интервью «Лит. газ.»] // Порт-фолио: Альманах — <http://www.port-folio.org/2011/part8.htm> (дата обращения: 3.7.2017). Мы благодарны Зое Александровне, ознакомившейся с этой (а также с помещаемой здесь вслед за ней) статьёй в рукописи и поделившейся с нами ценными замечаниями и наблюдениями, в тексте нами учтёнными.

⁵ Пьяных М. Ф. Поэзия Александра Межирова. С. 77.

⁶ Межиров А. Позёмка: Стихотворения и поэмы / Сост. Т. Бек. М., 1997. С. 172.

лье» Эдгара Дега; «В цирке Фернандо», «Танец в “Мулен Руж”», «Певица Иветт Гильбер», «Кабаре “Японский диван”» Анри Тулуз-Лотрека (некоторые из этих полотен находятся как раз в ГМИИ), — и просто перечислить рядом названия стихотворений Межирова: «Старик тапёр в “Дарьяле”...» (1970), «Аттракцион» (1966), «Баллада о цирке» (1961), «Через артистические входы...» (1982), «Балетная студия» (1964), «Этот жокей» (1972), «Почтенная профессия — мошенник...» (1988; список можно продолжить). Для поэта, выросшего в сталинской стране, такой тематический спектр может показаться неожиданным, но его нетрудно объяснить. Тогда эта сторона жизни была приглушена идеологическими ограничениями как «буржуазная» развлекательность; или же в ней подчёркивалось, напротив, «правильное» советское содержание (спорт, цирк). Запретный или полузапретный плод сладок, оттого мир развлечений невольно выходил в сознании ребёнка и юноши на первый план: «Кровоточили цыпки // На стонущих ногах... // Ну, а писал о цирке, // О спорте, о бегах» (227). И конечно, в образах цирка, мотогонок по вертикальной стене или, скажем, игры в бильярд (Межиров был страстным бильярдистом) проступало у поэта общечеловеческое начало: «Этим словом цирк помянем, // Представляющийся мне // Постоянным состояньем // Всех живущих на земле» («Апология цирка», 1981; 135)⁷.

Но внешним, тематическим сходством стихов Межирова с искусством Дега и Тулуз-Лотрека дело не ограничивается. Нам представляется, что живопись французских мастеров повлияла и на его поэтику.

Двух любимых Межировым художников роднит и выделяет в искусстве импрессионизма доминирование *р и с у н к а* — в то время как импрессионисты культивировали больше цвет. Дега и Тулуз-Лотрек передают динамику человеческого тела, схватывают те моменты, когда оно находится в выразительном движении. Этот урок усвоил их московский ученик-поэт. Попробуем показать это на нескольких примерах.

Первый из них — стихотворение «Из истории балета» (1969):

Гельцер
танцует
последний
сезон,
Но, как и прежде, прыжок невесом, —
Только слышней раздаются нападки,
Только на сцене, тяжёлой как сон,
В паузах бешено ходят лопатки.
Воздух неведомой силой стеснён —
Между последними в жизни прыжками

⁷ Ср. с признанием поэта: «На бильярдном столе всё время происходит то, что в жизни: удар или отыгрыш, созидание позиции или прямая необходимость забить шар в лузу <...> Может быть, игра была для меня поисками пространства хоть какой-то независимости» (Сыграть шара: Бильярдисты Межиров, Симонич, Митасов и Шлепянов о своём увлечении / [Интервью брал] И. Померанцев // Независимая газ. 1997. 26 дек. С. 8).

наш). Перчатка межировского маркёра сродни перчаткам Иветт Гильбер, а цветовой контраст в его стихах — цветовому контрасту портрета певицы. И ещё один пример — стихотворение-четверостишие, в котором именно руки, их движения становятся главным поэтическим содержанием, превращаются в некий «образ мира», если воспользоваться выражением Пастернака: «Каждый раз / этот город / я вижу как будто впервые, // Где по улице главной / так неторопливо / идут, // Жестикулируя шибче / и выразительней, / чем глухонемые, // Люди с древними лицами, / вечно, / беспечно / живущие тут» (1982; 155). Обратим внимание и на зачин миниатюры: «Каждый раз этот город я вижу как будто впервые...» Это как раз взгляд художника-импрессиониста, с присущим ему непредвзятым, «мгновенным» впечатлением.

Впрочем, главным «действующим лицом» межировских стихотворений-«рисунков» могут стать и *ноги*, и это тоже вполне в духе его учителей. Вспомним опять «Танцовщицу у фотографа» Дега и хрестоматийное наблюдение над согнутой левой ногой героини, которая при мысленном зрительском «разгибании» её окажется длиннее правой. Художественное доминирование ног мы обнаруживаем, например, в стихотворении «Обзор» (1967), где уже само название выдаёт «визуальный» характер лирического восприятия:

Вот женщина
Увлечена
Ногами длинными своими.
Своих прекрасных ног во имя
Идёт по улице она. (297)

Кажется, что героиня вся состоит из своих *прекрасных ног*. Их красота подчеркнута почти одическим стилем (цену которому поэт хорошо знал⁹), с выразительной инверсией, благодаря которой торжественное *во имя* оказывается в сильной позиции в конце стиха. Лирическая асимметрия Межирова (позволим себе такое определение) восходит, как нам думается, к принципиальной импрессионистской асимметрии, свойственной *впечатлению* от человеческого движения.

Для сравнения упомянем стихотворение «Штраф» (1967), героиня которого вполне по-«тулуз-лотрековски» экстравагантно одета в «красные чулки и чёрный шарф» (ещё раз напомним чёрные перчатки Иветт Гильбер; яркий цветовой контраст подчёркивает у Межирова именно графическую суть лирического образа; М. Ф. Пьяных, отметивший творческое сходство двух портретов, на эту деталь внимания не обратил), и процитируем стихотворение «Лестница» (1983):

Она прошла по лестнице крутой
С таким запасом сил неистошимых,
Что было всё вокруг неё тщетою, —
И только ног высоких лёгкий вымах. <...>

⁹ См.: «И я, противник од, // Пишу в высоком штиле...» («Тишайший снегопад...»; 531). По свидетельству самого поэта, цитируемое в данной сноске стихотворение было написано им ещё в юности, до войны (см.: Межиров А. «Поэзия — ни в коем случае не профессия...» / Текст выступл. подгот. к публ. З. Межировой // Вопр. лит. 2013. [№ 6.] Нояб. – дек. С. 136).

Она прошла с таким запасом сил,
Таща ребёнка через три ступени,
Что стало ясно — мир, который был,
Пребудет вечно, в славе и цветеньи. (120)

Визуальный образ героини — да и внутреннее его наполнение, *неистощимые силы* — здесь, в сущности, тоже сведены к её *ногам*: «...И только ног высоких лёгкий вымах». Этот динамичный графический образ — вполне в духе Дега, на полотнах которого подобный *лёгкий вымах* ног мы можем увидеть. Такова, скажем, картина «Мисс Лала в цирке Фернандо», героиню которой мы застаём в момент прыжка, с подогнутыми ногами (ср. в уже цитировавшейся нами «Спортивной балладе»: «По грудь почти что выпрыгнув над сеткой, // Ударом пробивала блок двойной»). Именно эта деталь и обеспечивает в первую очередь динамику женской фигуры. В стихотворении «Лестница» экспрессия образа достигается контрастным — на уровне смысла и стиля — сочетанием бытового мотива («Таща ребёнка через три ступени») и мотива универсально-вечного («...мир, который был, // Пребудет вечно...»).

Кстати, сам мотив *лестницы крутой* (именно так, с инверсией) мог быть подсказан Межирову стихотворением Ахматовой «Течёт река неспешно по долине...», второе и заключительное четверостишие которого звучит (отсылая в свою очередь к лирической ситуации пушкинского «Зима. Что делать нам в деревне?...») так: «Перенеся двухдневную разлуку, // К нам едет гость вдоль нивы золотой, // Целует бабушке а гостиной руку // И губы мне на лестнице крутой»¹⁰. Межиров любил это стихотворение: в телевизионной передаче 1976 года он читал его наизусть и комментировал¹¹, а в своём стихотворении «Благие порывы» (1980; см.: 295) и вовсе откровенно процитировал («Многооконный дом, как было сказано давно, // Пригорок тот же и долина тоже та же»; курсив наш; ср. у Ахматовой: «Многооконный на пригорке дом»). Вообще возможное влияние «визуальной» ахматовской лирики на межировский лирический «импрессионизм»¹² заслуживает отдельного разговора, и когда-нибудь такой разговор наверняка состоится.

Парадоксальное слияние динамики и статики человеческой фигуры обнаруживаем, например, и в стихотворении «Гол» (1984):

Отдаётся долгим стоном
На трибуне мировой,
Над испанским стадионом
Гол, забитый головой.

¹⁰ Ахматова А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М., 1996. Т. 1. С. 141.

¹¹ «Как уместился в эти восемь строк целый роман, эти нити, связывающие поэзию Ахматовой с русской прозой...» — Поэзия: Александр Межиров читает стихи Анны Ахматовой. 1976 — <http://www.youtube.com> (дата обращения: 3.3.2014).

¹² Ср., например: «Я на правую руку надела // Перчатку с левой руки» («Песня последней встречи» // Ахматова А. Соч. Т. 1. С. 30) — «Мы с тобою / друг другу — / недалеки, // Но сам я воздвиг между нами стену, — // На безымянный палец / левой руки // Кольцо серебряное надену» («Скоро, скоро зима, зима...», 1972; 552).

При повторе на экране
«R» латинское горит,
Футболист, как в состоянье
Невесомости, парит. (110)

Парящий в *состоянье невесомости* футболист — новый поэтический аналог «мисс Лала в цирке Фернандо», но на сей раз визуальное впечатление как бы усилено новыми техническими возможностями. Замедленный повтор кадра на экране — вот он, импрессионизм эпохи телевидения. И вновь отмечаем универсальный характер лирической ситуации: «И оглохшее от гула // Мирового бытия, // К телевизорам прильнуло // Человечество-дитя». Остановленное телережиссёром и поэтическим зрением мастера слова мгновение спортивного состязания перед *трибуной мировой* являет собой — как и цирк в стихотворении «Апология цирка» (см. выше) — некий слепок, сгусток общечеловеческого существования.

Но творческое усвоение Межировым традиций импрессионизма шло не только по «графической» линии, учитывало не только экспрессию образов Дега и Тулуз-Лотрека. Русского лирика привлекала и ключевая линия искусства импрессионистов, связанная с доминированием *ц в е т а*. В его стихах мы не раз обнаруживаем образы-«впечатления», где очертания предмета или человека как бы размыты, цветовая гамма лишена однотонности, визуальный образ будто ускользает от рациональной однозначности.

Таково, например, стихотворение «К портрету» (1976), с его показательным названием, уже выдающим «живописную» природу лирической миниатюры:

Ты говоришь совсем невнятно,
И на щеках твоих горят,
Нет, не горят, но тлеют пятна,
И неопрятен твой наряд.

Лицо в табачном дыме мгlistом
Усталостью притемнено,
И карты падают со свистом
На предвоенное сукно. (346)

Стихотворение построено на неопределённости, «размытости» визуальных образов: *горят, нет, не горят, но тлеют пятна; неопрятен твой наряд; мгlistый дым; притемнено; карты падают*. В последних словах, напоминающих и о тулуз-лотрековской динамике, как будто остановлено время. Конечно, карты могут падать и долго, лирик вправе выразить протяжённость какого-либо действия или состояния, но весь предыдущий текст настраивал читателя на одномоментность впечатления. Лирическая картина была как будто выхвачена из некой полумглы, *случайно* остановлена взором лирического героя (ср. в позднейших стихах Межирова: «Вспышкой памяти мгновенной // Повторил случайно ты // Вдоль полуторки военной // Указатель — Решеты» — «Вспышкой памяти мгновенной...», 1980; 144). Любопытна и звуковая образность стихотворения, тоже неопределённая или поэтически домысленная: *ты говоришь совсем невнятно; карты падают со свистом* (увидеть *свист* на портрете невозможно).

Лирическая ситуация стихотворения «К портрету» отзовется позже в написанных даже в том же стихотворном размере стихах: «В Бутырках, в камере, на сорок, // На сорок пять, на пятьдесят // Подследственных сквозь муть и морок // Костяшки чёрные стучат. // Стоит жара в казённом доме // И духотою душит, но // Нет ничего на свете кроме // Сухих костяшек домино» («В Бутырках...», 2006)¹³. Вновь — неопределённость, *муть и морок* самой картины (плюс *жара и духота*, плюс «безразмерность» тюремной камеры: *на сорок, на сорок пять, на пятьдесят...*), и на этом фоне — выразительный атрибут игры, *ничего кроме которого нет на свете*. Напомним вновь о доминировании в межировском лирическом пространстве *рук и ног* героинь, а стало быть — о художественном опыте Дега, который, как видим, здесь тоже творчески учтён.

Своеобразный синтез двух ветвей импрессионистской традиции являет собой и стихотворение «Балетная студия» (1964; возвращаемся к балетной теме):

В классах свет беспощаден и резок,
Вижу выступы полуколонн.
Еле слышимым звоном подвесок
Трудный воздух насквозь просквожён.

Но зато пируэт всё послушней,
Всё воздушней прыжок, всё точней.
Кто сравнил это дело с конюшней
Строевых кобылиц и коней? <...>

Свет бесстрастный, как музыка Листа,
Роковой, нарастающий гул,
Балерин отрешённые лица
С тусклым блеском обтянутых скул. (247)

Но в чём именно её импрессионистичность? С одной стороны, визуальная и звуковая «расплывчатость», ускользающие от рациональной однозначности лирические «мазки»-эпитеты выдают влияние ведущей — «цветовой» — линии импрессионизма: «*еле слышимый* звон подвесок», которым «*трудный воздух насквозь просквожён*»; «*свет бесстрастный*»; «*нарастающий гул*», «*отрешённые лица*», «*тусклый блеск*». Здесь «поработал», пожалуй, Клод Моне. Зато Дега и Тулуз-Лотрек «ощущаются» в других мотивах, словно нарисованных поэтическим карандашом: «*свет... резок*»; «*выступы полуколонн*» (префикс *полу-* вообще любим Межировым¹⁴, и это симптоматично для атмосферы лирической «неопределённости» в его стихах); «*пируэт*», «*прыжок, всё точней*»; «*обтянутые скулы*». По поводу последней детали Александр Кушнер, тонкий ценитель живописи импрессионизма, прочитавший нашу статью в рукописи, замечает: «...как это хорошо про балерин! В самом деле, волосы приглажены, убраны на-

¹³ Межиров А. Артиллерия бьёт по своим. С. 417.

¹⁴ Ср., например: «Полумужчины, полудети, // На фронт ушедшие из школ...» (291); «...Где в полуразвалившихся стенах // Ютится неразгаданный язычник...» (507); «О, как я погружался / в приглушённое разноголосье // Этих полуподвалов...» (338); «Остаёшься в слове сына // Полуграмотном, блатном...» (355).

зад, к затылку — и скулы обнажены»¹⁵. И конечно, само сравнение балетной студии с конюшней тоже напоминает о постимпрессионистской традиции и вписывается в поэтический мир Межирова (напомним ещё раз: «Ну, а писал о цирке, // О спорте, о бегах»; курсив наш). Правда, второе четверостишие и ещё два идущих за ним (мы их не приводили) поэт впоследствии исключил, сочтя их, по свидетельству З. Межировой, неудачными и оставив только два четверостишия — первое и последнее.¹⁶

«Графика» и «живопись» переплетаются и в стихотворении «Гуашь» (1983), визуальный характер которого тоже очевиден благодаря уже названию:

По лестнице, которую однажды
Нарисовала ты, взойдёт не каждый
На галерею длинную. Взойду
Как раз перед зимой, на холоду,
На галерею, по твоим ступеням,
Которые однажды на листе
Ты написала вечером осенним
Как раз перед зимой ступени те
Гуашью смуглой и крутым зигзагом.
По лестнице почти что винтовой,
По лёгкой, поднимусь тяжёлым шагом
На галерею, в дом открытый твой.
Меня с ума твоя зима сводила
И смуглая гуашь, ступеней взмах
На галерею, и слепая сила
В потёмках зимних и вполупотьмах. (122)

С первых строк стихотворения заявлена особая условная, «живописно-виртуальная» природа лирического сюжета: восхождение героя происходит не на реальной, а на *нарисованной* героиней лестнице. Здесь, по замечанию Е. С. Романовой, «предмет превращается в нематериальный», выдавая попытку автора «заглянуть в суть вещей, изобразить объект в необычном виде»¹⁷. Мотив же самой лестницы и колоритен (*гуашью смуглой*), и графичен (*крутым зигзагом, ступеней взмах*; ср. с уже цитированным: *И только ног высоких лёгкий вымах*). Впечатление читателя постоянно «сбивается» — за счёт большого для такого сравнительно краткого текста количества анжамбеманов, а также за счёт нарушающей синтаксические и логические связи тавтологии («...*Которые однажды на листе // Ты написала вечером осенним // Как раз перед зимой ступени те...*»; «*В потёмках зимних и вполупотьмах*»; ср.: «Мне подражать легко, мой стих расхожий, // *Прямолинейный и почти прямой, // И не богат нюансами, и всё же, // И вопреки всему, он только мой*», 127¹⁸), алогизма и оксюморона («По лестнице почти что винтовой, // По лёгкой, поднимусь тяжёлым шагом...»;

¹⁵ Из письма к автору данной статьи от 3 мая 2014 г.

¹⁶ См.: Межиров А. Артиллерия бьёт по своим. С. 320.

¹⁷ Романова Е. С. Тема судьбы военного поколения в поэзии Александра Межирова. С. 32.

¹⁸ О стихотворении «Чуть наклонюсь и варежку сырую...» (1986), откуда взяты эти строки, см.: Синельников М. Стих расхожий // Дружба народов. 2011. № 5. С. 43.

ср.: «Ложился *рано* — в смысле *поздно*. // И так всю жизнь. Сплошной недуг. // Когда же выздоровел *вдруг*, // То заболел *весьма серьёзно*», 163; курсив везде наш). Обратим внимание на финальное четверостишие «Гуаши»: оно — единственное из четырёх, границы которого совпадают с границами синтаксическими, то есть оно представляет собой одно предложение. Здесь, в финале, интонация как бы избавляется от сбивчивого «заговаривания» в предыдущем тексте, прорывается в эмоциональную кульминацию: «Меня с ума твоя зима сводила...» Но и здесь остаются в силе анжамбеманы, и именно здесь концентрируются ключевые визуальные мотивы стихотворения: «...И смуглая гуашь, ступеней взмах... В потёмках зимних и вполупотёмках».

Как видим, граница между двумя импрессионистическими тенденциями в лирике Межирова — так сказать, графической и живописной — весьма условна. В этом — и вообще в импрессионистической природе межировского творчества — убеждают и характерная для него пространственно-временная неопределённость («Переформировка длится, длится, // *Никогда не кончится* она»; 218; «...И холодное, мелкое море шумит // За прикрытым окном // В бесконечном пространстве ночном, // *То вдали, то совсем недалёко*»¹⁹), и ощущение «размытости» не только цвета, но и звука («*Звуки педалируя, ослабли* // Все мои кумиры, все ансамбли...»²⁰), запаха («...И запах кваса и берёзы // В парной / Под сводами стоит // *Ещё хмельной, / Уже тверёзый*»; 350), и эллипсис («Петь и плакать — призванье. // И выводит он стих, // А потом [*поёт*] в ресторане, // А потом и в пивных»; 59. Курсив везде наш). Картина мира у Межирова словно нарочито лишена чётких граней, в ней господствует относительность и зыбкость — знаки сложности, неоднозначности бытия, не сводимого к простым формулам.²¹

Излишне говорить, что «импрессионистическая» поэтика Межирова — как и аналогичная особенность творчества его ровесника, поэта, барда, прозаика и драматурга Михаила Анчарова (о чём нам уже доводилось писать²²) — объективно противостояла одномерному, лишённому всяческих смысловых и стилевых «оксюморонов» соцреализму. Поэт нашёл в западном изобразительном искусстве свою негромкую нишу внутреннего противостояния, и это был его личный — невольный и свободный — творческий вызов политике «железного занавеса». Обнаруживая следы поэтического интереса Межирова к импрессио-

¹⁹ Межиров А. Артиллерия бьёт по своим. С. 371.

²⁰ Межиров А. Позёмка. С. 148.

²¹ Очевидно, что «неопределённость» лирики Межирова отличается от «неопределённости» лирики Высоцкого, рассмотренной А. В. Скобелевым (см.: Скобелев А. В. Владимир Высоцкий, эстетика неопределённости // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа, 2012. С. 246–261). Последнюю исследователь объясняет — помимо общей природы лирики и вообще любого «неприкладного» искусства — звучащим её характером, «изустным использованием». Во всяком случае, от межировского лирического «импрессионизма» Высоцкий, конечно, далёк (притом что творчество Межирова он очень ценил; см. нашу нижеследующую статью).

²² См.: Кулагин А. «Кто мечтой прямо в сердце ударен...»: О прозе Михаила Анчарова: [Предисл.] // Анчаров М. Избр. произведения: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 24–29.

низму в его произведениях разных лет — от 1940-х до 2000-х, — мы не можем согласиться с тем, что «импрессионистическое восприятие мира» есть знак лишь раннего периода его творчества, который критик называет «эстетическим» и которому он (критик) уже в 1985 году противопоставил позднейший «этический период, период воспитания нравственной чуткости и ответственности перед самим собой и перед “белым светом”»²³. Во-первых, в такой оценке нам видится дань советской критической традиции усматривать эволюцию художника непременно в движении от раннего, якобы «худшего» и «неполноценного» творчества к «полноценному» и «лучшему», когда мастер, лишённый прежде «нравственной чуткости и ответственности», наконец таковую обретает.²⁴ А во-вторых, влияние живописи импрессионизма и постимпрессионизма в лирике Межирова, как мы и пытались показать, гораздо глубже и дольше, оно проходит через всю его творческую биографию, являясь важнейшим качеством его собственной поэтики.

²³ *Пьяных М. Ф.* Поэзия Александра Межирова. С. 54.

²⁴ Как дань советским стереотипам представления о «человеке труда» как главном предмете искусства мы воспринимаем и следующее замечание М. Ф. Пьяных об общности поэзии Межирова и картин Тулуз-Лотрека и Дега: «Здесь артистичность даётся особенно тяжким трудом, поддержание артистической формы требует большой воли, огромного физического и духовно-нравственного напряжения...» (*Пьяных М. Ф.* Поэзия Александра Межирова. С. 85). С этим, конечно, не поспоришь, но почему-то думается, что и в живописи французских художников, и в «импрессионистических» стихах русского поэта главное — не это.

МЕЖИРОВ И ВЫСОЦКИЙ: ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ*

Несмотря на очевидный, подтверждаемый различными источниками взаимный личный и творческий интерес двух упомянутых в названии статьи поэтов, проблема «Высоцкий и Межиров» пока не ставилась в литературоведении — ни в работах о Высоцком, сегодня уже очень многочисленных, ни в работах о Межирове, которых пока гораздо меньше. Между тем сама эта связка — Межиров и Высоцкий — представляется очень важной для понимания поэтического пейзажа последних десятилетий двадцатого века. Значимость её отмечена М. Синельниковым: «...гражданская по существу (на глубине второго и третьего слоя) лирика Межирова и песни Высоцкого в общественном сознании пришли на смену гражданственной лирике Евтушенко и песням Окуджавы. Межиров и Высоцкий вышли на авансцену в эпоху несравненно более трудную и тёмную, из которой ушёл кислород благих ожиданий. И дали этому времени тихо выдыхающегося, подкипающего застоя его “цвет”»¹. Наверное, в этой характеристике есть доля субъективности, но есть и доля истины, тонкого понимания соотношения выделенных критиком фигур. Как бы то ни было — в творческий диалог самих поэтов сто́ит вслушаться.

1

Прежде всего — два поэта довольно много общались лично. Высоцкий звонил Межирову и порой пел ему по телефону (а однажды они встретились даже в Париже), что явствует из специального интервью Межирова о Высоцком, взятого в 1995 году М. Цыбульским.² В личной библиотеке Высоцкого сохранились четыре книги Межирова с очень тёплыми дарственными надписями автора³. Одна из них, «Под старым небом», есть ещё и в другом экземпляре, без автографа: вероятно, Высоцкий, ещё до того как получил книгу в подарок, купил её сам⁴. Известен эпизод встречи Высоцкого с тремя старшими поэтами — Слуцким, Самойловым и Межировым, когда Высоцкий читал им свои стихи.

* *Впервые*: Владимир Высоцкий: исследования и материалы: 2014 — 2015. Воронеж, 2015. С. 162–183.

¹ Синельников М. Стих расхожий // Дружба народов. 2011. № 5. С. 44.

² См.: О Владимире Высоцком вспоминает Александр Петрович Межиров / Беседу вёл М. Цыбульский // Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи — <http://v-vysotsky.com/vospominaniya/Mezhirov/text.html> (дата обращения: 2.4.2014). Далее ссылки на это интервью не оговариваются.

³ См.: Артисту и поэту Владимиру Высоцкому: 109 книг из библиотеки поэта / Сост. А. Е. Крылов // Совет. библиография. 1991. № 1. С. 10.

⁴ См.: Список книг из библиотеки В. С. Высоцкого / Сост. А. Е. Крылов, М. Э. Тихомирова, Е. Ю. Илютина // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. [Вып. I.] М., 1997. С. 464.

Сохранившиеся свидетельства двух участников этой встречи разнятся. «Владимиру Высоцкому, — вспоминал Д. Самойлов, — хотелось узнать, можно ли его читать. Именно поэтому он однажды обратился к Слуцкому, Межирову и мне с просьбой послушать его стихи и отобрать их для “Дня поэзии”. Это была, кажется, единственная прижизненная его публикация».⁵ Межиров оспорил свидетельство Самойлова, назвав его «беллетристикой»⁶, отвергнув прагматический мотив встречи (возможная публикация) и дав другое обоснование потребности Высоцкого в общении с профессиональными поэтами: «Он хотел, чтобы мы ему сказали, может ли он уйти из театра и существовать (не материально, а духовно, умственно) как поэт. Это было так трогательно и наивно, потому что он это знал вовсе не хуже, чем любой из нас, но он считал, что он этого не знает. Он не притворялся, он считал, что это какое-то разграничение жанров и искусств — он поёт, а мы не поём».⁷

О впечатлениях, вынесенных Высоцким из встречи с поэтами, свидетельствует его товарищ по театру (и, кстати, большой поклонник поэзии Межирова) В. Смехов: «Он вернулся с этого свидания буквально оглушённым, взхлёб пересказывал детали. Как они, живые классики поэзии, его выслушали, затем обсуждали — на предмет возможных публикаций. Как они неслыханно образованы, как божественно одарены. <...> Они подарили ему анализ его большого, как оказывается, таланта»⁸. Судя по другому — телевизионному — выступлению Смехова, встреча поэтов произошла примерно на рубеже 1972–73 годов.⁹

⁵ *Самойлов Д.* Его колея // Я, конечно, вернусь: Стихотв. и песни В. Высоцкого; Воспом. / Сост.: Н. А. Крымова. М., 1989. С. 160. Самойлов имеет в виду публикацию в «Дне поэзии» 1975 года стихотворения «Из дорожного дневника» — действительно единственную прижизненную публикацию Высоцкого в отечественном литературно-художественном издании.

⁶ Интерпретацию свидетельства Самойлова см.: *Цыбульский М.* Владимир Высоцкий и Давид Самойлов // Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов/н/Д, 2014. С. 64–66.

⁷ Любопытный факт: в телефонном разговоре с А. Е. Крыловым, состоявшемся в первой половине 80-х годов, Межиров утверждал, что... Слуцкого при этой встрече не было (сообщено нам самим А. Е. Крыловым). Это утверждение противоречит всем прочим свидетельствам, в том числе и интервью самого Межирова 1995 года, где говорится даже о том, что встреча произошла дома именно у Слуцкого и что Слуцкий высказывал замечания к стихам Высоцкого. Современники замечали за Межировым склонность к мистификациям (см., например: *Машинская И.* Этот жокей: К 90-летию со дня рождения Александра Межирова // Интерпоэзия. 2013. № 3 — <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2013/3/15m.html>; дата обращения: 4.7.2017); возможно, он мистифицировал собеседника и касательно Слуцкого. Если допустить, что Слуцкого на этой встрече не было, то нужно признать, что ошибается не только Самойлов, но и рассказывающие об этом эпизоде *со слов Высоцкого* В. Смехов и Л. Мончинский (см. следующую сноску и сноску 15).

⁸ *Смехов В.* Таганка: Записки заключённого. М., 1992. С. 104–105.

⁹ См.: Я пришёл к вам со стихами...: Александр Межиров / Автор и исполнитель В. Смехов; реж.-пост. А. Синельникова. ГТРК «Культура», 2011 — <http://www.youtube.com/watch?v=pgO-Xq-HORU> (дата обращения: 4.7.2017). Не знаем, на основании чего биограф Высоцкого В. Бакин решил, что встреча состоялась в 1974 году и что в ней участвовал и даже «читал свою прозу» Смехов (см.: *Бакин В.* Владимир Высоцкий без мифов и легенд. М., 2010. С. 460). Вызывает удивление и фраза Бакина «Высоцкий не пел, а тоже читал свои тексты» (там же). В интервью Межирова, Бакину известном (он его цитирует), сказано: «Он пел

Смехов полагает, что «Александра Межирова Володя узнал и полюбил именно в тот день их “тройственного совета”» и что с этого момента начался «краткий, увы, период содружества поэтов»¹⁰, то есть Высоцкого и Межирова. Данное свидетельство позволяет нам до известной черты сориентироваться во времени и предположить, что упоминаемые ниже эпизоды общения двух поэтов относятся к первой половине — середине 70-х годов. Это подтверждается и хронологическим диапазоном дарственных надписей Межирова: наиболее ранняя из них относится к 1971 году, наиболее поздняя — к 1976-му.

Есть, однако, основание полагать, что творчество Межирова — поэта, известного начиная ещё с сороковых годов, несмотря на свою тогдашнюю молодость (достаточно вспомнить знаменитое стихотворение «Коммунисты, вперёд!»), — Высоцкий открыл для себя раньше. Ведь вряд ли случаен сам факт обращения Высоцкого к авторитету Межирова, наряду с авторитетом Слуцкого и Самойлова, которые «были близкими к театру людьми, даже входили в авторский круг Таганки» (В. Смехов). Между тем и сам Межиров некоторое отношение к Таганке имел.

Хронологически (относительно биографии барда) первое свидетельство об интересе Высоцкого к Межирову принадлежит Л. В. Абрамовой и касается середины или второй половины 60-х годов: «...Володя любил его стихи, и какие-то межировские вещи его действительно потрясали. Например: “Мы под Колпино скопом стоим...” Сам он эти стихи не пел, но слушал их как песню. Он просто со стула упал! Это было в любимовском кабинете, когда Юрий Петрович собрал актёров-певцов, чтобы добавить песен в “Павшие и живые”. Вот тогда кто-то эту песню (автором мелодии к стихам считают А. Аграновского¹¹ — А. К.) спел. Володя был потрясён, и потрясён именно стиховым материалом этой песни»¹². Что касается момента личного знакомства двух поэтов, то об этом мы скажем ниже.

Стихотворение «Мы под Колпином скопом стоим...» в самом деле уникально своей беспощадной правдой, шедшей вразрез с тем, как было «дозволено» изображать войну в советское время:

Мы под Колпином скопом стоим,
Артиллерия бьёт по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно...¹³

восемь часов! Как он не умер, я не понимаю». Даже если допустить здесь преувеличение касательно длительности встречи, сомнения в достоверности самого этого свидетельства (*пел*) всё равно требуют аргументации.

¹⁰ Смехов В. Таганка: Записки заключённого. С. 105.

¹¹ См., например: Авторская песня / Сост. Д. Сухарев. Екатеринбург, 2002. С. 337.

¹² Абрамова Л. В. Факты его биографии: О Владимире Высоцком / Интервью и сост. В. К. Перевозчикова. М., 1991. С. 29.

¹³ Межиров А. Избранное. М., 1989. С. 561. Поскольку сам поэт свои стихи не датировал, мы указываем (в круглых скобках) дату первой публикации, допуская, что временной интервал между написанием стихотворения и его публикацией у активно печатавшегося Межирова

Ситуация *артиллерия бьёт по своим* своим большим иносказательным смыслом — столь, увы, характерным для отечественной истории двадцатого века — взволновала Высоцкого, уже написавшего к этому времени свои «Штрафные батальоны». Нам думается, межировские стихи входят — напрямую или косвенно — в ассоциативный фон песни «Тот, который не стрелял» (1972), в основе лирического сюжета которой лежит история бойца, провинившегося тем, что *языка... добыл, да не донёс*, за что и был приговорён своими же к расстрелу: «И особист Суэтин, // Неутомимый наш, // Ещё тогда заметил // И взял на карандаш».¹⁴ Известно любопытное для нашей темы свидетельство Л. Мончинского, сообщающего — надо полагать, со слов Высоцкого — что песня эта «впервые исполнена была на вечере для поэтов (имеется в виду та самая «тройственная» встреча, ибо никакого другого «вечера для поэтов» у Высоцкого не было; получается, что она произошла не раньше 1972 года, и это не противоречит свидетельству Смехова — А. К.). Он был очень хорошо принят поэтическими мастерами, а потом подошёл, боюсь ошибиться, Межиров или Слуцкий, кашлянул и деликатно заметил: “Сюжет баллады несколько фантастичен”. Володя огорчился»¹⁵. Если соотнести эти слова со свидетельством самого Межирова о «нравоучительной интонации» Слуцкого в разговоре с Высоцким (и о том, как сам Межиров пытался при этом жёсткую позицию Слуцкого смягчить), то критиковал песню, скорее всего, именно Слуцкий, из трёх мэтров наиболее склонный к рационалистичности в творчестве. Именно поэтому ему могла показаться неправдоподобной история о том, как спас героя песни *тот, который не стрелял* — единственный из расстрельной команды, кто не нажал курок во время казни. Условно-символического смысла песни¹⁶ старший поэт не оценил.

Возможно, к стихотворению Межирова восходит и лейтмотив песни Высоцкого «Прерванный полёт» (1973), предложенной им в фильм «Бегство мис-

был обычно невелик. Острое с точки зрения цензуры стихотворение «Мы под Колпином...» в этом отношении представляет собой особый случай: опубликованное в 1964 году, оно написано гораздо раньше, в 1956-м. Дата устанавливается из соотнесения свидетельства Е. Евтушенко, говорящем о нём как о «новом» применительно к 56-му году (см.: *Евтушенко Е.* Страх перед новой книгой: [Предисл.] // Межиров А. Артиллерия бьёт по своим: Избр. М., 2006. С. 5), и свидетельства самого Межирова об истории его появления (см. сноску 17). Произведения Высоцкого цитируются по изд.: *Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. М., 1991. Ссылки на указанные издания (1989 и 1991 гг.) не оговариваются; оговариваются лишь исключения.

¹⁴ О реальной основе сюжета песни см. подборку высказываний её автора в кн.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 242–243.

¹⁵ *Мончинский Л.* Мы помним его живым [статья 1984 г.] // Мончинский Л. Владимир Высоцкий: «Всех обнимаю!» / Сост. и предисл. В. Дузь-Крячченко. 1991. Ч. 1. С. 28. (Б-ка «Ваганта»; № 11.)

¹⁶ См. о нём: *Шатин Ю. В.* «Тот, который не стрелял»: Поэтика одного стихотворения // Шатин Ю. В. Поговорим о Высоцком: (Пять штрихов к поэзии). М., 1994. С. 21–26. (Вагант: Прилож. Вып. 43–44.); *Кулагин А. В.* Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 136–137.

тера Мак-Кинли». В этой песне поэт не раз пользуется двойной приставкой *недо-*, подчёркивая этим недовоплощённость судьбы героя песни:

Смешно, не правда ли, смешно,
Когда секунд недостаёт —
Недостающее звено,
И недолёт, и недолёт!

Благодаря этому лейтмотиву предназначенная для конкретного эпизода фильма (и, как большинство написанных для него песен, в фильм не вошедшая) песня стала восприниматься как знаковая для всего поколения «оттепели и застоя», не менее обобщающая, чем стихотворение Межирова. Так вот, слово *недолёт* настойчиво повторяется и в нём как рефрен: «Недолёт. Перелёт. Недолёт. // По своим артиллерия бьёт. <...> Из окопов никто не уйдёт. // Недолёт. Перелёт. Недолёт», — и в таком композиционно-смысловом качестве оно и могло отозваться у младшего поэта.¹⁷

Если мы говорим о военной теме, то в её русле Высоцкий мог использовать и ещё один межировский мотив. В стихотворении старшего поэта «Воспоминание о пехоте» (1955) перед читателем предстаёт гиперболизированный образ воина: «Я сплю, / положив под голову / Синявинские болота, // А ноги мои упираются / в Ладогу и Неву» (эти строки звучат и в начале стихотворения, и в финале его); «А я всё дальше иду, / минуя снарядов разрывы, // Перешагивая моря / и форсируя реки вброд», и так далее. Критика отметила в этом стихотворении «своеобразную богатырскую эпичность лирического восприятия», а также совпадение «индивидуального сознания» с «коллективным», возможное «только в ситуации общенародной освободительной войны»¹⁸. В 1972 году Высоцкий пишет песню «Мы возвращаем Землю», в которой идёт аналогичным путём, превращая лирическое *я* в коллективное *мы*:

От границы мы Землю вертели назад —
Было дело сначала, —
Но обратно её закрутил наш комбат,
Оттолкнувшись ногой от Урала...

По своей интертекстуальности и архетипичности эта песня чрезвычайно сложна; она опирается на различные источники — и поэтические, и фольклорно-мифологические.¹⁹ Её возможный поэтический фон включает, например, и

¹⁷ Межиров свидетельствовал, что этот мотив в стихотворении имеет реальную основу. Мать его погибшего школьного друга Вадима Станкевича рассказала ему в 1956 году о том, как воспринимали жильцы известного «дома на набережной» ночное передвижение лифта: «В 1937 году в доме ночью жильцы не спали, все ждали ареста — идёт лифт, от ужаса все замирали. Когда лифт у нас шел на этаж выше, мы говорили: “Перелёт”. На этаж ниже: “Недолёт”. Я всё это запомнил» (*Межиров А.* И войны нет на войне / Записал и подгот. публ. В. Дагуров // Новая газ. 2006. № 46. 22 июня; цит. по электронной версии: <http://2006.novayagazeta.ru/nomer/2006/46n/n46n-s36.shtml>; дата обращения: 4.7.2017).

¹⁸ *Владимиров С.* Стих и образ: Размышления о соврем. стихе. Л., 1968. С. 118, 119.

¹⁹ Сводку данных и ссылки на литературу см.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 238.

песню Визбора «Тралфлот» (1965), со строкой «Тралмейстер толкнул сапогом материк»²⁰. Визбор, кстати, был большим поклонником поэзии Межирова, стихотворение «Воспоминание о пехоте» для себя выделял²¹ и даже назвал точно так же одну из собственных песен (1980). Не исключено, что его хорошо помнил и Высоцкий, тем более что к моменту написания песни «Мы вращаем Землю» «Воспоминание...» успело войти в состав десятка межировских книг. Возможно, мотив *положенных под голову болот* отозвался — через посредство широко известной, самим Высоцким тоже исполнявшейся, песни Визбора на стихи Смелякова «Если я заболею» (песня 1960 г.; в версии Визбора/Высоцкого: «...в изголовье поставьте/повесьте упавшую с неба звезду») — в песне Высоцкого «О конце войны» (1978): «И скоро награда за ратны труды — // Подушка из свежей травы в головах!»²²

Чрезвычайно важны для нашей темы свидетельства В. Смехова. Говоря о наступившем вслед за «тройственной» встречей (процитируем ещё раз) «кратком, увы, периоде содружества поэтов», он пишет: «Помню Володин разбор удовольствий от прочитанной книжки стихов А. П., наше дуэтное восхищение — цитирование “Баллады о цирке”»²³. Если исходить из того, что Высоцкий читал «Балладу о цирке» (1961) по книге, подаренной ему Межировым, то речь должна идти либо о «Поздних стихах» 1971 года, либо о «Стихотворениях» 1973-го — кстати, с надписью: «...на память о войне, *о цирке*» (курсив наш). Надпись такая появилась, возможно, как раз потому, что Высоцкий высоко отозвался о межировской «Балладе...» в одной из бесед с её автором, и последнему этот отзыв запомнился. Между тем, цирк как лирическая тема привлёк серьёзное внимание самого Высоцкого как раз в начале 70-х годов. В 1972 году написаны два программных для него произведения: песня «Натянутый канат» и «Енгибарову — от зрителей» (ещё прежде, между 1967 и 1969 годами, было написано стихотворение «Парад-алле! Не видно кресел, мест!..»). Их сквозная тема — трагическая судьба художника, в подтексте — самого автора, как раз в начале 70-х годов, в «гамлетовскую» эпоху (в 1971 году Высоцкий впервые вышел на таганковскую сцену в образе принца датского) по-настоящему осознавшего собственный масштаб и собственную поэтическую судьбу²⁴. Цирк в этих произведениях — не только цирк как таковой, но ещё иносказательный образ, за которым стоит поэтическое творчество, вообще искусство, и более того — жизнь: «Он смеялся над славою брэнной, // Но хотел быть только первым — // Такого попробуй угробь! // Не по проволоке над ареной, — // Он по нервам — нам по нервам — // Шёл под барабанную дробь!» («Натянутый канат»). Иносказательные возможности цирковой темы как темы

²⁰ Визбор Ю. Соч.: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 1. С. 135.

²¹ «...Межиров вдруг увидел маленького пехотинца, как спящего поперёк всей страны великана» (Якушева А., [Визбор Ю.] «Три жены тому назад...»: История одной переписки / Сост.: А. Кусургашева. М., 2001. С. 119).

²² См.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 333.

²³ Смехов В. Таганка: Записки заключённого. С. 105.

²⁴ См. об этом подробно: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого. С. 115–162.

судьбы могли быть подсказаны младшему поэту именно межировскими стихами, в которых акцентировалось её (темы) общечеловеческое звучание:

Он стар, наш номер цирковой,
Его давно придумал кто-то, —
Но это всё-таки работа,
Хотя и книзу головой.

О вертикальная стена,
Круг новый дантовского ада,
Моё спасенье и отрада, —
Ты всё вернула мне сполна.

Плюс к тому: стихотворение Межирова, представляя собой «большую лирическую форму» (термин И. Л. Альми²⁵), должно было привлекать Высоцкого своей балладностью, тяготением к эпике. Это было важно для поэта, который напишет в 1975 году «Балладу о детстве», в жанровом отношении «Балладе о цирке» явно близкую за счёт воплощения судьбы лирического героя на фоне войны и послевоенных лет. Причём, начинается лирический сюжет с самого рождения героя, а у Высоцкого даже ещё раньше: «Спасибо вам, святители, // Что плюнули да дунули, // Что вдруг мои родители // Зачать меня задумали...»; ср. у Межирова: «Метель взмахнула рукавом — // И в шарабане цирковом // Родился сын у акробатки». *Святители* у Высоцкого сюжетно и эмоционально оказываются сродни межировской *метели*: рождение (зачатие) происходит как бы невзначай, *вдруг*, да ещё благодаря какой-то внешней силе.

В. Смехов сообщает далее, что Высоцкий очень любил стихотворение Межирова «Закрытый поворот» (1964), знал его наизусть и однажды продекламировал мемуаристу, добавив от себя: «Колоссально. Даже жалко, что не я это придумал». Пристрастие Высоцкого к этим стихам объясняется В. Смеховым совершенно точно: «И темой мужского выбора, образом закрытого перекрёстка судьбы, и ритмом, и словом — родное стихотворение. Не говоря уже о страсти автомобилиста»²⁶. Напомним хотя бы финальные строки стихотворения:

Где уж там аварий опасаться,
Если в жизни всё наоборот,
Мне бы только в поворот вписаться,
В поворот, в закрытый поворот.

Нам думается, однако, что читательским интересом Высоцкий здесь не ограничился. В его собственной песне «Горизонт» (1971) угадывается возможное влияние межировского стихотворения. В обоих произведениях дорожно-автомобильная образность имеет аллегорический характер, сам лирический сюжет очень экспрессивен и центростремителен:

²⁵ См.: Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения: [Сб. статей.] СПб., 2009. С. 11.

²⁶ Смехов В. Таганка: Записки заключённого. С. 105. Ср.: Я пришёл к вам со стихами...: Александр Межиров / Автор и исполнитель В. Смехов.

Чтоб не было следов, повсюду подмели...
Ругайте же меня, позорьте и трезвоньте:
Мой финиш — горизонт, а лента — край земли, —
Я должен первым быть на горизонте!

Необходимость *вписаться... в закрытый поворот* у Межирова предвосхищает порыв лирического героя Высоцкого к черте горизонта, и здесь как раз налицо не только следование Межирову, но и переосмысление его лирической ситуации. Ведь вписаться в поворот можно, а достичь горизонта — нельзя: «Но тормоза отказывают, — кода! — // Я горизонт промахиваю с хода!» Впрочем, и в межировских стихах всё не так однозначно. Высоцкий-читатель мог обратить особое внимание на строку «Если в жизни всё наоборот», приоткрывающую тему парадоксальности бытия (Смехов вспоминает, что Высоцкий, декламируя «Закрытый поворот», в этом месте «после паузы рухнул слитным словом»: *всё-наоборот!*). Не здесь ли зерно — по крайней мере, «одно из зёрен» — написанного Высоцким вскоре после «Горизонта» стихотворения «Мой Гамлет» (1972), построенного именно на мотивах-антиномиях, представляющего собой как бы один развёрнутый поэтический оксюморон или алогизм, где всё, как у Межирова, — *наоборот*: «Я от подранка гнал коня назад // И плетью бил загонщиков и ловчих»; «Я прозревал, глупея с каждым днём»; «Груз тяжких дум наверх меня тянул, // А крылья плоти вниз влекли, в могилу»; «А мой подъём пред смертью — есть провал», и наконец: «А мы всё ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса».

В ответ на наш вопрос о читательском интересе Высоцкого к Межирову В. Смехов сообщил, что младший поэт ценил у старшего ещё стихотворение «Люди сентября» (1962), его строки:

И если к небу рай прибит гвоздями,
Наш санаторий, не жалея сил,
Осенними и ржавыми дождями
Сын плотника к земле приколотил.

В самом деле, эти строки должны были привлекать Высоцкого. Во-первых, метафорический мотив *прибивания гвоздями*, сам по себе «по-высоцки» экспрессивный, обнаруживаем в его собственной «Балладе о брошенном корабле» (1971): «Гвозди в душу мою // Забивают ветра». Возможно, этот образ восходит не только к исполнявшейся Высоцким песне Н. Матвеевой «Какой большой ветер!» 1960–61 гг. («И если гвоздь к дому // Пригнать концом острым, // Без молотка, сразу, // Он сам войдёт в стену»²⁷), но и к стихам Межирова. Во-вторых, вполне отвечала творческой манере Высоцкого поэтическая «сниженность» библейской образности — сошлёмся на его произведения 70-х годов: «Переворот в мозгах из края в край...», «Райские яблоки» и другие. А возможно, межировская строка о *сыне плотника* отозвалась в сюжете травестийной «Песни про

²⁷ Матвеева Н. Пастушеский дневник: [Стихи и песни.] М., 1998. С. 211. Известна фонограмма исполнения этой песни Высоцким, слегка варьирующим текст; см.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 187.

плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие» (1967). И в-третьих, Высоцкому как раз в 1973–74 годах была интересна тема жизненного аутсайдерства («Прерванный полёт», «Кто за чем бежит»), а именно она является ведущей в межировском стихотворении: «Мы люди сентября. Мы опоздали // На взморье Рижское к сезону, в срок». Подобно Межирову, Высоцкий воплощал её в иносказательном ключе: «Номер третий — убелён и умудрён, — // Он всегда — второй надёжный эшелон, — // Вероятно, кто-то в первом заболел, // Ну а может, его тренер пожалел» («Кто за чем бежит», 1974).

Ещё один поворот нашей темы подсказан воспоминаниями В. Мощенко, дружившего с Межировым и однажды заставшего у него в Переделкине Высоцкого: «В ту ночь Высоцкий сказал мне, когда А. П. вышел в кухню помыть посуду: “Он хочет спасти меня, а сам неприкаянный — не меньше, чем я. Может, и больше”. Под конец Высоцкий по просьбе Межирова спел “В Тбилиси — там всё ясно, там тепло...” и, поставив гитару к ногам, уговорил А. П. прочитать нам “Бессонницу”, не удержался, снова взял гитару и подыграл ему».²⁸ Что касается «неприкаянности», то двух поэтов роднило ощущение одиночества — не в житейском, а скорее в философском, фатальном, творческом смысле слова. В. Смехов в указанной выше телепередаче вспоминает, что именно Высоцкий «открыл» ему стихотворение Межирова «Одиночество гонит меня...» (1957): «...Я пою. // Одиночество гонит меня. // В путь-дорогу, // В сумрак ночи и в сумерки дня. // Есть товарищи у меня, // Слава богу! // Есть товарищи у меня». В межировском же выборе песни с упоминанием Тбилиси («Москва — Одесса», 1968) сказалась, возможно, его любовь к Грузии, о которой сам Мощенко здесь же и пишет и которая очевидна в его творчестве. Может быть, мемуарист и приводит именно строчку о Тбилиси (хотя песня начинается не с неё) как раз потому, что «спеть о Тбилиси» просил Межиров. Но чем могла привлечь Высоцкого «Бессонница» (1961), открывающаяся таким зачином:

Хоронили меня, хоронили
В Чиатурах, в горняцком краю,
Чёрной осыпью угольной пыли
Падал я на дорогу твою.

Вечный траур — и листья и травы
В Чиатурах черны иссиня.
В вагонетке, как уголь из лавы
Гроб везли. Хоронили меня.

Во-первых — звучащим уже в этих стихах мотивом воображаемых собственных похорон лирического героя. Это мотив и «высоцкий» тоже. Он звучит и в комедийной песне «Мои похорона, или Страшный сон очень смелого человека» (1971), и в трагических «Конях привередливых» (1972): «Сгину я — меня пушинкой ураган сметёт с ладони, // И в санях меня галопом повлекут по снегу утром, — // Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони, // Хоть немного, но

²⁸ Мощенко В. Запекшаяся капля слезы // Дружба народов. 2013. № 9. С. 239.

продлите пусть к последнему приюту!» Кстати, словосочетание *последний приют* (притом что оно, конечно, является расхожим) есть и в межировском стихотворении: «Здесь нашёл я последний приют». Уместно вспомнить и написанную вслед за «Конями...» (к ним мы ещё вернёмся) песню «Памятник» (1973), лирическая ситуация которой построена на мотивах похорон и ложного посмертного чествования героя: «И с меня, когда взял я да умер, // Живо маску посмертную сняли // Расторопные члены семьи...»; сравним с «Бессонницей»: «Дом шатают стенанья и плачи, // На поляне горланят и пьют». Кстати, в «Памятнике» использован тот же ритм, что и в «Бессоннице» — трёхстопный анапест.

Во-вторых, близка была Высоцкому и горняцкая тема — вспомним его «Марш шахтёров» (1970–71). В-третьих, заглавный мотив межировского стихотворения, начинающий звучать примерно с середины его («Или это бессонница злая // Чёрным светом в оконный проём // Из потёмок вломилась, пылая, // И стоит в изголовье моём?»), появляется в качестве сюжетобразующего и у Высоцкого тоже. Например, в 1968 году он пишет прозаическое произведение, для посмертной публикации которого не случайно выбрано редакторское заглавие «Жизнь без сна».

Возможно, чтение стихов Межирова отозвалось и в других произведениях Высоцкого. Можно заметить, например, сходство строк рефрена «Баллады о Любви» (1975): «Я дышу, и значит — я люблю! // Я люблю, и значит — я живу!» — со строкой «Я люблю, пока живу» в межировском стихотворении «Во Владимир перееду...» Оно было опубликовано как раз незадолго до появления песни Высоцкого, в московском «Дне поэзии» 1974 года (а позже, в 76-ом, вошло в подаренную автором книгу «Под старым небом»; правда, в книге отредактированное автором стихотворение этой строки уже не имело). В личной библиотеке Высоцкого данного выпуска «Дня поэзии» нет, но это ещё не означает, что он его к моменту написания песни не читал. Во-первых, он давал книги читать друзьям и знакомым, и их не всегда возвращали²⁹, а во-вторых, мог и сам взять книгу у кого-то на время, тем более что как раз в эту пору прошла встреча с тремя поэтами, и уровень публикуемой профессиональной поэзии должен был Высоцкого особенно интересовать.

Но и без того видно, что возможные реминисценции из межировских стихов концентрируются у Высоцкого в самом деле в творчестве первой половины 70-х, и возникают они в программных рефлексивных произведениях барда. То есть, Межиров оказывается для него своеобразным «союзником» на пути осознания своего дара и своей судьбы. Привлекают Высоцкого у Межирова обычно произведения, отмеченные печатью драматизма и экспрессии. Межиров порой как бы «попадал» своими стихами в те лирические темы, которые волновали Высоцкого. Говорить же о творческих откликах Межирова на стихи младшего поэта пока, кажется, не приходится.

²⁹ См.: *Высоцкая Н. М.* О библиотеке сына // Мир Высоцкого. [Вып. I.] С. 454–455.

Ситуация меняется в 1980 году. Смерть Высоцкого, ставшая событием общенационального масштаба, сделала его, и прежде обладавшего огромной неформальной популярностью, фигурой культовой, подняла в общественном восприятии на ещё бóльшую высоту. В. Смехов вспоминает, как Межиров, узнав о случившемся, позвонил ему и не говорил, а скорее кричал в трубку: «Это невозможно! Володя не мог умереть!»³⁰ В первые месяцы после ухода Высоцкого Межиров написал статью о нём — как сообщил нам А. Е. Крылов, для одного из центральных журналов. Но в печать статья не попала и была напечатана с журнальных гранок в посвящённом памяти Высоцкого номере стенгазеты (фактически — самиздатского журнала) Московского КСП «Менестрель» (1981, № 1), которую как раз Крылов и редактировал.

Статья Межирова эссеистична и эмоциональна, как и многие другие тогдашние отклики на свежую рану русской культуры — кончину Высоцкого. Во-первых, Межиров вспоминает о том, как он впервые увидел Высоцкого — на театральной репетиции: «Прижатый спиной к какой-то резкой (может быть, железной) конструкции, упираясь ногами в горизонтальную перекладину, широко раскинув руки, артист пел»³¹ — и далее автор приводит цитату из «Песни самолёта-истребителя» («Из бомбардировщика бомба несёт...» и далее). Между тем, Межиров в реальности описывает исполнение Высоцким другой песни. «Резкая конструкция» с «горизонтальной перекладиной» — это декорация спектакля «Берегите ваши лица», подготовленного на Таганке в 1970 году и в итоге запрещённого. Высоцкий именно на описанном Межировым фоне исполнял в нём песню «Охота на волков».³² Межиров либо путает песни, либо сознательно заменяет одну на другую — явно «крамольную» по тем временам «Охоту...» на сравнительно нейтральную в этом отношении, при жизни Высоцкого вышедшую на пластинке (стало быть, «залитованную») песню о войне. По трагическому накалу же эти песни вполне сопоставимы между собой. Писавший статью для «большой» печати и хорошо знавший советские цензурно-редакторские порядки, Межиров понимал, что пытаться протащить на журнальные страницы упоминание об «Охоте на волков» и бесполезно, и, возможно, просто губительно для статьи. Одним словом, можно предположить, что первая личная встреча поэтов произошла в 1970 году.

³⁰ См.: Я пришёл к вам со стихами...: Александр Межиров / Автор и ведущий В. Смехов. По свидетельству Смехова, Высоцкий незадолго до смерти, в начале 1980 года, записал для Межирова кассету со своими песнями, что он ещё прежде обещал, но о чём забыл. Межиров деликатно напомнил об этом через Смехова, и смутившийся Высоцкий срочно подготовил и передал такую кассету.

³¹ Межиров А. Мир вашему дому // Менестрель: Стенная газ. Московского КСП. 1981. № 1. С. 15. Цит. по репринтному воспроизв. этого номера: Вагант. 1994. № 1.

³² «В новелле <...> “Убийство Кеннеди” <...> я садился на самый верхний штангет (это и есть та самая «резкая конструкция» — А. К.), на гитаре была нарисована мишень, а сзади — светящийся задник. <...> И я пел песню “Идёт охота на волков”» (цит. по: Театральный роман Владимира Высоцкого / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000. С. 95).

Небольшая статья Межирова замечательна своей многогранностью. В ней пронизательно уловлены некоторые важнейшие особенности творческой личности барда: соотношение поэтического и актёрского дарований («Темперамент артиста или поэта? Стоило ли расчленять творчество Владимира Высоцкого?»); эволюция («Время шло, но ещё быстрее обогащался его талант, куда более многогранный и ёмкий, нежели казалось вначале. Владимир Высоцкий уже владел стихом свободно и мощно»); новаторство поэтического языка («...слова новой улицы, стадионов, общежитий, бойких научных городков вроде Дубны вперемешку с языком последних дворишков Арбата») и ритмики, при бережном отношении к звучанию классического стиха («Драгоценная подлинность ритмического дыхания позволяла ему испытывать традиционный размер, а та или иная деформация стиха была обусловлена внутренней необходимостью»). Как видим, один поэт оценивает другого с помощью профессиональных критериев, ставя его творчество в контекст высокой поэзии. Учтём, что Высоцкий тогда только ушёл из жизни, и Межиров, несмотря на то что, казалось бы, «лицом к лицу лица не увидать», демонстрирует тонкое понимание его поэзии.³³

Своеобразным дополнением к статье является позднейшее признание Межирова в уже цитированном нами интервью М. Цыбульскому: «Я ему [Высоцкому] сказал <...>, что очень люблю его короткие, ранние песни. Я сказал, что, например, песня “Сегодня я с большой охотой...” [“Наводчица”] такая чистая, что она для меня, как сонет Лауре». Вс. Ковтун же вспоминает, что Межиров мог сходу наизусть декламировать такие песни — в частности, «Бодайбо» и «Говорят, арестован...»³⁴

Но в высказываниях Межирова о Высоцком звучат и критические ноты. Так, А. Е. Крылов вспоминает (в беседе с автором этих строк) о телефонном разговоре с Межировым (см. сноску 7) после того, как поэт ознакомился с двухтомным американским собранием произведений Высоцкого 1982 года³⁵ (это редкое издание, за которым всегда охотились коллекционеры, поэт даже был готов обменять). Межиров критиковал их за неудачную, по его мнению, образность. В частности, ему не нравилась начальная строка «Охоты на волков»: «Рвусь из сил — и из всех сухожилий». В ней он, будто не замечая вооб-

³³ По свидетельству Вс. Ковтуна, в предъюбилейные (для Высоцкого) дни января 1988 года в «перестроечном» «Огоньке» готовилась к печати, но не была опубликована статья Межирова, в которой поэт, «среди всего прочего, даёт отповедь Станиславу Куняеву» (*Ковтун Вс. Провокатор перестройки // В поисках Высоцкого. № 7. Пятигорск, 2013 /январь/. С. 104*). Из этого мемуарного очерка можно сделать вывод, что речь идёт о нашумевшей «антивысоцкой» статье Куняева 1982 года (см. ниже), хотя сам автор признаёт, что тот эпизод к 88-му году «уже порядком подзабылся». Возможно, Межиров откликнулся в своей статье на «свежий» выпад Куняева — на сей раз против поэтов фронтового поколения (см.: *Куняев Ст. Ради жизни на земле // Молодая гвардия. 1987. № 8. С. 246–267*). Редакция «Огонька», как вспоминает Вс. Ковтун, апеллировала к межировской статье как якобы мешающей напечатать подборку Высоцкого. Межиров снял свою статью, но на судьбу подборки это не повлияло. Подборка оказалась в итоге напечатана, но независимо от межировского жеста.

³⁴ См.: *Ковтун Вс. Провокатор перестройки. С. 105–106*.

³⁵ См.: *Высоцкий В. Песни и стихи: В 2 т. / Сост. А. Львов. Нью-Йорк, 1981–1983*.

ще характерного для Высоцкого приёма использования «трансформированной фразеологической единицы»³⁶ (неожиданное сочетание в одном стихе фразеологизма *рвусь из сил* и заимствованного из спортивной сферы оборота *порвать сухожилие*), усматривал логическую неувязку, использование в качестве однородных членов предложения слов из несходных семантических рядов: мол, как это может быть — *из сил* и *из сухожилий* одновременно? Похожую претензию — именно с позиций буквального понимания стихов — Межиров выскажет позже в интервью М. Цыбульскому к строкам «И с тягой ладится в печи, // И с поддувалом» из песни «Смотрины»: «Человек, который хоть раз в жизни топил печку, понимает, что так сказать нельзя — и с тягой, и с поддувалом».

По свидетельству М. Синельникова, Межиров сказал однажды Ю. Карякину: «Высота стихотворного фельетона Высоцкого, это и уровень падения русского народа»³⁷. Вероятно, именно это он имел в виду, когда говорил позже в интервью Цыбульскому (надо признать, спровоцировавшему собеседника на разговор о «недостатках» поэзии барда), что Высоцкий «много кричал того, чего кричать было не нужно абсолютно». Здесь же высказаны и другие претензии: «Я у него никогда не любил риторические куски, это ему никогда не удавалось <...> ему была необходима какая-то конкретика»; «Когда он овладел техникой, то долго упивался ей, а это очень опасный период для поэта — техника применительно к поэзии сама себя ставит в кавычки».

Приведём, наконец, кое-что объясняющее высказывание Межирова из цитированной выше «менестрельской» статьи: «Слова его песен можно читать глазами. <...> Я вижу книгу Владимира Высоцкого, хотя понимаю, как велик риск такого шага». Автор статьи как будто сомневается в возможности полноценной подачи поэзии Высоцкого традиционным печатным способом: *слова песен* — это не совсем то, что *стихи*, здесь есть *риск* (см. выше о впечатлениях от американского двухтомника). И добавим свидетельство дочери Межирова, Зои Александровны: «...ему нравились самые сильные песни Высоцкого, не второстепенные и [не] проходные для его таланта. В целом — Межиров считал, что Высоцкий особое явление» и что стихи его «надо слушать только в его исполнении, на бумаге сильны лишь некоторые»³⁸.

Возможно, на восприятии Межировым Высоцкого сказалась принадлежность последнего к поэтическому поколению, вошедшему в жизнь и в литературу вслед за межировским. К этому поколению (в котором было, кстати, немало почитателей таланта Межирова) поэт относился с некоторым раздражённым скепсисом, полагая, во-первых, что оно не реализовало собственных надежд на Оттепель («Какие-то колокола // Или какой-то звон капли. // Казалось, оттепель была, // Казалось, что на самом деле. // Но было вам разрешено // Немнож-

³⁶ Уваров Н. С. Фразеологизмы в творчестве Владимира Высоцкого: Опыт словаря. Омск, 2007. С. 357.

³⁷ Синельников М. Речь на вечере «Любимые стихи», посвящённом девяностолетию Александра Межирова // Зинзивер. 2014. № 3 (59) – <http://magazines.russ.ru/zin/2014/3/16s.html> (дата обращения: 4.7.2017).

³⁸ Из письма к автору статьи от 1 дек. 2014 г.

ко больше, чем дано // Природой или же всевышним...» — «Надпись на старой книге», 1976), а во-вторых — что отдало дань массовой культуре, «эстрадности» («На Монмартре проживает идол, // Сверхкумир и супервелзевул. // Юбилея он ещё не выдал, // Полувека не перешагнул» — «Alter ego», 1975). О том, что Высоцкий для Межирова тоже имел отношение к этому ряду, косвенно говорят строки стихотворения «Дневальный» (1984): «Бедолага этот / крутит ручку своей шарманки // И собирается в будущем, / если оно суждено, // Сыграть кого-нибудь / вроде Гамлета на Таганке // Или исполнить фон Штирлица / в многосерийном кино». Как бы талантливо ни был снят сериал «Семнадцать мгновений весны» с Вячеславом Тихоновым в главной роли «фон Штирлица», всё же он являет собой иное, в сравнении с «Гамлетом», искусство — искусство массовое. Между тем у Межирова эти явления оказываются в одном ряду.

Могло ли отношение Межирова к отдельным граням творчества Высоцкого быть связано с его отношением к авторской песне в целом? М. Синельников на упоминавшемся нами вечере в ЦДЛ говорит, что Межиров «в душе презирал бардов». Вероятно, крупнейшие фигуры — Высоцкого и Окуджаву — нужно всё-таки выносить за скобки бардовского движения (они были далеки от него и в реальности). Во всяком случае, говорить о «презрении» здесь не приходится. Кстати, черты Окуджавы узнаются в герое полушутливого, но тепло написанного межировского стихотворения «Женщин таких, как на старом Арбате...» (1979): «Женщин таких, как на старом Арбате, // Не было, нет и не будет вовек. // Их имена повторял, как заклятье, // Лютый кавказец, лихой человек. // Он полюбил этой улицы старой // Неторопливый и узкий пролёт. // Юной его семиструнной гитарой // Каждая кровля по-русски поёт...»³⁹

Судьба Высоцкого отразилась в стихах Межирова, написанных в 80-е годы и позже. Первым из них стало иносказательное стихотворение «Троицкий» (ранний вариант названия — «Призванье II»; 1984). Завуалированная фамилия героя едва ли могла обмануть кого-либо из тогдашних читателей, тем более что заменил автор только первые четыре буквы её. Любопытно, что в «доперестроечное» время стихотворение было опубликовано только однажды — в тбилисском сборнике Межирова «Теснина»; в отдалённой от центра республике цензурные порядки были чуть полегче, чем в столице. В итоге этих тактических ухищрений стихи всё же попали к читателю.

Стихотворение интересно в нескольких ракурсах и частично перекликается со статьёй. Во-первых, в нём поэтически выражена мысль о демократичности творчества барда, о том, что он выразил общенациональные чувства (курсив в цитате наш):

Над семью над холмами,
Возле медленных вод,

³⁹ В Интернете размещена аудиозапись авторского чтения другого варианта этого стихотворения, с начальной строкой «Особняки на январском закате...» (см.: <http://muzofon.com>; дата обращения: 1.12.2014; благодарим З. А. Межирову, обратившую наше внимание на эту фонограмму).

Помню, Троицкий в храме
Вместе с хором поёт.

Знаком единения певца и народа становится здесь *храм* — образ, неожиданный для атеистического советского времени, но естественный для поэзии Межирова, где он не раз появляется — чаще всего именно в иносказательном значении (ср., например в «Странной истории»: «Нынче в храме — толпа и галдёж...», — или в «Разлуке»: «Пыльное солнце высокого храма»; соответственно 1973 и 1982). Сочиняя стихи о Троицком, Межиров, возможно, вспоминал песню Высоцкого «Купола» (1975), вольно или невольно входящую в их (стихов) интертекстуальное окружение («Купола в России кроют чистым золотом — // Чтобы чаще Господь замечал»). Возможно и другое значение: *храм искусства*.

Троицкий, однако, поёт не только в храме:

Петь и плакать — призванье.
И выводит он стих,
А потом в ресторане,
А потом и в пивных.

Читателю может показаться, что герой стихотворения будет сейчас осуждён автором за снижение «планки». Но к тому, что такое *пение* Троицкого не компрометирует его, читатель уже подготовлен эпиграфом, взятым из трактата Григория Сковороды «Разговор пяти путников об истинном счастье в жизни»: «Самое последнее ремесло хвалю...» (в оригинале: «Я наук не хую и самое последнее ремесло хвалю...»⁴⁰). Это кому-то *ремесло* Троицкого может показаться недостойным и «самым последним»: на самом деле, по мысли Межирова, оно нисколько не хуже любого другого. То есть — поэзия Высоцкого является поэзией в не меньшей степени, чем поэзия, которая не звучит под гитару (ср. с приведённым нами в начале статьи высказыванием Межирова в интервью 1995 года). В одном из стихотворений той же поры сказано по поводу творчества другого поэта, друга Межирова, бильярдиста Егора Митасова: «Ни к тому и ни к этому лиру его не ревную, — // Всё присущее миру в гармонию входит земную» («Баллада о возвращённом имени», 1983)⁴¹.

Во-вторых, в стихах тоже (вслед за статьёй) звучит мотив эволюции героя. В русле заданного автором иносказания нетрудно уловить сопоставление срав-

⁴⁰ Сковорода Г. С. Соч.: В 2 т. / Сост., пер. и обработка И. В. Иваньо и М. В. Кашубы. М., 1973. Т. 1. С. 328. На фонограмме авторского чтения стихотворения, вошедшей в грампластинку: Межиров А. Стихотворения. Читает автор. ВСГ «Мелодия», 1983. М40 45203 008 (ныне размещена на сайте «Старое радио»: <http://www.staroradio.ru/audio/10296>; дата обращения: 4.7.2017), — поэт произносит другой эпиграф, восходящий, однако, к тому же автору, к его диалогу «Наркисс» (см. там же. Т. 1. С. 144): «Но осмотрись на самого себя. Григорий Сковорода». Судя по тому, что эпиграф из Сковороды («Лежишь во гробе, празднуешь субботу...») — цитата из цикла «Сад божественных песен») появится и в межировском стихотворении «Частый зуммер» (1984), поэт внимательно и увлечённо читал в первой половине 80-х труды украинского мыслителя.

⁴¹ Межиров А. Тысяча мелочей: Лирика. М., 1984. С. 15.

нительно раннего и сравнительно позднего творчества барда. Напомним, что Высоцкий начинал в первой половине 60-х годов с улично-уголовных сюжетов, а впоследствии, не отказываясь от найденной в молодости «маргинальной» тематики, расширил свой творческий диапазон до «энциклопедии советской жизни», включающей множество ролевых песен с самыми разнообразными персонажами. В стихах Межирова же читаем:

Начал это при нэпе,
Дань ему воздавал,
Молдаванские степи
Во хмелю воспевал,

Постарел и зажился,
Но не сник потому,
Что с гитарой сдружился
В переходном дыму.

Учитывая иносказательный код стихотворения, нетрудно догадаться, что упоминание о *нэпе* есть аллюзия на Оттепель, а *переходный дым* символизирует собою изменения в общественной жизни страны с момента отстранения Хрущёва. Как раз с середины 60-х и начинается расширение поэтического мира Высоцкого.

В-третьих, та же иносказательная природа стихотворения позволяет автору внести в него важный для самого автора лирический, личностный подтекст – а заодно вывести судьбу героя на уровень обобщения:

За свои за печали,
За грехи, за вины
Вы его уличали,
В чём себя бы должны. <...>

Страшным голосом ровным,
На палаческий лад,
Объявляли виновным:
Мол, во всём виноват.

Возможно, непосредственный повод для этих стихов поэту дал выпад в адрес уже покойного Высоцкого со стороны Ст. Куняева в 1982 году, в уже упоминавшейся нами статье «От великого до смешного». Куняев упрекал Высоцкого в том, что он якобы «не пытался подняться над своими “героями”», алкашами и уголовниками, что его «надрыв» есть «окончательный разрыв с идеалом, в лучшем случае — замена его правилами полублатной солидарности»⁴², и так далее. В этом случае Межиров как бы возвращает упрёк и самому Куняеву, и обществу в целом, нравы которого Высоцкий лишь выразил («на зеркало неча пенять...»). Однако это мотив и сугубо межировский тоже. В творчестве самого Межирова мотив *вины без вины* звучит неоднократно; его лирический герой то и дело вынужден принимать на себя незаслуженные обвинения — или обвине-

⁴² Куняев С. От великого до смешного // Лит. газ. 1982. № 23. 9 июня. С. 3. В таком же духе Куняев высказывался о Высоцком и в последующие годы.

ния, которые по справедливости должен разделить с ним кто-то ещё: «А был я не муж и не брат // И не по призванию любовник — // Свидетель и, значит, виновник — // Я был перед ней виноват» («Они расставались, когда...», 1982); «К твоему приморожен железу, // За свою и чужую вину, // В телефонную будочку влезу, // Ржавый диск наобум наберу» («На семи на холмах на покатых...», 1984; кстати, ср. с зачином «Троицкого»: «Над семью над холмами...»). В этом смысле Троицкий оказывается своеобразным *alter ego* самого автора – подобно героям некоторых других его произведений этой же поры (например, «Монолог профессионала», «Последний лыжник»; оба — 1982). Напомним, что образ *alter ego* – вообще излюбленный у Межирова: так названо и одно из его стихотворений (1975), и лирическая поэма, составленная в 1975 году из нескольких самостоятельных стихотворений.

В 1984 году имя Высоцкого появляется в стихах Межирова открыто. 7 ноября в «Литературной газете» опубликовано стихотворение «В цейтноте», навеянное, согласно позднейшему автокомментарию к нему в «Избранном» 1989 года, второй партией начавшегося в сентябре матча за звание чемпиона мира по шахматам между А. Карповым и Г. Каспаровым: «...в этот момент я почувствовал, что матч завершён не будет, о чём сказано в последней строфе, такова мистика предчувствия»⁴³. Напомним, что матч был прерван решением президента ФИДЕ в феврале 1985 года после сорока восьми партий, а осенью того же года между двумя гроссмейстерами состоялся новый матч. В газете стихотворение вышло под разовой рубрикой «По ходу матча»:

Может быть, и пройдёт
Эта пешка по краю доски,
Но жестокий цейтнот
Всё тесней мне сжимает виски.

Как Высоцкий поёт
Про своих одичалых коней,
Так жестокий цейтнот
Мне сжимает виски всё тесней. <...>

Но жестокий цейтнот,
Лютый гон, одичалая прыть,
Проиграть не даёт
И тем паче не даст победить.

⁴³ Ср. с позднейшим, чуть более подробным, вариантом автокомментария: «...Леонид Чернецкий, одарённый поэт и шахматист, работавший тогда в “Лит. газете”, прочитав четыре моих катрена, сказал: — Сбудется твоё предчувствие, или нет, не знаю. — И поставил этот “материал” в номер» (Межиров А. Артиллерия бьёт по своим. С. 497; в этом издании текст стихотворения, как и многие другие, напечатан с произвольной редакторской правкой и с необъяснимой датой 1985). Автокомментарий поэта даёт основания датировать написание стихотворения интервалом между 12 и 17 сентября 1984 года (даты проведения соответственно второй и третьей партий матча). Если так, то между датой написания и датой публикации прошли почти два месяца.

Поэт отсылает читателя, конечно же, к знаменитой (и тоже, подобно «Песне самолёта-истребителя», «залитованной», выходявшей на пластинке) песне «Кони привередливые» (1972). В чём, однако, суть этой реминисценции?

В песне Высоцкого как раз звучит сквозной мотив своеобразного «цейтнота»: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! // Вы тугую не слушайте плеть! // Но что-то кони мне попались привередливые — // И дожить не успел, мне допеть не успеть». Ситуация разрешается ценой жизни лирического героя: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий...» Межиров, имевший природную расположенность к игре как таковой (он, напомним, был страстным бильярдистом), ощущал в ней — как и в цирке (см. выше) — универсальность (см. предыдущую статью). В иносказательном ключе поэт воспринимал и шахматы: «Видит наш созерцающий взгляд // В суматохе житейской и спешке // Лишь поля, на которых стоят // Короли, королевы и пешки. // Ну а Мощенко видит поля // И с полей на поля переходы, // Абсолютно пригодные для // Одинокой и гордой свободы» («Шахматист», 1967). Уловив неожиданное на первый взгляд «шахматное» содержание в песне Высоцкого (кстати, о шахматном матче на первенство мира — конечно, другом — писавшего тоже, но в комедийном ключе: «Честь шахматной короны», 1972), в свою очередь взяв из неё «конскую» динамику в своё стихотворение, в его финальную строфу («Но жестокий цейтнот, // Лютый гон, одичалая прыть...»), Межиров подчеркнул этой переключкой общечеловеческое начало и своих стихов о *цейтноте*, и «Коней привередливых» — одного из самых сложных и интертекстуально насыщенных произведений младшего поэта⁴⁴. Кстати, от реального содержания второй партии матча Карпов — Каспаров стихи Межирова довольно далеки: строки «Ход решающий. Вот // Этот фланг, эта пешка Н-5...» ходом игры не подтверждаются. Поле h5 вообще ни разу за всю партию не было занято ни одной фигурой или пешкой; правда, белые пешки (белыми играл Каспаров) решительно выходили на позиции f6 и g6, но шансов пройти до восьмого поля у них, кажется, не было, в ходе размена они были побиты чёрными фигурами.⁴⁵

Преимственность межировского стихотворения по отношению к «Коням привередливым» ощущается и на уровне парадоксального финала его: «Проиграть не даёт // И тем паче не даст победить». Лирический герой песни Высоцкого и *погоняет* коней, и хочет *хоть немного ещё постоять на краю*. Этот смысловой «промежуток» мог расслышать и прочувствовать и автор стихотворения «В цейтноте», вообще очень чуткий к поэтическим парадоксам, полутонам и переходным состояниям (см. опять-таки предыдущую статью).

⁴⁴ См., в частности: Скобелев А. В., Шаулов С. М. «Кони привередливые» в поле интертекстовом // Скобелев А. В., Шаулов С. М. Наш Высоцкий: Работы разных лет. Уфа, 2012. С. 289–308.

⁴⁵ См. реконструкцию партии: Garry Kasparov vs Anatoly Karpov — <http://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1067161> (дата обращения: 4.7.2017).

На склоне лет, уже в американский период своей биографии⁴⁶, Межиров ещё раз творчески отзовется на стихи Высоцкого. В стихотворении «За кого? За того ли...», в последнем его четверостишии, читаем:

За Леона ли Тоома,
Который давно
Встал и вышел из дома
Не в дверь, а в окно.⁴⁷

Межиров пишет здесь о судьбе поэта своего поколения Леона Тоома, больше известного как переводчик с эстонского. В 1969 году Тоом упал из окна своей квартиры; есть версия, что это могло быть самоубийством. Такова реальная подоплёка стихов, но есть у них, как нам думается, и поэтический источник — песня Высоцкого «Вот — главный вход...» (1966–67). Лирический герой её в знак своего нонконформистского несогласия с миром поступает именно так, в вообще характерном для героев Высоцкого радикальном духе:

Вот — главный вход, но только вот
Упрашивать — я лучше сдохну, —
Вхожу я через чёрный ход,
А выходить стараюсь в окна.

Сознательно ли Межиров это сделал, или так получилось неволью, но этой реминисценцией он соединил трагические судьбы двух русских поэтов — неважно, что разного масштаба. Межиров вообще умел возвысить человеческий и творческий облик малоизвестного автора, если последний был ему чем-то близок и интересен (так произошло, например, с героем стихотворения 1981 года «Прощание с Юшиным», поэтом-самородком, автором популярной эстрадной песни «Травы, травы...»⁴⁸). Здесь это проявилось на фоне продолжившегося поэтического диалога с Высоцким.

⁴⁶ См. о нём: *Межирова З.* Невозвращенец и не эмигрант // *Знамя.* 2014. № 7. С. 123–132.

⁴⁷ *Межиров А.* Артиллерия бьёт по своим. С. 565. В данном издании стихотворение датировано 18 июля 1999 г.

⁴⁸ См. подробнее: *Приходько В.* Парнас и парное мясо // *Наша улица.* 1999. № 1. С. 119–124; *Кулагин А.* «Прощание с Юшиным» А. Межирова как большая лирическая форма // *Вопросы филологии и преподавания филологических дисциплин.* Вып. II. Коломна, 2017. С. 41–48.

ОКУДЖАВА КАК ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПОЭТ

Об одной малоизвестной песне^{*}

Название нашей статьи вовсе не является фигуральным. Булат Окуджава, чей человеческий и творческий облик неотделим от Москвы, действительно некоторое время был ленинградским поэтом. Отвечая в 1985 году на вопрос одного из слушателей, он говорил: «Жил на Ольгинской в начале 60-х годов»¹. Дело в том, что его вторая жена, Ольга Арцимович, — по рождению ленинградка, дочь актёра и поэта (автора текста песни «Эх, хорошо в стране советской жить!») Владимира Шмидтгофа-Лебедева и племянница крупного учёного-физика (правда, москвича) Льва Арцимовича, выпускница ленинградской школы № 103. Д. Быков, автор книги о поэте в серии «Жизнь замечательных людей», сообщает — очевидно, со слов самой Ольги Владимировны, — что Окуджава познакомился с ней в Москве 26 апреля 1962 года². Знакомство переросло в роман, и у Окуджавы, и без того нередко бывавшего в Ленинграде по литературным или кинематографическим делам, появилась теперь ещё одна причина для поездок в город на Неве.

Со временем он даже перебрался туда и поселился у Ольги на Выборгской стороне по адресу: Ольгинская улица (ныне — улица Жака Дюкло), дом 12, квартира 15³. Если в феврале 1963-го Окуджава как участник приехавшей в Ленинград для выступлений группы московских поэтов жил пока ещё в гостинице («Европейская»), то почти год спустя, 12 января 1964-го, он принимал гостя (поэта Владимира Дагурова) уже в квартире на Ольгинской⁴. Когда бы ни произошёл переезд как таковой, можно называть ленинградским период с момента знакомства с Ольгой до конца 1965-го — времени переезда в московскую кооперативную квартиру на Ленинградском, кстати, шоссе.⁵ Именно в Ленинграде

* *Впервые*: Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 9. М., 2012. С. 338–348.

¹ *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...»: [Ответы на записки] / Сост. А. Петраков. М., 1997. С. 24.

² См.: *Быков Д.* Булат Окуджава. М., 2009. С. 419. Из воспоминаний же В. Ковнера явствует, что уже летом 1961 года у Окуджавы и Ольги Арцимович был роман (см.: *Ковнер В.* В Ленинграде, Москве, Оберлине и Детройте // Голос надежды. Вып. 10. 2013. С. 10–11).

³ См. фотоснимок конверта с написанным рукой поэта обратным адресом в кн.: Голос надежды. Вып. 5. 2008. С. 34. Здание, однако, не сохранилось. Ныне по этому адресу находится четырнадцатизэтажный жилой дом, построенный, судя по архитектуре, не ранее чем в 1970-е годы.

⁴ См.: *Дагуров В.* Один поэт на свете жил // Голос надежды. Вып. 3. 2006. С. 25–28.

⁵ Отдельные эпизоды ленинградской жизни поэта зафиксированы в мемуарах его коллег — см., например: *Кушнер А.* Несколько слов о Булате // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конф. ... 19–21 ноября 1999 г. Переделкино / Ред.-сост. И. И. Ришина. М., 2001. С. 71; *Мотыль В.* О Булате Окуджава / За-

(в 1964 году) у Булата и Ольги рождается сын, Булат-младший. «Окончательного разрыва с Москвой, естественно, не произошло» (Д. Быков): Окуджава бывал там постоянно, тем более что в Москве жила его мама. Независимо от того, во время наездов в Москву или в ленинградской квартире на Ольгинской возникли песни «Прощание с Польшей» (1964–1965), «Молитва» (сентябрь 1964, 1965–1966), «Прощание с новогодней ёлкой» (1964, 1965–1966)⁶, «маленький роман» «Фотограф Жора» (1964), — они возникли в ленинградский период биографии поэта. «Роман начал писать, писал киносценарии, стихи, песни...» — вспоминал о своей жизни в Ленинграде Окуджава в 1995 году в беседе с журналистом радио «Эхо Москвы», называя и продолжительность этого отрезка своей жизни: «...жил там два года»⁷. Но спустя три десятилетия срок обозначается поэтом, скорее всего, приблизительно.

Кстати, в последней из перечисленных песен есть конкретная петербургская деталь: «Ель моя, Ель, словно Спас на крови, // твой силуэт отдалённый...»⁸ Знаменитый петербургский собор Воскресения Христова на Крови, построенный в «русском стиле» на месте гибели Александра II и именуемый в народе «Спас-на-Крови», своим нарядным архитектурным убранством в самом деле может напомнить новогоднюю ёлку: в частности, его купола формой, раскраской и рельефом похожи на украшающие ёлку шары. Зрительным впечатлением от этого собора мог быть «подсказан» поэту и эпитет *отдалённый*. Собор находится в начале канала Грибоедова, на более чем полукилометровом расстоянии от оживлённого Невского проспекта, с которого привычно воспринимают его как *отдалённый* большинство горожан и приезжих.

По свидетельству В. Дагурова, Окуджава не называл город Ленинградом — называл только Питером, «очень любил» его и «всегда рассказывал о местах, которые мы проезжали, какие-то диковинные истории, чего не знают экскурсоводы». Друзей поэта «поражало его умение в будничных подробностях представить жизнь царей, вельмож, генералов»⁹. Ленинградские впечатления отразились, конечно, не только в «Прощании с новогодней ёлкой», но и в других произведениях Окуджавы¹⁰, в том числе в песне «Ленинградская музыка», со-

пись Н. Васиной // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост.: Я. И. Гройсман, Г. П. Корнилова. Ниж. Новгород, 2003. С. 33–34; Соловьёв В. Поэзия ходячих истин: Из мемуар. романа «Записки скорпиона» // Голос надежды. [Вып. 1]. 2004. С. 19–23.

⁶ Даты создания песен были восстановлены И. М. Зиминым в беседах с самим Окуджавой для «самиздатского» сборника песен поэта: Окуджава Б. Собр. соч.: [В 11 т. / Подгот. коллективом под рук. А. Гербовицкого.] М., 1984. [Т. 2.] Песни. Далее мы даём датировку песен Окуджавы по данному сборнику. Подробно об этом необычном собрании см.: Юровский В. В единственном экземпляре // Голос надежды. Вып. 5. С. 353–367.

⁷ Цит. по: Тришина Е. «Разные судьбы» — 1995 // Голос надежды. Вып. 10. 2013. С. 207.

⁸ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996. С. 231. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием (в круглых скобках) только номера страницы.

⁹ Дагуров В. Один поэт на свете жил. С. 25, 27.

¹⁰ См.: Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: Творч. индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, лит. связи. М., 2006. С. 61 и др.; Быков Д. Окуджава. С. 425–427; Щедрина Н. М. Петербург как составляющая авторского лиризма и психологиз-

хранившейся лишь на одной, в техническом отношении очень некачественной, авторской фонограмме. Судя по тому, что столь некачественные записи барда относятся обычно к «ранней магнитофонной эре» — то есть к началу 60-х годов, — она именно тогда и появилась. Насколько нам известно, она пока не издавалась на аудионосителях. Вот текст песни, который мы приводим по фонограмме, любезно предоставленной нам в своё время А. Е. Крыловым, полагающим, что и сделана была запись именно в Ленинграде (теперь фонограмму можно услышать и в Интернете¹¹):

Пока ещё звёзды последние не отгорели,
вы встаньте с постели, сойдите к дворам,
туда, где — дрова, и пестреют мазки акварели...
И тихая скрипка Растрелли послышится вам.

Неправда, неправда, всё — враки, что будто бы старят
старанья и годы! Едва вы окажетесь тут,
как в колокола купола золотые ударят,
колонны горластые трубы свои задерут.

Весёлую полночь люби — да на утро надейся...
Когда ни грехов и ни горестей не отмолить,
Качаясь, игла опрокинется с Адмиралтейства
И в сердце ударит, чтоб затхлую кровь отворить.

И вовсе не ради парада, не ради награды,
а только для нас, выходящих с зарёй из ворот,
гремят барабаны гранита, кларнеты ограды
свистят менуэты... И улица Росси поёт!

Этот текст немного отличается от того, который Окуджава печатал в своих сборниках, начиная с «Весёлого барабанщика» (1964; в том же году стихи были предварительно опубликованы в журнале «Юность», во втором номере) и который представлен в посмертном, наиболее полном, собрании его лирики¹². В некоторых прижизненных изданиях стихотворение сопровождается датой 1962, означающей, что появилось оно в самом начале ленинградского периода. Вообще соотношение песенного и печатного вариантов одного и того же произведения представляет собой серьёзную, до сих пор не получившую адекватного эдиционного решения, окуджавоведческую проблему. Издатели наследия поэта ориентируются на печатный вариант; как бард же Окуджава читателю — да и слушателю — по-настоящему пока ещё не представлен. В некоторых случаях расхождения между вариантами бывают весьма существенными — например, поэт исключал из песенного варианта строфы, которые казались ему техниче-

ма в романе Булата Окуджавы «Бедный Авросимов» // Печать и слово Санкт-Петербурга: Сб. науч. трудов: Петербургские чтения — 2013. В 2 ч. Ч. 2. Литературоведение. СПб., 2014. С. 294–299.

¹¹ См.: <http://mp3cc.com/m/48465-bulat-okudzhava/3014955-leningradskaya-muzyka/> (дата обращения: 5.7.2017).

¹² См.: Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. С. 227.

ски неудобными для исполнения¹³. Что касается «Ленинградской музыки», то здесь, как нам кажется, разночтения принципиальными не являются: например, вместо *окажетесь* на бумаге читаем *очутитесь*, а вместо *тихая скрипка* — *звонкая скрипка*. Вероятно, для публикации поэт слегка подработал текст. Возможно и другое: стихи были написаны изначально именно в том виде, в каком они были затем опубликованы, но Окуджава, исполняя песню в гостях у кого-то из ленинградских знакомых, не имел перед глазами текста и пел по памяти; отсюда в этом случае и разночтения. Вообще особенность творческой работы Окуджавы заключается в том, что обычно у него письменный вариант поэтического текста предшествует песенному, возникающему иногда значительно позже. Как бы то ни было — поскольку наша статья посвящена именно *песне*, мы будем опираться на звучащий вариант.

Ключевой вопрос, который ставит перед нами эта песня — вопрос о том, почему она не вошла в репертуар барда. Стихи есть, мелодия подобрана, песня напета на магнитофон — казалось бы, всё в порядке, и она должна звучать в авторском исполнении и дальше. Но... Очевидно, что причиной такого творческого решения не могли быть поэтические достоинства текста: если бы Окуджава считал стихотворение неудачным, он не включал бы его в свои сборники вплоть до итогового «Чаепития на Арбате» (1996). Судьба некоторых стихотворений рубежа 1950–1960-х годов, которые казались поэту слабыми, была именно таково¹⁴. Но здесь случай иной. Значит, ответ надо искать именно в *песенной* специфике произведения. Это предположение отчасти подтверждается уже самим поэтом, заметившим, что эта песня, как и «Песенка о Фонтанке» той же поры, мелодия которой нам неизвестна, — «не получились»¹⁵.

Возможно, несложившаяся судьба «Ленинградской музыки» как песни обусловлена авторской неудовлетворённостью её мелодией. Она могла напоминать ему об одной очень популярной в те годы песне из репертуара певца Ива Монтана, в своё время оказавшего на начинающего российского барда, как и на «оттепельное» поколение вообще, сильное творческое влияние. Не владея французским языком, но будучи знаком с публиковавшимися в СССР русскими переводами песен Монтана, поэт не раз заимствовал и обыгрывал в собственных песнях образы и мотивы репертуара парижского шансонье («Большие бульвары» Монтана — «На Тверском бульваре» Окуджавы; «Гитара в изгнании»

¹³ См. подробнее: Крылов А. Е. О задачах и особенностях текстологии поэтических произведений Окуджавы // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002. С. 173–179. В песне «Ленинградская музыка», казалось бы, как раз есть «технические» препятствия для исполнения (анжамбеманы и аллитерация в предпоследнем стихе), но в авторском исполнении они сглаживаются за счёт вальсовой мелодии и интонации барда.

¹⁴ См., например: Кулагин А. В. Булат Окуджава: из неопубликованного // Вестн. Коломен. гос. пед. ин-та. 2007. № 3(4). Гуманит. науки. С. 33–41.

¹⁵ Окуджава Б. «И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной...» / [Беседовал] Л. Сидоровский // Смена. Л., 1971. 24 нояб.

Монтана — «Гитара» Окуджавы, и др.)¹⁶. В данном же случае мы имеем в виду песню «В Париже» («A Paris...»; музыка и слова Ф. Лемарка), ставшую своеобразной визитной карточкой певца. Нам думается, что её вальсовая мелодия, постоянно звучавшая на рубеже 1950–1960-х годов по радио, с грампластинок, с экранов начинавших входить в быт телевизоров, предвосхитила и невольно повлияла на мелодию песни Окуджавы, тоже вальсовую. Буквального мелодического сходства здесь нет, но куплет в песне Окуджавы построен по аналогии с монтановским: начало его звучит в манере, близкой к речитативу, а затем, по контрасту, оба певца переходят к распеву, к кантилене.

Окуджава был человеком очень музыкальным, с юности игравшим на пианино и на гитаре, посещавшим оперные спектакли. К собственным мелодиям, вопреки бытовавшему поначалу снисходительному отношению к ним композиторов-профессионалов, он относился придирчиво, и к музыкальным повторам был чуток. Например, обдумывая состав пластинки «Новые песни» (1986) для фирмы грамзаписи «Мелодия», Окуджава, по свидетельству А. Е. Крылова, решил не помещать рядом друг с другом песни «Солнышко сияет, музыка играет...» и «Антон Палыч Чехов однажды заметил...», ибо они, как выразился поэт, — «на одну и ту же музыку»¹⁷.

Однако песня «Ленинградская музыка», не попав в репертуар поющего поэта, всё же сослужила ему свою службу, хотя и в другом качестве. В конце 1965 года он пишет «Песенку о ночной Москве» («Когда внезапно возникает...»), вошедшую в программы его концертов как раз прочно и надолго. Мы помним, что именно в это время Окуджава возвращается в столицу и вновь становится москвичом. Наверное, поэтому ему так врезалась в память дата написания песни (приведённая поэтом в беседе с И. М. Зиминым; см. сноску 6): песня словно ознаменовала собой не только физическое, но и поэтическое возвращение в родной город. Не отсюда ли её особая взволнованно-энергичная маршевая (словно в противовес вальсовой в «Ленинградской музыке») интонация — и поэтическая, и музыкальная?

Нам представляется, что «Песенка о ночной Москве», в которой бард, как и в «Ленинградской музыке», контрастно чередует интонации речитатива и распева, — вольный или невольный поэтический парафраз «Ленинградской музыки». Во-первых, мотив *ночи* звучал в песне 1962 года: «Весёлую полночь люби...» Во-вторых (и на этом надо остановиться подробнее), в обеих песнях центральной оказывается тема музыки, неотделимой от лирического восприятия города. По мысли Н. Н. Какшто, именно «музыкальные мотивы, образы музыки, музыкантов» являют собой «вклад Окуджавы в московский текст русской

¹⁶ См. подробно: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* «Сердечные песни»: Окуджава и Ив Монтан // *Голос надежды*. Вып. 8. М., 2011. С. 204–254.

¹⁷ См.: *Крылов А.* Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 64. Ср. с профессиональными замечаниями Окуджавы по поводу мелодий прослушанных им песен Анатолия Михайлова на стихи О. Челидзе в его (Окуджавы) переводах: *Михайлов А.* «Простите пехоте...» // *Михайлов А.* В тяжёлую минуту жизни: Рассказы. М., 1991. С. 24.

культуры»¹⁸. В «Ленинградской музыке», как и в позднейшей «Песенке о ночной Москве», тоже есть свой *оркестрик*; правда, в контексте строгой классической ленинградской — скорее петербургской — архитектуры (*Растрелли, колонны, Адмиралтейство, ограда, улица Росси*) уменьшительно-ласкательный суффикс в слове хочется убрать. И хотя некоторые из упомянутых в «Ленинградской музыке» инструментов (*барабан, кларнет*) появляются и в «Песенке о ночной Москве», всё же в последней песне *оркестрик* выглядит более демократично:

Кларнет пробит, труба помята,
фагот, как старый посох, стёрт,
на барабанах швы разлезлись...
Но кларнетист красив как чёрт!
Флейтист, как юный князь, изящен...
И вечно в сговоре с людьми
надежды маленький оркестрик
под управлением любви (179).

Демократичность лирической картины обеспечивается и общим «потрёпанным» видом участников *оркестрика*, и заменой множественного числа на единственное. В «Ленинградской музыке» мы слышали: *колокола, трубы, барабаны, кларнеты*... Возникало ощущение большого оркестра, которого нет в «Песенке о ночной Москве» — хотя и более динамичной, маршевой, но при этом, по закону парадокса, и более камерной. *Оркестрик*, где каждого инструмента — по одному, располагает к такой камерности (кстати, именно *маленький оркестрик* из нескольких музыкантов, а не большой оркестр сопровождал выступления Монтана — в том числе и в Москве). Но это не камерность пропущенной через «архитектурную» метафоричность классической музыки (в ленинградской песне, напомним, слышится *тихая скрипка Растрелли, а кларнеты ограды свистят менуэты*; к последнему мотиву мы сейчас вернёмся), а камерность частной жизни, всегдашний предмет поэтизации в творчестве барда: «И вечно в сговоре с людьми...» Справедливости ради скажем, что похожий поэтический мотив звучал и в «Ленинградской музыке»: «О, вовсе не ради парада, не ради награды, // а только для нас, выходящих с зарёй из ворот...» Кроме того, фраза *кларнеты ограды свистят менуэты* звучит, по наблюдению музыковеда И. В. Ясюкович, как парадокс: менуэт (кстати, подобно вальсу, — трёхтактовый) представляет собой медленный, этикетный, «королевский» танец, и со свистом он несовместим: свистеть можно для себя, на прогулке, и не менуэт, а что-нибудь попроще; это тоже примета демократичного «исполнительства», частного бытия.

Вообще «монтановский» подтекст «Ленинградской музыки» должен был внутренне мешать Окуджаве: песня как бы разрушала в его творческом созна-

¹⁸ *Кякито Н.* «Московский текст» в поэзии Булата Окуджавы // *Миры Окуджавы: Материалы Третьей междунар. науч. конф.* 18–20 марта 2005 г. Переделкино. М., 2007. С. 130. В этой статье проанализированы несколько стихотворений поэта о Москве, содержащих поэтические мотивы музыки.

нии связку «Москва — Париж» (напомним неоднократно цитированное в работах о поэте: «Мне захотелось и о Москве написать что-то похожее...»¹⁹; всё-таки Ленинград — не Москва). Но об этом мог думать только сам автор; слушателю это подспудное соображение было бы, конечно, недоступно. Другое дело — поэтика, которая выходит на поверхность. Она тоже могла по-своему предопределить судьбу песни.

Впрочем, сама тема *музыки города* могла быть навеяна автору песни о Ленинграде творчеством крупнейшего поэта-урбаниста двадцатого века, в своё время оказавшего на будущего барда, студента Тбилисского университета, очень сильное влияние. Нам приходилось писать об этом влиянии в целом и, в частности, о том, что образность «Песенки о ночной Москве» связана со стихами Маяковского (в «Приказе по армии искусства» писавшего «На улицу тащите рояли, // барабан из окна багром!...»²⁰, и так далее)²¹. Но ведь о его творчестве напоминают, например, и *кларнеты ограды* в «Ленинградской музыке» — сравним в стихотворении Маяковского «А вы могли бы?»: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы // на флейте водосточных труб?»²² Конечно, эпатажная образность этих строк Маяковского у Окуджавы облагорожена в соответствии с представлением о Ленинграде как городе-хранителе классических традиций и в соответствии с песенной эстетикой самого Окуджавы.

Чьё бы влияние ни было здесь первостепенным — в итоге образность «Ленинградской музыки» постепенно растворилась в образности песен барда о Москве. Во-первых, в ней есть самоповтор, внимательным слушателем непременно бы замеченный — тем более что связан он не с музыкой, а с другим видом искусства. Оборот *пестреют мазки акварели* напоминает о более ранней песне «Живописцы» (1959), где звучало: «Живописцы, окуните ваши кисти // в суету дворов арбатских и в зарю, // чтобы были ваши кисти словно листья. // Словно листья, словно листья к ноябрю» (81).

Во-вторых, здесь же обращает на себя внимание и другой характерный для окуджавских произведений о Москве мотив — мотив двора. Он звучит у поэта в лирике и до- и постленинградской — например, в появившихся в 1957–58 годах первых его песнях «Король» («Во дворе, где каждый вечер всё играла радиола...»), «На арбатском дворе и веселье и смех...», или в позднейшем стихотворении 1970-го года «Речитатив» («Тот самый двор, где я сажал берёзы, // был создан по законам вечной прозы // и образцом дворов арбатских слыл...»; 261). Московский, а точнее арбатский, двор у поэта — средоточие человеческо-

¹⁹ Окуджава Б. Всеми времечко своё / Беседовал М. Нодель // Моя Москва. 1993. № 1–3 (январь – март). С. 5.

²⁰ Маяковский В. В. Полное собр. соч.: В 13 т. Т. 2 / Подгот. текста и примеч. Н. В. Реформатской. М., 1956. С. 14.

²¹ См.: Кулагин А. В. Эту книгу читал молодой Окуджавы // Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 115–165 (о данной реминисценции см. на с. 126).

²² Маяковский В. В. Полное собр. соч. Т. 1 / Подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна. 1955. С. 40.

го бытия, некое поэтическое мерило его (бытия) гармонии²³. Впрочем, отметим в «Ленинградской музыке» неожиданное пространственное переключение со дворов и дров на хрестоматийные приметы «туристического» Ленинграда: *Адмиралтейство* и его *игла* (какая смелая и выразительная метафора: *и в сердце ударит, чтоб затхлую кровь отворить*), *улица Росси...* Возможно, это показатель того, что пространство данного города лирическим героем обжито не вполне, что он себя ощущает не столько жителем его, сколько «туристом». Схожее чувство испытывает и лирический герой «Песенки о Фонтанке»: «Я — приезжий. / Скромно стану в отдалении. // Слов красивых и напрасных не скажу: / что я знаю?..»²⁴ Здесь уместно привести мнение петербуржца Александра Кушнера, поделившегося с нами своим впечатлением от общения с Окуджавой в городе на Неве как раз в первой половине 60-х: «Обаятельный человек, по-настоящему талантливый... Но никак не петербуржец, — это бросалось в глаза... Мне кажется, в Петербурге ему было “холодно”, одиноко...»²⁵. А признание самого Окуджавы, относящееся к последнему периоду его жизни (1993): «Ленинград – прекрасный город, — по-своему. Но он холодный город. Холодный, величественный <...> Москва по характеру мне милее, конечно, чем Ленинград... чем Петербург. Потому что Петербург был официальной столицей... и это наложило свой отпечаток»²⁶.

Что касается — в-третьих — темы музыки, то она тесно связана в лирике Окуджавы (вновь ссылаемся на работу Н. Н. Кякшто; см. сноску 18) с городской темой — именно с московской (хотя и не ограничивается этим²⁷). В песне «В Барабанном переулке» (1963; опять-таки — ленинградский период) поэт обыгрывает название реальной московской улицы, где когда-то квартировал Семёновский полк и, стало быть, жили реальные полковые барабанщики, «давшие» ей такое название:

В Барабанном переулке барабанщики живут.
Поутру они как встанут, барабаны как возьму,
как ударят в барабаны, двери настежь отворя...
Где же, где же, барабанщик, барабанщица твоя? (116)

Отметим, помимо очевидных «музыкальных» параллелей (*барабаны* звучали и в «Ленинградской музыке»), сходство других поэтических мотивов: в обеих песнях — в «Ленинградской музыке» и в только что процитированной — поётся об утреннем часе (напомним: *вы встаньте с постели*). Согласимся с

²³ См. специальное эссе на эту тему: *Муравьев М [Альтишуллер В.]*. Седьмая строка // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II / Ред.-сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. М., 1998. С. 448–461.

²⁴ *Окуджава Б.* Март великодушный. М., 1967. С. 139.

²⁵ Из письма от 4 февр. 2012 г.

²⁶ Цит. по: *Карп М.* Второй раз в Лондоне // *Голос надежды*. Вып. 10. С. 169. См. также стихотворение «Ленинград» (1984; *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 574).

²⁷ См.: *Арсуага-Герра М.* Образ музыканта и символы судьбы и надежды в поэзии Б. Ш. Окуджавы // Булат Окуджава: опыты молодых: Материалы I науч.-практич. конф. молодых учёных. 12 апр. 2008 г., Переделкино. М.; Магадан, 2011. С. 30–35.

И. Б. Ничипоровым в том, что для городской лирики Окуджавы (исследователь упоминает, наряду со стихами о Москве и Варшаве, и «Ленинградскую музыку») характерна «атмосфера уединённого общения с ночным или предрассветным городом»²⁸. Кроме того, два произведения связывает единая лирическая ситуация выхода из дома: *двери настежь отворя – сойдите к дворам; для нас, выходящих с зарёй из ворот*. Песня «В Барабанном переулке» напоминает о написанной Окуджавой четырьмя годами ранее, в 1959 году, песне «Весёлый барабанщик». По свидетельству В. Берестова, изначальным импульсом к сочинению этой песни послужило пребывание Окуджавы в Вильнюсе²⁹, но в итоге никаких конкретных вильнюсских ассоциаций в тексте не осталось, а песня — благодаря общему контексту окуджавской поэзии — поневоле стала восприниматься как московская:

Встань пораньше, встань пораньше, встань пораньше,
когда дворники маячат у ворот.
Ты увидишь, ты увидишь, как весёлый барабанщик
в руки палочки кленовые берёт (14).

Дальнейший лирический сюжет, с перечислением времён суток (*Будет полдень... Будет вечер...*), подтверждает поэтическую изначальность *утра*: прозвучавшая на рассвете мелодия задаёт тон всему дню. Нечто похожее прозвучит вскоре в «Ленинградской музыке»: «Весёлую полночь люби — да на утро надейся...»

«Музыкальность» окуджавской Москвы, в которой даже у *тридцать первого трамвая с последней остановкой у Филей* есть своя песня, что *звучит в ушах, от нас не отставая* («Речитатив», 1970; 262), — помимо возможной «монтажновской» подоплёки и других факторов (появление характерных для поэта «московских» мотивов в «ленинградских» стихах), со своей стороны, тоже лишала песню «Ленинградская музыка» шансов на то, чтобы остаться в репертуаре барда. В конце концов, он был всё-таки московским поэтом, и ключевые мотивы его лирики неизбежно стягивались именно к этому городу. Два «музыкально звучащих» конкретных города для репертуара такого барда как Окуджава — уже много. Один из этих городов должен был «ассимилироваться» другим; это и произошло.

Другое дело — *с т и х о т в о р е н и е* (а не песня) «Ленинградская музыка». Оно, повторим, неоднократно перепечатывалось в книгах поэта. Но книга — не концерт: в ней всегда лирических произведений больше, чем в программе выступления, она всегда пестрее по составу и читается не подряд (как именно

²⁸ Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг. С. 88. Кстати, в репертуаре Монтана была песня с названием «На рассвете», на что в связи с данным мотивом обращает внимание М. О. Чудакова (см.: Чудакова М. Возвращение лирики // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. 30 нояб – 2 дек. 2001 г. Переделкино / Ред.-сост. И. И. Ришина. М., 2004. С. 24).

²⁹ См.: Берестов В. Весёлый барабанщик // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 15. О творческой истории песни см. также: Смирнов В. Из дневника 1966 года // Голос надежды. Вып. 6. 2009. С. 315.

подряд слушаются песни в концерте, и слушаются обязательно в с е), а, по тур-
геновскому выражению, «враздробь». К тому же, в книге они воспринимаются
без мелодии — тем более такие, мелодия которых читателю и неизвестна во-
обще. А «Ленинградская музыка» именно такова. Образно выражаясь, на книж-
ных страницах (в отличие от концерта) Ленинград, Москва и Париж друг другу
не мешали — ни мелодически, ни поэтически.

ОКУДЖАВА: «ПИСЬМО ОЛЕГУ ЧУХОНЦЕВУ»^{*}

В начале 1986 года поэт Олег Чухонцев получил от Окуджавы машинописный листок с адресованным ему стихотворением, так и названным: «Письмо Олегу Чухонцеву»; первая публикация данной статьи (2013) стала и первой публикацией стихотворения, приведённого там в факсимильном виде. Машинопись, хранящуюся у адресата стихов, с разрешения владельца скопировал А. Е. Крылов. Текст стихотворения, сопровождаемого проставленной от руки авторской датировкой и подписью, таков:

ПИСЬМО ОЛЕГУ ЧУХОНЦЕВУ

Дорогой Олег Чухонцев,
я прочёл стихи про дом.
Мы живём под общим солнцем,
как случилось — так живём.

Не встречаемся годами, (5)
как-то сходимся едва,
но какая-то меж нами
всё же ниточка жива.

Нет, никто не ожидает
никакого волшебства, (10)
ибо Алла утверждает,
что разлучница — Москва.

Да, на празднике забвенья
всё забылось: сон и явь,
божество и вдохновенье... (15)
Лишь запомнилось, представь,

как задумчив ты бываешь
(не заметишь — я стерплю),
как ты строк не разбиваешь
(я ведь тоже так люблю). (20)

То хмельной смешок босяцкий,
говор павловопосадский,
то арбатский перебор,
то вельможный разговор.

Внешне будто не отличен (25)
среди сверстников своих:
ни обличьем, ни величием
ты не отличишься от них.

^{*} *Впервые*: Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 10. М., 2013. С. 93–101.

Но какая-то загадка
в твоей внешности простой: (30)
видно, что не очень гладко
экипаж катился твой.

Впрочем, несмотря на это,
всё решаешь по судьбе
не вельможи, а поэта... (35)
что и дорого в тебе.

Дорогой Олег Григорьич,
может, мне чего и жаль,
но разлуки нашей горечь —
не ошибка, а печаль. (40)

Слава — вздор, молва — пустое,
с каждым днём милее жизнь...
Письмецо моё простое
получи и распишись.

Несмотря на стиль несходный, (45)
Остаётся в тишине
Твой анапест благородный
Подсвистеть хореем мне.

14.1.86 Б. Окуджава

Через две недели после проставленной даты, 28 января, выступая в московском музее Герцена с чтением своих стихов, Окуджава в числе прочих свеженарисованных прочёл «Письмо...». Фонограмма этого выступления (теперь доступная и в Интернете¹) и стала отправной точкой для расшифровавшего её А. Е. Крылова и заставила текстолога обратиться к самому О. Г. Чухонцеву. На фонограмме текст стихотворения имеет незначительные расхождения с текстом машинописи. Стихи 11–12 звучат так: «но, как Алла утверждает, // всё — разлучница-Москва»; стих 13: «На том празднике забвенья»; стих 19: «как ты строф не разбиваешь»; стих 36: «Это дорого в тебе»; стих 38: «может, ничего, и жаль»; наконец, стих 48: «подкрепить хореем мне». Видимо, поэт немного усовершенствовал «Письмо...» в промежутке между 14 и 28 января; возможно, что какие-то замены в тексте могли возникнуть и спонтанно — как бывает, когда автор читает с листа новое, «необкатанное», стихотворение и, переводя взгляд с аудитории на бумагу и обратно, не всегда успеваешь в нужный момент заглянуть в текст.

Чухонцев был одним из тех поэтов-современников, кого Окуджава называл в числе наиболее близких ему — наряду с Д. Самойловым, А. Тарковским, Б. Ахмадулиной, А. Кушнером (кстати, всем четверым он посвящал стихи; самому же Чухонцеву Окуджава ещё в 1975 году посвятил стихотворение-песню

¹ См.: Музыка Онлайн — <http://best-muzon.audio/?song=%CE%EB%E5%E3%F3&page=6> (дата обращения: 26.7.2017).

«Я вновь повстречался с Надеждой...»)². В 1984 году Чухонцев посвятил Окуджаве к его шестидесятилетию стихотворение «Махаробели» (в переводе с грузинского — «вестник радости»; в том же году, в ноябре, два поэта вместе ездили в составе писательской делегации в Абхазию, воспринимавшуюся тогда, естественно, как часть Грузии³). Вероятно, «Письмо...» отчасти в самом деле есть ответ на «Махаробели» (текст которого нам ещё понадобится), но только отчасти. Должен был быть и какой-то более актуальный повод — ведь от юбилея Окуджавы до появления «Письма...» прошло более полутора лет.

Подсказку находим уже во второй строке: «Я прочёл стихи про дом» — и в автокомментарии поэта, предваряющем чтение текста: «Он (Чухонцев — А. К.) написал, опубликовал замечательное стихотворение, которое называется “Дом” — я написал ему письмо». Стихотворение «Дом», посвящённое Андрею Битову, было напечатано в двенадцатом номере журнала «Дружба народов» за 1985 год. Довольно объёмистое (104 стиха), иногда даже называемое в критике поэмой, оно может быть названо одним из самых важных, программных в творчестве поэта. Здесь он обращается к своим биографическим истокам, к своей малой родине — небольшому подмосковному городку Павловский Посад: «Этот дом для меня, этот двор, этот сад-огород // как Эгейское море, наверно, и Крит для Гомера: // колыбель и очаг, и судьба, и последний оплот, // переплывшая в шторм на обглоданных вёслах триера. // Я не сразу заметил, что дом этот схож с кораблём, // а по мере того, как оснастка ветшала с годами, // отлетел деревянный конёк, и в окне слуховом // пустота засвистала, темнея в решетчатой раме»⁴, и далее. Будучи постоянным автором «Дружбы народов», Окуджава, конечно, внимательно следил за этим журналом. Впрочем, «Дружба народов», наряду с «Новым миром» и «Иностранной литературой», в ту пору вообще входила в круг наиболее читаемых «толстых» журналов.

Стихотворение «Дом» оказалось, по-видимому, близко Окуджаве. Конечно, повлияло то обстоятельство, что менее чем за год до написания стихотворения, в марте 1985 года, он побывал в Павловском Посаде, куда пригласил его выступить тамошний поэт Николай Кружков⁵. Так что случай соприкоснуться с атмосферой родного города Олега Чухонцева у него был. Но не менее важно другое: как раз в середине восьмидесятых годов, при выходе на седьмой десяток лет, Окуджава переживает новую волну творческой рефлексии по поводу собственных биографических истоков. После серии «арбатских» стихов начала 1980-х («Надпись на камне», цикл «Арбатские напевы»...) — по-видимому, на

² См., например: *Окуджава Б.* Три интервью для Тбилисского радио / [Беседовал] А. Белявский; Подгот. к печати Т. Субботина // *Голос надежды.* Вып. 2. М., 2005. С. 105; *Голубничая А., Юровский В.* Тула: творческие вечера 1984 года // Там же. Вып. 4. 2007. С. 394–395.

³ См.: *Хлебников О.* Окуджава сам по себе и с хором: Воспом. о двадцатилетнем празднике // *Голос надежды.* Вып. 9. М., 2012. С. 42.

⁴ *Чухонцев О.* Ветром и пеплом: Стихотв. и поэмы. М., 1989. С. 119.

⁵ См.: В Павловском Посаде отметили 80-летие Окуджавы / [Б. п.] // *Моск. комсомолец.* 2004. 17 мая. С. 12; *Кружков Н.* Автограф от Гофмана // *Голос надежды.* Вып. 9. С. 509.

рубеже 1984–85 годов — им написано стихотворение «Арбатское вдохновение, или Воспоминания о детстве», впервые прочитанное со сцены, по свидетельству А. Е. Крылова, 25 января 1985 года и вполне сопоставимое с «Домом» Чухонцева. Это развёрнутая автобиографическая ретроспекция, лирическое осмысление собственной судьбы на фоне судьбы общенациональной (трагедия сталинизма). В центре стихотворения оказывается образ родной улицы — малой родины поэта: «Упрямо я твержу с давнишних пор: // меня воспитывал арбатский двор, // всё в нём, от подлого до золотого. // А если иногда я кружева // накручиваю на свои слова, // так это от любви. Что в том дурного?»⁶ В тексте «Письма...» малая родина адресата и малая родина автора сближены, поставлены в один поэтический ряд: «То хмельной смешок босяцкий, // говор павлово-посадский, // то арбатский перебор...» Как видим, обыгран в стихах и важнейший атрибут творческого облика Окуджавы — гитара. Ведь если ещё несколько лет назад, в конце семидесятых, поэт настойчиво дистанцировался от песен (которых в ту пору действительно почти не писал), то теперь, в первой половине 1980-х, он вновь очень активен на песенном поприще. Потому и звучит в «Письме...» к не пишущему песен младшему современнику *арбатский перебор* окуджавской гитары.

Заметим, что вообще первая половина и середина 1980-х для поэтов, начавших в эпоху Оттепели (даже при существенной разнице в возрасте между Окуджавой и тем же Чухонцевым), оказались временем своеобразных лирических «мемуаров». Их авторы словно чувствовали, что страна, в которой они родились и выросли, вступает в последнюю полосу своего существования. То, как реагировал — как раз в восьмидесятые годы — москвич и поэт Булат Окуджава на исчезновение того Арбата, на котором он родился и рос, — хорошо известно. Здесь можно было бы процитировать хрестоматийные строки «Арбатских напевов» или вспомнить ещё более раннее, написанное в 60-е годы, стихотворение «Старый дом», словно предвосхищающее стихи Чухонцева мотивом *слома* и самой поэтической картиной угасания жилища: «Дом предназначен на снос. Извините, // Если господствуют пыль в нём и мрак...»; «Мел осыпается. Ставенька стонет. // Двери надеются на визит. // И удивлённо качается столик. // И фотокарточка чья-то висит» (92). Сравним в тексте «Дома» Чухонцева: «Или всё это сон?.. Ну так вот, порешили — на слом...»; «А потом и крылечек не стало, и крытых ворот...»; «А потом и фундамент осел, и подался карниз, // обозначив эпоху упадка...». И хотя угроза гибели дома пока миновала, но она (гибель) всё равно неизбежна: «...Шелести же листвою парусин, // прозябающий прах, недалёкая наша Эллада! // Ибо живо лишь то, что умрёт, как сказал бы Плотин. // А другого, увы, не дано, да уже и не надо». Возможно, отчасти поэтому автобиографические стихи такого типа, включавшие в себя порой, ус-

⁶ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи раз. лет. М., 1996. С. 443 (далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием только номера страницы). Подробно об этом стихотворении см.: Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. М.; Коломна, 2009. С. 136–141.

ловно говоря, эпический элемент, появлялись в ту пору, скажем, у близких Чухонцеву по возрасту Юрия Визбора («Волейбол на Сретенке», 1983) или Александра Кушнера («Помню, в детстве на улицах было немного людей...», 1985⁷).

И Окуджава, и Чухонцев не были обласканы властью. По отношению к адресату это звучит в «Письме...» в иносказательной — и весьма прозрачной — форме: «видно, что не очень гладко // экипаж катился твой». Напомним, что Окуджава вообще нередко пользовался стилизованной (экипаж, тройка...) дорожной темой как лирическим иносказанием о судьбе («Песенка о дальней дороге», «Дорожная песня...»), что придаёт, с учётом духовного родства автора и адресата «Письма...», несомненное лирическое (в смысле — личное) звучание и процитированным строкам.

Лирическое ощущение родства судеб двух поэтов («Мы живём под общим солнцем») заставляет автора стихотворения рефлексировать по поводу их, увы, редких встреч. Любопытно, что здесь Окуджава вспомнил выражение актрисы Аллы Демидовой («Алла утверждает»; стих 11), услышанное им от неё на отдыхе в Ялте при расставании. «...Мы там, — вспоминает Демидова, — очень подружились и ходили гулять, и когда они (Окуджава с женой — А. К.) собрались раньше уезжать, Булат Шалвович мне сказал: “Ну что, Алла, до Москвы?”, а я говорю: “Москва-разлучница”...»⁸ Это выражение писатель обыграл и в тексте романа «Путешествие дилетантов», не смутясь сославшись в историческом повествовании на свою современницу «госпожу Демидову»⁹. Сам же мотив общности, *ниточки*, несмотря на редкость встреч («Не встречаемся годами...») может быть отчасти навеян уже упоминавшимся выше, адресованным Окуджава, стихотворением Чухонцева «Махаробели»: «Что-то давненько мы не сидели, // в тесном застолье песен не пели. // Где же он скрылся, / где заблудился, // радости вестник, Махаробели?»¹⁰ Сочиняя «Письмо...», Окуджава, вероятно, помнил об этом лирическом пожелании своего поэтического корреспондента.

Любопытно и то, что Окуджава обыгрывает *простую*, лишённую *величия* внешность адресата, в которой, однако, есть и своя *загадка*. В творчестве самого Булата Шалвовича поэт, шире — лирический герой, предстаёт подчас как бы нарочито невеличественным, обладает не руками и ногами, а *ручками* и *ножками* («Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал...», «У поэта соперников

⁷ Любопытно, что в этом стихотворении, как и в «Доме» Чухонцева, детство лирического героя ассоциируется с античностью: «Помню, в детстве на улицах было немного людей. // Никого не задев, по Большому пройти было можно, // Как на Крите, наверное, в пору микенских царей. // Жизнь с тех пор не узнать: многолюдна, густа, суматошна» (Кушнер А. Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 68; стихи 1985 года). Речь идёт о *Большом* проспекте Петроградской стороны, где поэт (вообще часто использующий в стихах античные мотивы) родился и провёл детские годы.

⁸ Цит. по: Калейдоскоп воспоминаний / Подгот. Я. Никитский // Голос надежды. Вып. 8. 2011. С. 399.

⁹ См.: Окуджава Б. Путешествие дилетантов: Роман. М., 1990. С. 297.

¹⁰ Чухонцев О. Ветром и пеплом. С. 57.

нету...») ¹¹, он просто одет («Старый пиджак») ¹², и так далее. Несомненно, поэтический облик адресата «Письма...» близок самому его автору.

Любопытен в стихотворении, в самом финале его, «стиховедческий» мотив: «...твой анапест благородный // подсвистеть (*на фонограмме*: подкрепить) хореем мне». «Дом» Чухонцева в самом деле написан анапестом — размером, традиционно предполагающем рефлективную, медитативную интонацию. К тому же, он здесь ещё и пятистопный — то есть стих по продолжительности как бы приближается к античному гекзаметру (шестистопный дактиль), что оправдано звучащими в тексте античными мотивами. Отсюда — ощущение *благородства* этого размера, которое, конечно, не отменяется полуироническим и «самокритичным» признанием лирического героя стихотворения «Дом», словно предлагающим «внести в мартиролог // это старопосадский уклад, да и самый размер, // пятистопный анапест, как сани скрипуч и неловок». На этом фоне окуджавский четырёхстопный хорей (ещё с восемнадцатого века окрашенный в русскую поэзию в песенные тона) звучит очень «демократично». Окуджавы в разные годы (в том числе и в 80-е) вообще многократно пользуется этим ритмом («Песенка про Чёрного кота», «Берегите нас, поэтов, берегите нас...», «На углу у гастронома...», «Я пишу исторический роман», «Сталин Пушкина листал...» и др.). Посвятивший этой особенности лирики Окуджавы специальную статью С. В. Свиридов, рассматривая её на фоне поэтической традиции, замечает, что обычно таким размером поэт пишет стилизации, апеллируя то к Пушкину («Зимний вечер», «Бесы»), то к «Василию Тёркину» — то есть к поэтическим явлениям как раз сравнительно демократичным ¹³. В нашем случае важно, что автор «Письма...» ощущает *стиль несходный* своего произведения и произведения своего адресата и акцентирует его, нарочито принижает собственный стиль (*подсвистеть*), словно давая понять читателю путём «от противного», что даже и откровенное стилевое расхождение не отменяет духовного родства двух поэтов. Оно поневоле подкрепляется, в восприятии Окуджавы, и такой, казалось бы, чисто технической особенностью, как склонность *не разбивать строк* (или, в устной версии стихотворения, *строф*; см. стих 19).

Возникает естественный вопрос: почему стихотворение, в котором обнаруживаются несколько вообще важных для творчества Окуджавы мотивов, никогда не публиковалось автором? Причин, как нам думается, две. Во-первых, стихи — слишком «эксклюзивные»; они представляют собой эпизод частного общения двух литераторов, и в тексте это ощущается. Так, непосвящённому читателю потребовался бы комментарий к упоминанию *стихов про дом*, к упоминанию

¹¹ С. В. Свиридов связывает эту особенность с вообще характерной для лирики Окуджавы «поэтикой детства» (см.: Свиридов С. В. Поэтические константы Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. С. 337–339).

¹² О мотивах одежды в творчестве Окуджавы см., например: Гельфонд М. М. Пальто из гоголевской «Шинели»: О рассказе Булата Окуджавы «Искусство кройки и шитья» // Голос надежды. Вып. 8. С. 283–294.

¹³ См.: Свиридов С. В. Хорей Окуджавы: Пушкин, Орбелиани, Твардовский и другие // Альтернативный текст: версия и контрверсия: Сб. ст. Вып. 2. Калининград, 2007. С. 20–29.

нению некоей *Аллы*: это имя, произнесённое без фамилии, в сознании даже образованных современников должно было соотноситься скорее со сверхпопулярной в те годы Пугачёвой, чем с Демидовой. Не каждый читатель мог оценить и характеристику внешности адресата («Но какая-то загадка // в твоей внешности простой...»), ибо Чухонцев не мелькал на телеэкране, вообще был (да и остаётся) фигурой непубличной.

Во-вторых, стихотворение едва ли можно отнести к числу больших творческих удач поэта. Они незатейливы в техническом отношении (рифмы *годами — нами; забвенья — вдохновенья; бываешь — разбиваешь...*) и довольно риторичны с точки зрения самой лирической ситуации. В этом смысле они явно уступают, скажем, более раннему стихотворению «Божественная Суббота...». Оно тоже имеет адресата (Зиновий Гердт), и речь там речь идёт тоже о редко выпадающей возможности дружеской встречи. Но сама ситуация в тех стихах очень конкретна, погружена в бытовую атмосферу и оттого выигрышна: «Божественной Субботы // хлебнули мы глоток. // От празднеств и работы // закрылись на замок. <...> Как сладко мы курили! // Как будто в первый раз // на этом свете жили // и он сиял для нас» (308). Автор «Письма Олегу Чухонцеву» должен был почувствовать, что избранная им лирическая ситуация обладает бóльшими возможностями — в данном случае не реализованными. Тривиально и на грани пародии звучит зачин «Дорогой Олег Григорьевич!», ритмически и интонационно вызывающий в сознании читателя комическое обращение в зачине же песни Высоцкого «Письмо в редакцию телевизионной передачи...»: «Дорогая передача!..»

Прочёл же поэт эти стихи на своём вечере, скорее всего, по одной причине: они были новыми, и он их ещё, так сказать, не пережил, ещё был настроен на волну дружеского поэтического диалога с коллегой, в чьём облике и в чьей судьбе чувствовал нечто близкое себе.

ДЕТСТВО КАК ЛИРИЧЕСКАЯ ТЕМА ГАЛИЧА*

Галич-поэт писал о детстве — с детства. Конечно, и в подростковых его стихах, публиковавшихся в «Пионерской правде», и в лирике сороковых годов, вошедших в машинописный сборник с показательным названием «Мальчики и девочки», отдана дань идеологическим и поэтическим веяниям тех лет (отмечена связь его юношеской поэзии с творчеством Пастернака и Луговского¹). Детство же в стихах молодого Александра Гинзбурга предстаёт — вполне традиционно — как пора, с которой повзрослевший человек неизбежно расстается («Время! Стали мальчики // Совершенно взрослыми!»²), и для автора, которому двадцать с небольшим лет, это естественно.

Спустя два с лишним десятилетия, в песне «Спрашивайте, мальчики!» (1965), Галич наполнит тему прощания с детством глубоким социально-нравственным смыслом. Но в эпоху «Мальчиков и девочек» ему ещё только предстояло стать большим поэтом и по-настоящему освоить в лирике тему детства. Любопытно, что будучи уже отцом семейства, он мог производить впечатление человека, за которым «не угадывалось детства, школы»³, зато в зрелые годы «в этом серьёзном, спокойном таком, упитанном человеке» ощущалась некая «мальчишестость»⁴. Он словно оправдывал собственные строки из того же юношеского сборника: «То, что было придумано в детстве, // Надо спрятать поглубже, на дно...»⁵ Впоследствии окажется, что и впрямь детские впечатления будущего поэта были запрятаны глубоко на дне его души и долго ждали того срока, когда они будут востребованы. Такое время пришло для Галича в семидесятые годы.

Правда, к теме детства он обращался и в шестидесятые, но тогда она была связана у Галича обычно с персонажами его жанровых, сатирических, ролевых песен, а не с самим лирическим героем.

Так, о детстве вспоминает перед расстрелом зэк, герой песни «Всё не во-время» (1965?): «Я без мамы жил, я без папы жил...»⁶; вспоминает с ностальгией и отчаянием дочь расстрелянных «врагов народа» в «Песне-балладе про гене-

* *Впервые*: Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3. М., 2009. С. 45–59.

¹ См.: Богомолов Н. А. ...Вот она, эта книжка // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М., 2000. С. 454–456.

² Александр Галич: книга стихов 1942 года / Публ. Н. А. Богомолова // Там же. С. 458.

³ Нагибин Ю. О Галиче — что помнится // Галич А. Генеральная репетиция. М., 1991. С. 498.

⁴ Сегель Я. Это было всегда // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М., 1992. С. 364.

⁵ Александр Галич: книга стихов 1942 года. С. 464.

⁶ Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным прилож. / Сост., подгот. текста А. Костромина. М., 2003. С. 115. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием только номера страницы в круглых скобках.

ральскую дочь» (1966): «...А тридцать лет назад я с мамой в том саду... // Ой, не хочу про то, а то я выть пойду!» (163). Точно так же противостоят друг другу беззаботное детство и дальнейшая безрадостная жизнь героини песни «Весёлый разговор» (1964). Думается, вершиной такого воплощения темы детства Галичем стала поэма «Кадиш» (1970) — произведение о трагической судьбе воспитанников Януша Корчака. Её по-своему подготавливала написанная в 1969 году глава «Рождество» из поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции».

В других случаях тема детства звучит иронически, оттеняя равнодушие и конформизм взрослых людей. Такова она, скажем, в песне «Старательский вальсок» (1963): «Мы давно называемся взрослыми / И не платим мальчишеству дань» /78/, — или в «Балладе о чистых руках» (1969): «Недаром из школьной науки // Всего нам милей слова: // Я умываю руки, // Ты умываешь руки, // Он умывает руки — // И хоть не расти трава!» (258)

Поворот в сторону лирического (в узком смысле слова, то есть применительно не к ролевому, а именно к лирическому герою) наполнения темы произошёл у Галича в начале 70-х годов (хотя наметился ещё в конце 60-х). «Спровоцирован» он был, по-видимому, внешними причинами — начавшимся в ту пору открытым преследованием поэта, исключением его из Союза писателей в декабре 1971-го, и так далее. Эти обстоятельства обострили ощущение художником драматизма собственной судьбы и, соответственно, ощущение начала жизни. Галич-лирик начинает пристально вглядываться в свои ранние годы, с тем чтобы увидеть в них истоки «всех... дальнейших сложных жизненных перипетий» (60). И детство оказывается для поэта внутренней опорой, помогающей противостоять нынешним обстоятельствам.

Именно на этой оппозиции построена, например, посвящённая матери песня «От беды моей пустяковой...» (1972; она известна и в декламации автора). Текст чётко делится на две равные по объёму части. Первая – лирическое воспоминание о звуке *дудочки тростниковой*, возникшем как раз в детстве и затем забытом, как забываются в житейской суете многие детские впечатления:

В жизни глупой и бестолковой,
Постоянно сбиваясь с ног,
Пенье дудочки тростниковой
Я сквозь шум различить не смог (369).

Здесь происходит перелом лирического сюжета: в дальнейшем тексте мы узнаём поэтическую версию реальных обстоятельств недавнего исключения Галича из Союза писателей: «Но однажды в дубовой ложе // Был поставлен я на правёж // И увидел такие рожи — // Пострашней балаганьих рож!» В этот драматический момент и приходит на помощь... детство, тот самый, давно забытый, *звук пленительный и негромкий*, появление которого приводит лирический сюжет к неожиданной развязке, обесмысливающей старания людей с лицами *пострашней балаганьих рож*: «...Я под наигрыш этот детский // Улыбнулся и вышел вон». Мотив *балаганьих рож* усилен фольклорными ассоциациями, восходящими к услышанным в детстве же сказкам: «Не медведи, не львы, не ли-

сы, // Не кикимора и сова, — // Были лица — почти как лица, // И почти как слова — слова». Финальное четверостишие, варьируя уже цитированные нами строки, возводит апелляцию поэта к собственному детству в жизненный принцип: «В жизни прежней и в жизни новой // Навсегда, до конца пути, // Мальчик с дудочкой тростниковой, // Постарайся меня спасти!»

Сходным образом пересекаются давнее светлое детство и нынешняя драматичная реальность в песне «Воспоминания об Одессе» (1973), по форме тоже двухчастной. Но здесь композиция усложнена за счёт смены мелодии во второй части⁷ и за счёт двух прозаических вставок — в середине и в конце песни.

Первая часть написана в игровой манере, близкой одесскому фольклору, и воссоздаёт хмельную атмосферу шалмана, где *опер Сёма гуляет с дамою, весел, пьян* и где *в полночь можно хватить по маленькой*. В переломный момент лирического сюжета звучит первая прозаическая вставка — напоминание о детском поверье, что если людям по ночам снится, что они летают, — это значит, что они растут (410). И далее, во второй части, звучащей возвышенно и неторопливо, лирический герой погружается в детство, видит себя летящим над городом (ведь он растёт!):

Смотрите —
Лечу, словно в сказке,
Лечу сквозь предутренний дым
Над лодками в пёстрой оснастке,
Над городом вечно-седым...

Появляется знаменательная деталь, связывающая две части стихотворения:

Я вырасту смелым и сильным
И мир, как подарок, приму,
И девочка
С бантиком синим
Прижмётся к плечу моему.

Ведь и у посетительницы одесского шалмана, с которой гуляет *опер Сёма* и о которой можно сказать только одно: *не фонтан*, — у неё тоже *синий бантик на рыжем хвостике — высший шик!* Детская мечта превратится в нечто достойное разве что иронии, но *умеющий летать мальчик из третьего класса* этого ещё не знает. Зато это хорошо знает постаревший герой песни, поэтическое воспоминание которого грубо и нагло обрывается в завершающем песню новом прозаическом фрагменте:

«...На углу Садовой какие-то трое остановили меня. Они сбили с меня шапку, засмеялись и спросили:

— Ты ещё не в Израиле, старый хрен?!

— Ну что вы, что вы! Я дома. Я — пока — дома. Я ещё летаю во сне. Я ещё расту!...»

В таком контексте детство лирического героя становится противовесом современности. Напомним, что сам поэт в 1973 году переживает предотъездную

⁷ О «контрастах галичевской музыкальности» см.: *Фрумкин В.* Не только слово: Вслушиваясь в Галича // *Заклинание Добра и Зла.* С. 234–237.

ситуацию. Но почему он пишет лирические *воспоминания* об Одессе, а не о Севастополе, в котором он в действительности прожил несколько детских лет?

Возможно, это связано с характерным для «одесского мифа» сочетанием в облике города криминального и культурного начала, которое подчёркивалось в одесском фольклоре и в творчестве некоторых бардов — в частности, Высоцкого⁸. Оно есть и в песне Галича, признавшегося, что он пытался в ней «соединить два начала — живопись и поэзию, Мандельштама и Шагала» (408), то есть античные ассоциации (*Троя, ахейские старцы* и т. п.; см. об этом ниже) и мотив полёта над городом (знаменитая картина Шагала «Над городом»). Кроме того, Одесса, где всегда ощущались традиции русско-украинского еврейства, давала возможность развернуть еврейскую тему, проходящую через всю песню. Вообще Севастополь, в советское время в массовом сознании город преимущественно военно-морской, воспринимался как более «строгий» и явно уступал Одессе в богатстве порождаемых его обликом историко-культурных ассоциаций (хотя и он тоже не был лишён их — см. также ниже).

В стихах Галича, построенных на столкновении темы начала жизни как безмятежного прошлого и темы нынешнего преследования лирического героя, мог отразиться творческий опыт одного из наиболее ценимых им поэтов — Анны Ахматовой, ставшей даже героиней двух его произведений⁹. В неподцензурном «Реквиеме», Галичу наверняка известном, она писала: «Показать бы тебе, насмешнице // И любимице всех друзей, // Царскосельской весёлой грешнице, // Что случится с жизнью твоей...»¹⁰ Кстати, Ахматова родилась как раз под Одессой; трудно судить, вспомнил ли Галич об этом в ходе работы над «Воспоминаниями об Одессе», но в любом случае ахматовские — пусть даже невольные — ассоциации обогащают поэтический мир галичевской песни.

Если мы вспомнили об Ахматовой, то уместно будет сказать, что с темой детства связан у Галича один из его ахматовских эпиграфов — к песне «Опыт ностальгии» (1973): «Мурка, не ходи, там сыч // На подушке вышит...»¹¹ Известное восьмистишие Ахматовой, стилизованное под детские стихи, оказывается в ряду дорогих поэту символов русской литературы, тоже противостоящих безликой власти *обкомов, горкомов, райкомов*, — пушкинской *Чёрной речки* и *февральской свечки* Пастернака:

Но тает февральская свечка,
Но спят на подушке сычи,
Но есть ещё Чёрная речка <...>
Об этом не надо.
Молчи! (432–433)

⁸ См.: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013. С. 107–109; Кормилов С. И. Города в поэзии В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. VI. М., 2002. С. 253–256.

⁹ См.: Крылов А. «Снова август» // Вопр. лит. 2001. № 1. С. 295–308.

¹⁰ Ахматова А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М., 1996. Т. 1. С. 198.

¹¹ См. о нём в кн.: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 85–86.

В лирике Галича последних лет жизнь предстаёт в целом как замкнутый круг: «Первый сон — последний сон. // Так и жизнь прошла» («Там, в заоблачной стране...», 1977; 485) Не удивительно поэтому, что финал жизни воспринимается как «возвращение в детство», как новое, и уже последнее, прикосновение к истокам собственной судьбы. Пожалуй, наиболее отчётливо это проступает в песне «За чужую печаль...» (1977), где горький привкус от неверно прожитой целым поколением жизни сливается у поэта с обострённым лирическим переживанием своих первых жизненных впечатлений:

Мы проспали беду,
Промотали чужое наследство,
Жизнь подходит к концу,
И опять начинается детство,
Пахнет мокрой травой
И махорочным дымом жилья,
Продолжается действие без нас,
Продолжается действие,
Продолжается боль,
Потому что ей некуда деться,
Возвращается вечером ветер
На круги своя (491).

Любопытно, что детские ассоциации связаны у лирического героя с запахами. «Обонятельная» память о детстве, по-видимому, и в самом деле была присуща поэту. Одно из подтверждений тому — текст автобиографической повести «Генеральная репетиция» (1973), где читаем: «...Запахи Севастополя — первого города, живущего в моей памяти, — были летними: мокрые и тёплые камушки, солёная морская вода в нефтяных разводах и гниющие на берегу водоросли, сладковатый запах пыльной акации <...> ...А запахи Москвы были зимними <...> Я отчётливо помню запах снега на Чистых прудах...» и так далее¹².

Мотив ретроспективного поэтического возвращения к теме детства у Галича вписывается в общую поэтическую традицию — от классика Пушкина, с возрастом всё пристальнее вглядывавшегося в *начало жизни* («В начале жизни школу помню я...», «Была пора: наш праздник молодой...»), до современника и коллеги Галича по бардовскому цеху Высоцкого, переживающего во второй половине 70-х, то есть в последние годы жизни, собственное лирическое возвращение в детство («Баллада о детстве», «Из детства», «В младенчестве нас матери пугали...», «О конце войны»)¹³. Кажется, что мощная поэтическая интуиция подсказывает любому крупному автору, что он вышел на финишную

¹² Галич А. Соч.: В 2 т. Т. 2 / Сост. А. Архангельская-Галич. М., 1999. С. 228, 229. Ср. с лирическим признанием другого поэта, современника и почти ровесника Галича: «Какие-то запахи детства стоят // И не выдыхаются. / Медленный яд // уклада, / уют, / устоя. // Я знаю — всё это пустое, // Всё это пропало, распалось навзрыд, // А запах не выдохся, запах стоит» (Межиров А. Избр. произв.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 93).

¹³ См. подробнее: Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. М., 1997. С. 25–29 и др.; Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого. С. 164–171.

прямую своего творческого пути, и потому пора подводить итоги, начиная с самых первых лет жизни.

Но при этом у каждого из них есть свой уникальный поворот темы, продиктованный его личной судьбой. У Галича эта тема окрашена мотивом изгнания; такое созвучие особенно заметно в «Песне об Отчем Доме» (1972). Мотив Отчего Дома (синонимичного Отечеству) и мотив детства в зачине песни сплетаются, создавая единый образ духовной почвы лирического героя:

Ты не часто мне снишься, мой Отчий Дом,
Золотой мой, недолгий век,
Но всё то, что случится со мной потом, —
Всё отсюда берёт разбег! (394).

Посягательство на кровную причастность героя к Отчему Дому — это посягательство и на его право быть *сыном*, а не *жильцом*. Но никакой человек с *пустым лицом* (символ враждебной силы, изгоняющей поэта из страны; ср. в песне «От беды моей пустяковой...»: «Были лица — почти как лица») не может отменить этого права. Прощаясь, герой обращается к Отчему Дому со словами: «Не зови — // Я и так приду!» Мотив возвращения — и реального, и символического — вообще характерен для лирики поэта этой поры (например, «Когда я вернусь»); но возвращение в Отчий Дом для него — это и возвращение к первоначалам собственной жизни¹⁴.

Своеобразие лирической темы детства у Галича проявляется и в том, что она окружена глубокими историко-культурными ассоциациями, тяготеющими к двум важнейшим пластам. Первый из них — античность. Античные мотивы сопровождают, прежде всего, лирическое воспоминание о Крыме, о Севастополе, где прошли первые годы жизни поэта и где ощущается близость античной культуры. Именно так звучат они в уже упоминавшейся нами песне «Опыт ностальгии». Отказываясь от ностальгии по стране *государственных дач* и *мордастой ВОХРы*, поэт словно приглушает в себе память о том, что ему действительно дорого:

Я не вспомню, клянусь, я и первые годы не вспомню:
Севастопольский берег,
Младенчества зыбкая быль,
И таинственный спуск в Херсонесскую каменоломню,
И на детской матроске —
Эллады певучая пыль... (431)

Античные ассоциации тем сильнее, что в реальности Галич едва ли так уж хорошо помнил годы жизни в Крыму (семья переехала в Москву, когда будущему поэту было всего пять лет), и едва ли близость Эллады была отчётливо осознана им в детстве. Образ собственного детства — *младенчества зыбкая быль* — выстраивается у него, что называется, задним числом, обрастая впечат-

¹⁴ Тема *Отчего Дома* у Галича подробно раскрыта в кн.: Фризман Л. «С чем рифмуется слово Истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 83–92.

лениями и историко-культурным знанием взрослого человека. Может быть, именно эта *зыбкость*, расплывчатость воспоминаний и открыла простор античным ассоциациям (если бы взрослый Галич увидел вновь херсонесскую каменоломню на окраине Севастополя, прежде бывшую античным театром, едва ли спуск в неё показался бы ему «таинственным»: в реальности это неглубокая открытая площадка).

В «Воспоминаниях об Одессе» античные мотивы звучат во второй, собственно лирической, части песни, где герой видит себя ребёнком, летящим над городом:

...Над пылью автобусных станций —
И в край приснопамятный тот,
Где снова ахейские старцы
Ладьи снаряжают в поход.

Чужое и глупое горе
Велит им на Троя грести.
А мне —
За Эгейское море,
А мне ещё дальше расти!

Но исход детского сна предрешён. Лирический монолог обрывается на полуслове, как раз на античном мотиве: «И снова в разрушенной Трое // — Елена! — // Труба возвестит. // И снова...» А дальше идёт уже цитированная нами выше прозаическая концовка: «...На углу Садовой какие-то трое...» Благодаря мастерскому созвучию *Трое — трое*, звучащему как рифма, финал теснее скрепляется с лирическим монологом, но созвучие это не отменяет, а лишь оттеняет глубокую пропасть между прошлым и настоящим.

Античные мотивы в «Воспоминаниях об Одессе» во многом навеяны, конечно, стихами Мандельштама — ещё одного любимого поэта Галича (античность и Мандельштам «сошлись» у Галича и прежде, в песне «Возвращение на Итаку», 1969). Об этом говорит уже эпитафия к песне: «...Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи? *О. Мандельштам*» Эпитафия взята из стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», предвосхищающего песню Галича сочетанием мотива детства лирического героя, античных мотивов и мотива полёта (последний, правда, связан у Мандельштама не с самим героем, а с *журавлиным клином*, метафорически воплощающем *длинный список кораблей* в «Илиаде»). Почему Галич акцентирует внимание именно на Елене как первопричине Троянской войны (кстати, эта античная героиня упоминалась им прежде в «Салонном романсе», 1965)? Вероятно, её образ соотносится с образом *девочки с бантиком синим* — романтической детской мечты *мальчика из третьего класса*, спустя много лет обернувшейся дамой с *синим бантиком на рыжем хвостике*. Ведь упоминание о Елене в тексте песни идёт сразу после строк о девочке, что *прижмётся к плечу* лирического героя. Получается, что расплывается он в финале как бы за ту самую девочку, приравненную поэтом к знаменитой гречанке.

Вторая важная историко-культурная параллель, связанная с темой детства, — еврейство. Галич был человеком русской культуры и свою принадлежность к еврейской национальности ощущал, кажется, не буквально. Для него дело было не в том, какая кровь текла в его жилах, а скорее в том, что евреи оказались жертвами трагического двадцатого столетия с его тоталитарными режимами — в Советском ли Союзе, в фашистской ли Германии (достаточно вспомнить «Балладу о вечном огне»). Галича, художника с обострённым гражданским сознанием, притягивает в еврейской теме и заставляет переживать её как личную в первую очередь именно это.

К еврейской теме поэт обращался не раз¹⁵, но с темой детства она отчётливо пересеклась в песне «Засыпая и просыпаясь» (1968). Обыгрывая в первых строфах её еврейские мотивы («Вот горит звезда моя субботняя»; «Семь свечей расставляю на столе»...), поэт вдруг связывает с ними ещё одну русскую поэтическую тему — на этот раз пушкинскую:

А потом из прошлого бездонного
Выплывет озябший голосок —
Это мне Арина Родионовна
Скажет: «Нит гедайге, спи сынок.

Сгнило в вошебойке платье узника,
Всем печалям подведён итог,
А над Бабьим Яром — смех и музыка...
Так что всё в порядке, спи, сынок...» (228)

Галич обыгрывает название стихотворения Маяковского «Кемп “Нит гедайге”» (в переводе с идиш: «Не унывай»), герои которого — обездоленные молодые рабочие заводов Форда.¹⁶ Между тем лирический герой этой песни ощущает себя сыном еврейской нации, но при этом как бы и... Пушкиным, заодно вводя мотив широты русского культурного сознания, готового, по известному фетовскому выражению, «чужое вмиг почувствовать своим». Любопытна поэтому ещё одна «обонятельная» ассоциация, уводящая лирического героя в *бездонное прошлое* еврейского народа, в его ветхозаветную историю: «Я усну, и мне приснятся запахи // Мокрой шерсти, снега и огня».

Напомним, что в «Опыте ностальгии» пушкинская *Чёрная речка* упоминалась сразу вслед за ахматовскими *сычами*, и упоминание о ней звучало как заключительный аккорд произведения¹⁷. Здесь же в словах *Арины Родионовны*

¹⁵ См.: Фризман Л. Г. «Каждый пишет, как он слышит» // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1. М., 1999. С. 290–295.

¹⁶ Опыт сравнительного анализа двух произведений см. в специальной статье: Малкина В. Я. Лирический сюжет у В. Маяковского и А. Галича: «Кемп “Нит гедайге” и «Засыпая и просыпаясь» // Искусство поэтики – искусство поэзии: К 70-летию И. В. Фоменко. Сб. науч. трудов. Тверь, 2007. С. 342–356.

¹⁷ Пушкинские мотивы в творчестве поэта уже стали предметом изучения — см., например: Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича // Болдинские чтения. Саранск, 2002. С. 8–16; Фризман Л. Г. «На фоне Пушкина...»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Фризман Л. Г. Предварительные итоги. Харьков, 2005. С. 572–575.

вслед за горько-ироническим *всё в порядке* звучит прямое и недвусмысленное обращение: «Спи, но в кулаке зажми оружие — // Ветхую Давидову пращу!» Галич, возможно, использует ещё один пушкинский мотив – из его известной эпиграммы «Певец-Давид был ростом мал, // Но повалил же Голиафа...», при том что история поединка Давида и Голиафа была известна поэту, конечно, и помимо Пушкина. «Малый рост» и юный возраст ветхозаветного Давида вводят новую «детскую», в данном контексте как раз еврейскую, ассоциацию. Кровь соплеменников — любая, впрочем, кровь — взывает к отмщению, и Галич был бы не Галич, если бы ограничился только поэтической констатацией зверств, выпавших на долю еврейского населения. «...Люди мне простят — от равнодушия. // Я им — равнодушным — не прощу!» — так, с присущей поэту нравственной категоричностью, завершает он песню.

Обратившись к античным и еврейским мотивам в стихах Галича о детстве, мы убеждаемся, что они пропущены у него сквозь призму русской культуры, русской поэзии (Пушкин, Мандельштам, Маяковский). Наверное, иначе не могло и быть.

Тема детства у Галича таит в себе возможности поэтического иносказания, которые отчётливо проявляются в «Песне про велосипед» (1968?). Детская мечта лирического героя о собственном *взрослом велосипеде* («А я бы звоночком цокал, // А я бы крутил педали, // Промчался бы мимо окон — / И только б меня видали!..») становится параллелью желанию взрослого поэта увидеть изданной собственной книгой:

Немножко пройдёт, немножко,
Каких-нибудь тридцать лет.
И вот она, эта книжка —
Не в будущем, в этом веке!
Снимает её мальчишка
С полки в библиотеке! (246)

Попутная параллель: *наркомовский Петька*, ребёнок из номенклатурной семьи, счастливый обладатель взрослого велосипеда, предвосхищает появляющегося во второй — «взрослой» — части песни (кстати, она опять двухчастна, и в ней тоже сталкиваются детство и сегодняшний день) писателя, производящего соответственно номенклатурные романы:

Величественный, как росчерк,
Он книжки держал под мышкой:
— Привет тебе, друг-доносчик,
Привет тебе, с новой книжкой!

Иносказание вообще органично для Галича, нередко пользовавшегося этим приёмом в своих остросоциальных песнях. Впрочем, по понятным причинам

органично оно и для искусства советского периода в целом¹⁸. Между тем в «Песне про велосипед» истинный смысл детской истории даже для видимости не прикрыт, и обе её части эстетически равноправны. Дело, опять-таки, в том, что Галич остаётся художником публицистического склада, а неподцензурность его поэзии даёт ему счастливую и горькую возможность высказываться без обиняков, обходиться, в общем, и без эзопова языка. И всё же поэту потребовалась параллельная «детская» тема — видимо, потому, что в ней заключён не только «эзоповский», но и подлинно лирический смысл: детские впечатления — больше чем источник иносказания, они поэтически самоценны.

То, что *велосипедная* тема как тема детства обладает собственной пластичностью и эстетической самостоятельностью даже в рамках иносказания, подтверждается более ранним произведением одного из основоположников авторской песни, Михаила Анчарова, — «Король велосипеда» (1966). Будучи даже не просто иносказательной, а аллегорической («...И мне милее старых пней // Тот, кто педали крутит»), она при этом всё равно «не забывает» о конкретности лирической ситуации — кажется, почти готовой обойтись без переносных смыслов («Я пролетаю над землёй // И весело и льдисто, — // И даже ветер изумлён // И велосипедисты»). В итоге тема детства и тема велосипеда у Анчарова откровенно сойдутся, обнаружив — как позже и у Галича — своеобразный поэтический «выход» в драматичную взрослую жизнь: «Щекочет ветер мой висок, // Двенадцать лет всего мне... // А дальше хуже было всё, // А дальше я не помню¹⁹.

У самого же Галича аллегоричен образ *мальчика с дудочкой тростниковой* в уже рассмотренной нами песне «От беды моей пустяковой...» Он воплощает собой чистоту первоначальных лет жизни, верность взрослого человека тому, что было заложено в нём с детства и было спрятано *поглубже, на дно*. Впрочем, об этом же свидетельствует лирическая тема детства во всех рассмотренных нами проявлениях.

Подытожим сказанное. Во-первых, детство противопоставлено в лирическом творчестве Галича горькой современности. Во-вторых, тема детства предполагает здесь ощущение цикличности человеческой жизни. В-третьих, детство лирического героя влечёт за собой ряд определённых историко-культурных ассоциаций (античность, еврейство, русская поэзия). Наконец, в-четвёртых, оно становится источником иносказательной и аллегорической образности, претендуя при этом на нечто большее, чем просто служебный источник некоего переносного смысла. Всё это говорит об особой значимости и поэтической полноте данной темы в творческом сознании художника.

¹⁸ В связи с авторской песней (в том числе и с творчеством Галича) см. об этом, например, в ст.: Левина Л. А. Разрушение дидактики: Судьба басни и притчи в авт. песне // Мир Высоцкого. Вып. VI. С. 316–334.

¹⁹ Анчаров М. Соч. / Сост. В. Юровский. М., 2001. С. 70.

БРОДСКИЙ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ВИЗБОРА*

Тема нашей статьи впервые сопрягает эти два значительных поэтических имени. Творчество Визбора, крупнейшего представителя авторской песни, пока почти совершенно не затронуто исследователями: можно назвать лишь несколько статей¹. Научная литература о Бродском уже почти необозрима, но имя Визбора в ней пока не звучит — может быть, потому, что сам Бродский, вообще авторскую песню своим вниманием не слишком баловавший, хотя отдельным авторам и произведениям симпатизировавший², о Визборе почти не высказывался. Нам удалось обнаружить лишь прозвучавшую в начале 60-х годов и зафиксированную Н. Рубинштейн неодобрительную реплику поэта по поводу песни Е. Клячкина на его (Бродского) стихотворение «Пилигримы»: «Я им что, Визбор?»³; впрочем, он мог иметь в виду не лично этого барда, а набиравшую в ту пору популярность авторскую песню в целом; в этом случае имя Визбора следует воспринимать скорее как известный символ целого культурного явления.

Между тем как с творчеством других крупнейших бардов поэзию нобелевского лауреата сопоставляли уже неоднократно, и в типологическом, и в контактном аспекте⁴, — нам представляется, что есть основания для рассмотрения

**Впервые*: ХХ век: Альманах. Вып. 2. СПб., 2010. С. 65–79.

¹ Библиографию см. в кн.: Кулагин А. Визбор. М., 2013. (Сер. «Жизнь замечат. людей».) С. 350–353.

² «Песни Кукина “Ну что, мой друг, молчишь? Мешает жить Париж...” и “Понимаешь, понимаешь, это странно...” Бродский распевал не только в тайге, но и в нью-йоркских компаниях» (Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001. С. 45; оставляем строки Кукина в версии мемуариста). Известна высокая оценка Бродским поэтического творчества Высоцкого (см.: [Бродский И.] Улица должна говорить языком поэта / Беседует О. Тимофеева // Независимая газ. 1991. 23 июля). В текстах интервью Бродского, вошедших в специальный сборник (см.: Бродский И. Книга интервью / Сост. В. Полухина. Изд. 4-е, испр. и доп. М., 2008), из классиков авторской песни упомянут только Окуджава (на с. 292), и то безоценочно: Бродский рассказывает о том, как он выступал в 1966 году в поэтическом вечере, в котором участвовал и бард.

³ См.: Рубинштейн Н. ...она и музыка и слово // Toronto Slavic Quarterly. № 29. [2007.] [Электронный ресурс:] <http://www.utoronto.ca/tsq/07/rubinstein07.shtml> (дата обращения: 28.12.2009).

⁴ См., например: Смит Дж. Полюса русской поэзии 1960–1970-х: Бродский и Высоцкий // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. М., 1999. Т. 2. 288–291; Чижова Е. «Бродский и Галич учились в одном классе»: (Две стратегии борьбы со Злом...) // Вопр. лит. 2005. [№ 6.] Нояб.-дек. С. 81–107; Кулагин А. Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. М.; Коломна, 2009. С. 219–220 (библиогр. по теме «Окуджава и Бродский»). В специальной же работе о Бродском в связи с авторской песней (см.: Фоменко В. Иосиф Бродский и авторская

и пары «Визбор — Бродский», именно в контактном ключе (наверное, и в типологическом тоже, но касаться его специально мы не будем). Песенный мир Визбора, по замечанию И. А. Соколовой, «наполнен литературными ассоциациями»⁵, и в нём, помимо прочего, можно обнаружить следы творческого интереса к поэзии Бродского. Кстати, тех же самых «Пилигримов» с мелодией Клячкина Визбор охотно исполнял в ту эпоху, когда бардовский репертуар воспринимался как «общий» и сами барды постоянно пели песни своих товарищей.

В поле нашего внимания попадают несколько песенно-поэтических текстов Визбора. Первый из них, содержащий «бродские» ассоциации, на наш взгляд, наиболее явственно — песня «Утренний рейс Москва — Ленинград», написанная на мелодию Е. Клячкина к стихотворению Бродского «Рождественский романс». О том, что «Утренний рейс...» есть вариация на тему «Рождественского романса», говорил своим знакомым свердловчанам и сам бард.⁶ Стихи Бродского написаны в конце 1961 года, песня Клячкина — в июле 62-го⁷, а вот датировка песни Визбора прояснена не вполне. В наиболее авторитетном на сегодня собрании его лирики, построенном по хронологическому принципу, песня датирована 1968 годом, но помещена среди произведений 65-го⁸. Составитель этого издания, Р. А. Шипов (несколько лет назад ушедший из жизни), в ответ на наш вопрос сообщил нам, что дата 1968 восходит к подготовленному в московском КСП самиздатскому машинописному сборнику песен Визбора 1979 года, между тем как в контекст песен 65-го года «Утренний рейс...» помещён самим поэтом, записывавшим свои песни в хронологическом порядке в одном из ежедневников. Р. А. Шипов предполагал, что сборник 1979 года был авторизованным; если это так, то получается, что обе датировки восходят к самому барду. По версии публикатора, Визбор, понимая политическую рискованность содержащихся в песне аллюзий на судьбу сосланного в Архангельскую область и фактически запрещённого в СССР Бродского («Лежит поэт на красных нарах») и резонно допуская, что сборник будут листать не только любители ав-

песня // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 221–227) Визбор даже не упомянут.

⁵ Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 191.

⁶ «Нам в то время очень нравился “Рождественский романс” (Клячкина — А. К.) на стихи И. Бродского. И я спросил Юру, не поёт ли он его. Юра слегка смутился и сказал, что он сам написал нечто подобное, и спел...» (Горонков Е. Приезд Визбора // Горонков Е. Память, грусть, невозвращённые долги...: Барды в Свердловске. 1965 — 1968. Екатеринбург, 2002. С. 69–70). Любопытна реакция слушателей «Утреннего рейса...»: «Мы были очень удивлены, это было так не похоже на его песни. Это была чистая поэзия!» (Там же. С. 70).

⁷ См.: Клячкин Е. Живы, куда любимы!: Песни; Воспом. о Евгении Клячкине / Сост. А. и М. Левитаны. СПб., 2000. С. 32–33.

⁸ См.: Визбор Ю. Соч.: В 3 т. / Сост. Р. Шипов. М., 2001. Т. 1. С. 139–140. Ссылки на произведения Визбора даются далее в тексте по этому изданию с указанием индекса *В*, далее номера тома и номера страницы (в скобках). Произведения Бродского цитируются (за исключением специально оговорённых случаев) по изд.: Бродский И. Соч.: В 4-х т. / Сост. Г. Ф. Комаров. СПб., 1992–95; ссылки на него даются также в тексте с указанием индекса *Б*, номера тома и номера страницы.

торской песни, но и сотрудники «компетентных органов», — сознательно «увёл» песню из 65-го в 68-й. Если в 65-м Бродский как раз и был в ссылке, то в 68-м она была уже позади, и остроата аллюзии оказывалась приглушена. Поэтому, не берясь ставить точку в этом текстологическом вопросе и не отрицая возможной датировки песни 1968 годом (Р. А. Шипов повторил её и в позднейшем издании стихов поэта⁹), мы всё же больше склоняемся к датировке более ранней — 1965. Кстати, в наиболее полном звучащем собрании песен Визбора (составитель его, правда, в сопроводительном тексте не указан) «Утренний рейс...» помещён в раздел произведений 1965-66 годов¹⁰.

То, что песня Визбора представляет собой «перетекстовку» (И. А. Соколова¹¹) песни Клячкина, не удивительно: в годы становления авторской песни и такие случаи были нередки (так, уже одна из самых первых песен Визбора, «Мадагаскар», была сочинена на мелодию А. Цфасмана — см.: В, 1, 514). Но дело здесь было, по-видимому, не только в понравившейся барду чужой мелодии. Во-первых, у нас есть основания полагать, что само стихотворение Бродского Визбору очень нравилось. Р. Арефьева вспоминает о своих посещениях дома Визбора и А. Якушевой в первой половине 60-х и о широком бытовании в этом кругу текстов, не печатавшихся в ту пору в СССР, но распространённых в самиздате: «Это было время, когда дарили друг другу перепечатанные на машинке книги прозы Цветаевой и Мандельштама, стихи Гумилёва, Бродского и др. Юра счёл драгоценным подарком к Новому году рукописный текст “Рождественского романса” Иосифа Бродского, сказав, что это песня, даже без музыки. Меня приятно удивило, что открытку с текстом Юра хранил много лет».¹² А во-вторых, «Утренний рейс...» — больше чем перетекстовка: здесь обыграны и поэтические мотивы Бродского, и обстоятельства его судьбы.¹³

Прежде всего, Визбор использует в своей песне «перечислительную» интонацию «Рождественского романса», создавая, вполне в духе поэтического источника, импрессионистичную зимнюю панораму, но расширяя её за пределы городской жизни (ведь лирическая ситуация песни — авиаперелёт из одного города в другой):

⁹ См.: Визбор Ю. Синий перекрёсток / Сост. Р. Шипов. М., 2009. С. 133-134.

¹⁰ См.: Визбор Ю. [Песни]. CD 1. 2003. RMG 1165 MP3.

¹¹ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 86.

¹² Арефьева Р. Так было // Просто Визбор: Сб. воспоминаний. М., 2005. С. 160. «Рождественский романс», как и большинство упоминаемых ниже стихотворений Бродского, вошёл в его первую — вышедшую на Западе без его участия — книгу «Стихотворения и поэмы» (Нью-Йорк, 1965). Впрочем, у нас нет сведений о знакомстве Визбора с этим сборником; источником для него был, по-видимому, самиздат и списки.

¹³ Возможно, под влиянием другой песни Клячкина на стихи Бродского — «Романс» («Ах, улыбнись...») — в поздней песне Визбора «Прикосновение к земле» (1981) появится мотив *цинковой воды*: «Пройдёт сентябрь по цинковой воде» (В, 1, 356) — ср. у Бродского трижды повторяющееся *недалеко, за цинковой рекой* (В, 1, 89).

Горит лампада под иконой,
Спешит философ на экзамен.
Плывут по Охте полусонной
Трамваи с грустными глазами.
И заняты обычным делом
Четыре ветра над верстами
По городам заледенелым,
По белым ставням (В, 1, 139).

Сравним у Бродского: «Плывёт в тоске необъяснимой // среди кирпичного надсада // ночной кораблик негасимый // из Александровского сада, // ночной кораблик нелюдимый, // на розу жёлтую похожий, // над головой своих любимых, // у ног прохожих» (В, 1, 150) и так далее. Кстати, не под влиянием ли мотивов *жёлтой розы* и (ниже) *жёлтой лестницы печальной* Визбор заменил изначальное *Трамваи с грустными глазами* на *Трамваи с жёлтыми глазами*: именно в таком варианте эта строка звучит на сравнительно поздней фонограмме песни, и его же поэт предпочёл, когда в начале 80-х отвечал на текстологические вопросы готовившего самодельный сборник визборовских песен Ю. Черноморченко (сообщено Р. А. Шиповым). Что касается *Александровского сада*, то с ним у Визбора были связаны свои личные воспоминания, о чём можно судить по письму А. Якушевой, первой жены поэта, написанному Визбору в армию ещё до их брака: «Недавно, возвращаясь домой, уловила запах увядающей травы, и на меня дохнули такие дорогие воспоминания — Александровский сад, ветер с Москвы-реки, шорох падающей листвы. Помнишь?»¹⁴ Так что поэтическое упоминание памятного места, вкупе с другими любовными мотивами «Рождественского романса» (*Полночный поезд новобрачный; плывёт красотка записная...*), тоже должно было располагать Визбора к этому стихотворению.

Интонационное влияние Бродского в «Утреннем рейсе...» могло и не ограничиваться «Рождественским романсом»: поэтика перечисления вообще свойственна лирике ленинградского поэта первой половины 60-х годов (да и лирике позднейшей) — например, стихотворению «От окраины к центру» (откуда Визбор мог заимствовать мотив *Охты*: «Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок») или «Большой элегии Джону Донну».

Интерпретируя «Рождественский романс», О. А. Лекманов тонко и аргументированно заметил, что в нём «сквозь облик нынешней столицы <...> отчётливо проступают черты бывшей»¹⁵ — то есть Петербурга (посвящение ленинградцу Евгению Рейну, мотивы петербургской фантасмагории, *кораблик шпиля Адмиралтейства...*). Ссылаясь на наблюдение Н. Б. Ивановой, исследователь слышит в строке «Полночный поезд новобрачный» аллюзию на отходящий почти ровно в полночь *поезд* «Красная стрела». Ассоциации эти естественны: ведь стихи пишутся жителем «бывшей столицы». По мнению

¹⁴ Якушева А., [Визбор Ю.] Три жены тому назад...: (История одной переписки) / Сост.: А. Кусургашева. М., 2001. С. 69.

¹⁵ Лекманов О. О луне и реке в «Рождественском романсе» // Иосиф Бродский и мир. С. 248.

Е. В. Невзглядовой, Бродский пытался «привить <...> московскую ветвь ленинградскому поэтическому древу»¹⁶ — то есть внести в медитативную лирику повествовательную основу и интонацию (как раз ощутимую в «Рождественском романсе»). Но любопытно, что москвич Визбор, хорошо знавший Ленинград и часто там бывавший, по-видимому, уловил «ленинградский» подтекст стихотворения Бродского — потому и построил собственный песенный сюжет на движении из Москвы в Ленинград, как бы соединил, вслед за Бродским, эти города. Вылетающий из Москвы лирический герой ещё до взлёта представляет себе *плывущие по Охте полусонной трамваи*; не говорим уже о конечном пункте маршрута, общем для «Красной стрелы» и для «Ту» из песни Визбора.

Нам думается, что песня «Утренний рейс...» унаследовала некоторые черты уже складывавшейся к середине 60-х годов поэтики Бродского, прежде всего обострённую, напряжённую метафоричность. Визбор и сам был большим мастером выразительной метафоры (*солнца жёлоб, хрустальное копье тишины, огней аэродромная строка...*), но здесь, в необычной поэтической панораме, метафоричность ощущается как своеобразное внутреннее творческое задание: «Приказы свёрнуты петлёю»; «шестьдесят веков горячих»; «Пылает ножик перочинный, // Очнувшись рядом с чёрным хлебом»... Но именно так бывает и у Бродского, под пером которого предметный мир, «прейскурант вещей»¹⁷ как бы оживает, остранивается, оттеня метафизическое одиночество человека. Напомним строки одного из ранних стихотворений Бродского — «Ночной полёт» (1962), где своеобразным предвестием будущего «перочинного ножика» оказываются «ключ» и «виноград»: «В брюхе Дугласа ночью скитался меж туч // и на звёзды глядел, // и в кармане моём заблудившийся ключ // всё звенел не у дел, // и по сетке скакал надо мной виноград, // акробат от тоски; // был далёк от меня мой родной Ленинград, // и всё ближе — пески» (Б, 1, 213). Заметим, что название «Ночной полёт» есть и в одной из песен Визбора (1964), а поэтический мотив *ночного полёта* звучит в его лирике неоднократно. Само это словосочетание могло появиться у обоих поэтов под влиянием одноимённого романа Экзюпери. Вообще Бродскому и Визбору (неравнодушному к авиации, разбиравшемуся в марках самолётов¹⁸) трудно найти в русской поэзии равных по обилию «авиационных» сюжетов и мотивов.

Очень «по-бродски» звучит и концовка песни «Утренний рейс...»: «Лежат торжественные думы, // На облаках найдя спасенье. // Вот набираем высоту мы // По тыще метров за мгновенье. // Летим, как Божие создание — // Неповторимое, слепое, — // На невозможное свиданье // С самим собою». Если обратиться к уже цитированному нами стихотворению Бродского «Ночной полёт», то и там

¹⁶ Невзглядова Е. Петербургско-ленинградская и московская поэтические школы в русской поэзии 60-х–70-х годов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трёх конфер. СПб., 1998. С. 123.

¹⁷ Иванова Н. Б. Бродский И. А. // Русские писатели 20 века: Биографич. словарь. М., 2000. С. 118.

¹⁸ См. текст специальной беседы его на эту тему, записанной в 1984 году дочерью поэта Татьяной (Б, 3, 437-442).

полёт героя оказывается своеобразным *свиданьем с самим собою*: «Я бежал от судьбы, из-под низких небес, // от распластанных дней, // из квартир, где я умер и где я воскрес // из чужих простыней...»¹⁹ Необычное для поэта атеистической советской эпохи сравнение Визбора *Летим, как Божие создание* парадоксально тем, что предстоящее *свиданье* — *с самим собою*, оттого и *невозможное*: свиданье должно быть — *с кем-то другим*. Не с Богом ли (раз уж прозвучало: *как Божие создание*), встретиться с которым почему-то не суждено? Не угадывается ли в этом финале характерная как раз для Бродского лирическая ситуация, суть которой сформулирована А. М. Ранчиным: «...Бродский “постхристианский” поэт, не ожидающий встречи с личностным Богом, но переживающий богооставленность и склоняющийся к неверию»²⁰. Повторим: для самого Визбора такой мотив, пожалуй, не характерен, но ведь песня пишется «в русле» Бродского, и Визбор вольно или невольно следует его поэтике.

Но вернёмся к центральному для нашей темы образу песни Визбора «Утренний рейс...», возникающему сразу после строк о *ножике перочинном*: «Лежит поэт на красных нарах, // И над его стоят постелью // Заиндевелые гитары // Поморских елей». Конечно, аллюзия на ссылку Бродского показательна и сама по себе, но как любопытно, что Визбор, сравнив *поморские ели с гитарами*, словно «породнил» своего героя с бардовским искусством! Чуть выше, в начале этой же строфы, находим ещё одно подтверждение этого: «Лежат заботы на мужчинах, // На их плечах тяжёлым небом. // Пылает ножик перочинный...» (и так далее). Разумеется, здесь сразу возникает ассоциация с популярной — ленинградской по происхождению и содержанию! — песней А. Городницкого «Атланты» (1963): «Атланты держат небо...» Любопытно и другое: образ Бродского возникает в контексте разнообразных мотивов, связанных с войной, с современной жизнью, с бытовой конкретикой: «Вот пехотинец роет снова // Окопы маленькой лопатой. // На чёрных просеках сосновых // Лежат немецкие гранаты»; «Лежат работники района // В своих протопленных (в первоначальном варианте: *натопленных* — А. К.) квартирах. // Лежит провинция глухая...» Драматическая судьба Бродского, воображаемая летящим в его родной город лирическим героем Визбора, словно погрузила поэта-«небожителя» (употребляем это слово в почти буквальном смысле — см. опять же лирический сюжет «Ночного полёта» и других стихотворений) в пёструю, сложную и суровую панораму повседневности.

Но в связи с образом поэта в песне «Утренний рейс...» нужно, наконец, отметить и несомненные автобиографические мотивы: ведь сам Визбор по

¹⁹ Ср. в позднейшей песне Визбора «Леди» (1979–81): «И беспечно я лил на баранину соус “ткемали”, // И картинки смотрел по утрам на обоях чужих, // И меня принимали, которые не понимали, // И считали, что счастье является качеством лжи» (В, 1, 359).

²⁰ Ранчин А. М. Философская традиция Иосифа Бродского // Лит. обозрение. 1993. № 3-4. С. 10. Ср. в прозаической миниатюре Александра Закуренко «Бродский и Визбор» о характерном для обоих поэтов и, в какой-то мере, для поколения шестидесятников вообще «впрыскивании “религии”, но без личной встречи с Богом, без узнавания его в лицо» ([Электронный ресурс:] Проза.ру — <https://www.proza.ru/2006/01/08-33>; дата обращения — 7.7.2017).

окончании пединститута (1955) был направлен на работу в ту же Архангельскую область, куда впоследствии, девять лет спустя, будет сослан Бродский; там начинающий бард и работал недолгое время учителем до призыва в армию. Посёлок Кизема, где он жил, находится, как и деревня Норенская (место ссылки Бродского), на самом юге области, почти на границе с Вологодской. Расстояние между двумя населёнными пунктами по северным меркам сравнительно невелико: судя по карте, оно составляет не более ста километров. Думается, и географическая близость, и само сходство судеб двух поэтов, пусть и условное, не могло не стать предметом лирической рефлексии автора песни. Работа в школе, конечно, не ссылка, да Визбор, в студенческие годы успевший побывать даже в горах, и не был «домашним мальчиком», но молодой человек всё же не мог не ощущать оторванность от оставшихся в Москве родных и друзей и бытовую неустроенность, хотя в письмах и прикрывал всё это юмором²¹. Кстати, и воинскую службу Визбор проходил тоже на Севере — в Мурманской области; не говорим уже о том, что с Севером оказалась тесно связана его творческая судьба поэта и журналиста. И ещё одна, сугубо личная, параллель, могущая показаться несерьёзной, но для Визбора, думается, естественная: нечасто встречающийся цвет волос. Визбор был рыжим, и это бросалось в глаза современникам. «Живой, рыжий, светящийся, весь какой-то “пушистый”...» — вспоминает о Визборе Л. Аннинский²²; рыжий цвет — шуточный лейтмотив обращённых к будущему мужу писем А. Якушевой. Сам поэт в стихах рефлексировал на эту тему: не зря соперник или просто малоприятный персонаж может оказаться у него брюнетом: «А правда, что говорят?.. // А кто он, коль не секрет? // А, военный моряк, // В общем, жгучий брюнет» (В, 1, 212); «И какой-нибудь подводник, // С бакенбардами брюнет...» (В, 1, 257). Не знаем, доводилось ли ему видеть своими глазами Бродского и представлял ли он себе его внешность, но фраза Ахматовой «Какую биографию делают нашему рыжему!», произнесённая по поводу его ссылки, вполне могла до него дойти и дать дополнительный повод для лирических ассоциаций.

Вторая интересующая нас песня Визбора называется «В Ялте ноябрь» и датируется 1971 годом; написана она, согласно комментарию Р. А. Шипова, в Ялте во время съёмок фильма Л. Шепитько «Ты и я», в котором Визбор сыграл одну из главных ролей (работе над фильмом посвящён специальный мемуарный очерк Визбора «Когда все были вместе...», опубликованный в 1983 году — см.: В, 3, 148–160). Произведение это необычно по своей художественной форме: оно написано белым стихом (в авторской песне вообще встречающимся редко), а в области ритма чередует дактиль (таких стихов здесь большинство) с амфибрахией и анапестом; при этом использованы разноstopные стихи:

В Ялте ноябрь.
Ветер гонит по набережной
Жёлтые жухлые листья платанов.

²¹ См.: Якушева А. «Три жены тому назад...» С. 28-29.

²² Аннинский Л. Барды. Изд. 2-е, доп. Иркутск, 2005. С. 53.

Волны, ревя, разбиваются о парпет,
Будто хотят добежать до ларька,
Где торгуют горячим бульоном... (В, 1, 223).

Ритмика в этой цитате подвижна: если два последних стиха записать в одну строку, то получится семистопный дактиль; если в две, как это сделал составитель цитируемого издания Р. А. Шипов, то в последнем стихе происходит смена четырёхстопного дактиля трёхстопным анапестом. Амфибрахий же (тоже разностопный) появляется в финале песни: «Так будем судьбе благодарны // За этот печальный, оброненный кем-то билет...»²³

Такая ритмическая свобода поневоле напоминает о поэзии Бродского, где переходы от одного размера к другому в рамках одного стихотворения — не редкость (ср., например, с чередованием дактилических и анапестических строк в стихотворении 1964 года «К Северному краю»: «Нет, не волнуйся зря: // я превращусь в глухаря, // и, как перья, на крылья мне лягут // листья календаря» — В, 1, 327). Но песню Визбора в не меньшей степени роднит с нею элегический колорит, в данном случае навеянный ощущением ушедшей молодости лирического героя и его спутницы: «В нашем кино // Приключений осталось немного, // Так будем судьбе благодарны // За этот печальный, оброненный кем-то билет...» (не исключаем здесь и влияния сюжета и самой атмосферы фильма Л. Шепитько, где рассказывается сложная история отношений уже не юных людей; возможно, Визбор, филолог по образованию, вспомнил также знаменитый чеховский рассказ «Дама с собачкой», действие которого происходит в той же Ялте, а герой испытывает внезапную позднюю любовь; рассказ, кстати, был экранизирован в 1960 году, и экранизация пользовалась широким успехом). Элегические ноты, напомним, свойственны и поэзии Бродского, в том числе — стихам 60-х годов, хотя нередко пропущены у него через призму иронии и «низкого» стиля: «Подруга милая, кабак всё тот же» («Элегия», 1968; В, 2, 99); ср. у Визбора: «...до ларька, // Где торгуют горячим бульоном»; «В Ялте пусто, как в летнем кино...» *Кабак, ларёк, кино* — приметы одного ряда, зримый и демократичный городской антураж лирического сюжета в каждом из процитированных стихотворных произведений.

Впрочем, наиболее определённым и близким претекстом песни «В Ялте ноябрь» является, на наш взгляд, стихотворение Бродского «Зимним вечером в Ялте» (1969) — по своему лирическому сюжету тоже «ресторанное» («Итак — улыбка, сумерки, графин. // Вдали буфетчик, стискивая руки, // даёт круги, как молодой дельфин // вокруг хамсой наполненной фелюги» — В, 1, 141). Песню Визбора роднит со стихотворением Бродского (которое он мог знать по тому же самиздату, куда оно могло, в свою очередь, попасть из вышедшего в Нью-Йорке в 1970 году сборника «Остановка в пустыне») сама лирическая ситуация: знаменитый курорт не летом, а в холодное время года, в «мёртвый сезон», если

²³ Использование Визбором традиционных поэтических размеров мешает нам согласиться с трактовкой песни как «стихотворения в прозе» (Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 190).

вспомнить название широко известного как раз в начале 70-х годов кинофильма. Кстати, со стихами Бродского (упомянем здесь и его стихотворение того же 1969 года «С видом на море»: «Приехать к морю в несезон...» и так далее — *Б*, 2, 158–160) и Визбора вольно или невольно связано развитие этой темы в кинематографе более позднего времени — середины 80-х («Асса», «Зимний вечер в Гаграх»). Но не менее важно сходство концовок двух ялтинских стихотворений. У обоих поэтов текст завершается лирическим апофеозом *мгновенья*, единственного и драгоценного: «Квадрат окна. В горшках — желтофиоль. // Снежинки, пронсящие мимо... // Остановись, мгновенье! Ты не столь // прекрасно, сколько ты неповторимо» (Бродский); «...Так будем судьбе благодарны // За этот печальный, оброненный кем-то билет...» (Визбор).²⁴

Нам представляется, что в песне «В Ялте ноябрь» есть, как и в «Утреннем рейсе...», ассоциация (хотя и более завуалированная) со ссылкой Бродского. В третьем куплете возникает как будто неожиданная географическая параллель: «В Ялте ноябрь. // Там, в далёких норвежских горах, // Возле избы, где живут пожилые крестьяне, // Этот циклон родился, // И, пройдя всю Европу, // Он, обессиленный, всё ж холодит ваши щёки». Так вот, упоминание *далёких норвежских гор* и *пожилых крестьян* и есть, на наш взгляд, новая аллюзия на северную ссылку поэта. Норвегия (скалистые берега которой Визбор наблюдал в 1965 году с борта воспетого им в известных песнях рыболовецкого судна «Кострома»²⁵) и Архангельская область географически ассоциируются друг с другом очень естественно. Но поэтическая мысль Визбора соединяет и два более далёких друг от друга места: курортную Ялту и колхозную деревню Норенскую, юг и север. Один из связующих в данном случае мотивов — холодное время года, «несезон», напоминающий на Черноморском побережье о суровом северном крае. По-видимому, реальные ялтинские впечатления²⁶ оживили в творческой памяти Визбора ассоциации со стихами Бродского, и как следствие — с его драматичной судьбой (конечно, здесь остаются в силе и автобиографические аллюзии).

И, наконец, позволим себе высказать ещё одну гипотезу в рамках нашей темы. Нам представляется, что Визбор не прошёл мимо публикации (а публикация Бродского в советской печати — факт сам по себе редкий и потому знаменательный) стихотворения «Баллада о маленьком буксире» в детском журна-

²⁴ Стихотворением Бродского «Зимним вечером в Ялте» навеяны также лирическая ситуация и некоторые мотивы стихотворения А. Кушнера «В кафе» (1972): «Повернуть бы (перстень; этот мотив есть и у Бродского — *А. В. К.*) ещё раз — и в Ялте зимой // Оказаться...»; «То ли рыжего друга (т. е., конечно, Бродского — *А. В. К.*) в дверях увидеть?» (*Кушнер А.* Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 79). Автокомментарий к этому стихотворению см.: *Кушнер А.* Здесь, на земле // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотв., статьи о поэзии. СПб., 2011. С. 324.

²⁵ См. об этом в очерке «“Кострома” моя, “Кострома”!» (*Б*, 3, 26).

²⁶ Ср. с полушутливой ялтинской записью в записной книжке поэта-актёра: «Холодные массы воздуха вторглись со стороны Скандинавского полуострова, прошли всю Европейскую часть Союза и достигли города Ялта. В Ялте стояла Лариса Шепитько и пила чай на открытом воздухе» (*Б*, 3, 248).

ле «Костёр» (1962, № 11)²⁷. Визбор работал в 60-е годы на радиостанции «Юность», и просмотр детско-юношеской периодики мог представлять для него профессиональный интерес. Стихотворение Бродского, напечатанное в сильно сокращённом виде, написано в форме ролевой лирики; более того, ролевым героем его является неодушевлённый предмет — буксир:

Я — буксир.
Мне работа моя по нутру.
Раньше всех кораблей
Я встаю поутру.
Подо мною вода.
Надо мной небеса.
Между ними
буксирных дымков полоса.²⁸

Замечено, что как раз в авторской песне порой действуют и оказываются в роли лирического субъекта неодушевлённые предметы. Первыми среди бардов это сделали одновременно, в 1965 году, Визбор и Анчаров — один в песне «Кострома», другой в «Балладе о танке Т-34...» (вскоре этим приёмом воспользуется и Высоцкий).²⁹ Но, оказывается, их обоих опередил Бродский. Песня Визбора перекликается со стихотворением Бродского тем, что и здесь и там стихи написаны от лица судна, причём судна рабочего, далёкого от традиционноромантической поэтизации морских странствий. У Визбора слышим: «Оставляю я след вдали, // Рыбой тяжки мои трюма, // И антенны зовут с земли: // “Кострома” моя, “Кострома”! // Привезу я ваших ребят // И два дня отдохну сама, // И товарищи мне трубят: // “Кострома” пришла, “Кострома”!» (В, 1, 142).

Не исключено, что переключки с произведениями Бродского в поэзии Визбора разных лет будут обнаруживаться и впредь. Но уже сейчас видно, что поэтический и биографический опыт опального ленинградского поэта (после эмиграции в 1972 году превратившегося в «гражданина мира») был интересен московскому барду и творчески его волновал. Тема же «Бродский и авторская песня» обещает, как нам кажется, погружение на новую глубину, неизбежную при соотношении двух столь масштабных явлений нашей словесности второй половины двадцатого века.

²⁷ Об обстоятельствах этой публикации см. свидетельство тогдашнего сотрудника редакции, впоследствии известного поэта и биографа Бродского: [Лосев Л.] Новое представление о поэзии / Интервью В. Полухиной // Звезда. 1997. № 1. С. 162.

²⁸ Цитируем по первой публикации, по которой и мог прочесть стихотворение Визбор: Костёр. 1962. № 11. С. 49. В первой публикации нашей статьи отмечалось сходство отдельных поэтических мотивов в некоторых песнях Визбора и в «Балладе...» Бродского, но поскольку мы не можем утверждать, что Визбору был известен полный текст «Баллады...» (даже о сокращённом нельзя это сказать с уверенностью), то и говорить о реминисценциях в этом случае можно только предположительно.

²⁹ См.: Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. С. 169. Исследовательница пользуется в этом случае термином «нетрадиционный ролевой герой».

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. КУШНЕРА

- «А в грубом цинковом ведре была еда...» 91
«А в Мойке, рядом с замком Инженерным...» 147
«А всё же тургеневский низкий диван либеральный...» 81, 98
«А вы поэт какого века?...» 85, 146
«А если бы к власти Рылеев пришёл...» 17, 94-95
«А лучший довод в тексте, под рукой...» 97
«А мы и в пятьдесят Андрюши, Люси, Саши...» 27
«А не случись дуэли той...» 27
«А теперь он идёт дорогой тёмной...» 140
«Адриатическое море...» см. Урок географии
«Академия Русской Поэзии, верю, будет устроена так...» см. Так будет...
«Американец, чем жил ты последние лет пятьдесят...» см. Оборванные строки
«Английским студентам уроки...» 68
Анна Андреевна и Анна Аркадьевна, эссе 47
«Антон Павловича, вот кого представить...» 81
Аполлон в снегу («Колоннада в снегу. Аполлон...») 47, 92, 131
«“Ах ты, ноченька!” И никаких не надо...» см. Ноченька
«Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег!...» см. Снег
- Баллада («На кровле ворон дико прокричал...») 62
Барельеф («Эти воины с лицами злыми...») 116
«Безумное по почте электронной...» см. Письмо
Белая ночь («Белою ночью...») 26
Белая ночь («Счастливцу, я думаю, двадцать три года...») 26
«Белою ночью...» см. Белая ночь
Белые стихи («Не я поклонник белого стиха...») 14, 96, 134
«Биограф гения в халате...» 114, 116
«Бледнеют закаты...» 29, 106
«Бог, если хочешь знать, не в церкви грубой той...» см. И в скверике под вя-
зом...
«Боже мой, среди Рима, над Форумом, в пыльных кустах...» 141
«Больной неизлечимо...» 115
«Больше я о весне не пишу, потому что стар...» 90
«Бродя среди римских мраморных руин...» 69, 99
«Бывает ли так не похожа сестра...» 47-48
«Был странный век. Носили на руках...» 60
«Был туман. И в тумане...» 36-37, 42, 109
«Быть классиком – значит стоять на шкафу...» 59-60
«Быть может, эта жизнь — одно стихотворенье...» 27
«Быть нелюбимым! Боже мой!...» 111

«В Венеции, где обувь никогда...» 45
 «В Италию я не поехал так же...» 45, 74
 В кафе («В переполненном, глухо гудящем кафе...») 218
 «В Крыму дикий голубь кричит на три такта...» см. Дикий голубь
 «В одной из улочек Москвы...» см. Поклонение волхвов
 «В одном из ужаснейших наших...» 147-148
 «В окне вагонном под откосами...» см. Иван-чай
 «В отчаянье горьком прильнуть...» 20
 «В отчаянье или в беде, беде...» 78
 «В переполненном, глухо гудящем кафе...» см. В кафе
 «В петропавловском холоде снятся Петру...» 20
 «В полуплаще, одна из Аонид...» 145
 «В поместье у фон Мекк он, бедный, жил, как в сказке...» 116
 «В пучинах памяти — подобье Атлантиды...» 25
 «В саду, задумавшись бог весть о чём, о ком...» 112
 «В складках каменной тоги у Гальбы стоит дождевая вода...» см. Перед статуей
 «В стихах сверкает смысл, как будто перестрелка...» 91
 «В тех залах статуи стоят как облака...» см. Павловск
 «В тот час, как известно, когда император встаёт...» 27, 111
 «В чём дело, не пойму. И нефти, и угля...» 74
 «В шезлонге, под кустом, со шляпой на лице...» 106
 «В электричке, с той стороны стекла...» 67
 «В этих креслах никто никогда не сидел...» см. Дворец
 Ваза («На античной вазе выступает...») 14
 «Ватикана создатель всех лучше сказал: “Пустяки...» см. Микеланджело 112
 «Вбежал на холм и задохнулся...» 27-34, 39
 Вводные слова («Возьмите вводные слова...») 19
 «Ведь и потоп — исторический факт...» 97
 Венеция («Венеция, когда ты так блестяшь...») 45
 Венеция («Знаешь, лучшая в мире дорога...») 45, 68, 114
 «Венеция, не умирай, не надо...» 112
 «Верю я в Бога или не верю в бога...» 34, 40, 66, 118
 Ветвь («Ветвь на фоне дворца с неопавшей листвой золочёной...») 14, 124
 «Вечерней тьмою был сведён на нет...» 118
 «Взгляд, от речи оторванный, жалок...» 71
 «Взметнутся голуби гирляндой чёрных нот...» 125
 «Вижу, вижу спозаранку...» 103
 «Во дворик внутренний сквозь храм монастыря...» 141
 Воздух поэзии, эссе 61, 66, 68, 72
 «Возьмите вводные слова...» см. Вводные слова
 «Война была закончена. В поместья...» 119
 «Воробью, залетевшему в церковь, что надо в ней?...» 140-141
 «Вот вы не пишете поэмы...» см. Отказ от поэмы

« — Вот, — говоришь, — забываю слова...» 69
«Вот и приснилась мне. Здравствуй, милая!..» 111
«Времена не выбирают...» 25
«Всесильный бог деталей», *эссе* 126, 152
«Всё нам Байрон, Гёте, мы, как дети...» 111
«Всё не так угрюмо-стоеросово...» 119-120
«Вторая жизнь моя лет в сорок началась...» 60
«“Вчера я шёл по зале освещённой...”...» 71-74, 91
Выставка («Тырса, на солнце разогретый...») 91-92

Гадание («Какой это, девятисотый, наверное, год?...») 87
«Где нежное детство и крупные звёзды во тьме?...» 60
«Где теперь? Где-нибудь на Тобаго теперь, в Тринидаде...» 27, 145
«Гений должен внушать благоговейный ужас...» 27
Гладиолусы («Гладиолусы словно из воска...») 127
«Горячая зима! Пахучая! Живая!..» 112
«Гости съезжались на дачу. Мы любим гостей...» 52
«Греческую мифологию...» 24
«Группа советских поэтов: Смирнов...» *см.* Фотография. 1957

«Да, имперский. А вы бы хотели...» 25, 98-99
«Да, накупили мы тряпок, прямо скажу, чемодан...» 60
«Да что ж бояться так загробной пустоты?...» 60
«Даже если б жил ты на окраине империи...» 100
«“Дар” начинается с рассказа о фургоне...» 135
Два наводнения («Два наводнения, с разницей в сто лет...») 18-22
«Два поэта: Полонский и Фет...» 74
Два Пушкина, *эссе* 110
«Две маленьких толпы, две свиты можно встретить...» 106-107
Дворец («В этих креслах никто никогда не сидел...») 92, 110, 121-134
«Двум поэтам в комнате одной...» 46
«Декабрьским утром чёрно-синим...» 12, 93
Дельфтский мастер, *эссе* 57, 93
«День прошёл вчерашнего бездарней...» 74
«Деревья листву отряхают...» *см.* Осень
«Державинская флейта и труба!..» 27, 74
«Десятый круглый год. Широколистный, ржавый...» *см.* 1910-й
Детский крик на лужайке («Детский крик на лужайке, собака...») 117
Дикий голубь («В Крыму дикий голубь кричит на три такта...») 69, 124
«Для чего мне этот Рим...» 78
«Дни мирные — суббота, воскресенье...» *см.* Стансы
Доклад («Не Татьяну Онегин любил, не Татьяну!..») 17
«Дорогой Александр! Здесь, откуда пишу тебе, нет...» 27
Дунай («Дунай, теряющий достоинство в изгибах...») 123

«Евангелие от куста жасминового...» *см.* Куст
«Екатерининский дворец...» 89
«Если душа живёт и за смертной, глухой чертой...» 60
«Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду...» 55-57, 59, 81
«Если ты почему-либо должен остаться в городе...» *см.* Замок
«Есть вещи: ножницы, очки, зонты, ключи...» 80-81, 109
«Есть два чуда, мой друг...» 124

«Женщины в городе, летом, открытые...» 60
«Женщины так устроены...» 60
«Жизнь пришлось на смутную эпоху...» 139
«Жил однажды я в рижской гостинице...» 54, 108
«Жить в городе другом — как бы не жить...» 112

«За что? За ночь. За яркий по контрасту...» 27
«Завидуй, пожалуйста! Но не живым существам...» 74
«Зависеть от царей, от их крутого нрава...» *см.* Июль 1836
«Задумчиво, один, широкими шагами...» 90
«Залетевший к нам в комнату шмель, — я ему помог...» *см.* Шмель
Замок («Если ты почему-либо должен остаться в городе...») 104
«Запиши на всякий случай...» 74, 96
«Зародыши елэй, дубов и сосен...» 87
«Заря осенняя томительное чувство...» 43-44
«Заснёшь с прикушенной губой...» 88
«Заумь тоже дождётся симпозиума...» 70, 141
«Звезда над кронами дерев...» 65
Здесь, на земле, *эссе* 81, 218
«Знаешь, лучшая в мире дорога...» *см.* Венеция

И в скверике под вязом... («Бог, если хочешь знать, не в церкви грубой той...»)
140

«И если в ад я попаду...» 109-110
«И если спишь на чистой простыне...» 55
«И ещё я подумал, что гений рождается в любой...» 81
«И нашу занятость, и дымную весну...» 77
«Иван Александрович, что ж вы, куда вы, зачем?...» 17
Иван-чай («В окне вагонном под откосами...») 31
«Из ратных двух вождей Барклай выбрал он...» 133
«Изучая стихи, занимаясь ими...» *см.* Памяти филолога
«Инстинктивная жизнь роевая...» 37
«Искусство и есть продолжение жизни...» 83
«Испорченные с жизнью отношенья...» 115
«Исследовав, как Критский лабиринт...» 145

«История не учит ничему...» 99-100
«Итальянец назвал наше лето зелёной зимой...» см. Прогулка
Июль 1836 («Зависеть от царей, от их крутого нрава...») 29, 87, 142

«К двери припаду одним плечом...» см. Комната
«Как бабочка, как бабочка ни разу...» 67
«Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага!...» 148-149
«Как вещь живёт без вас, скучает ли? Нисколько!...» см. Сахарница
«Как дома хорошо, — вернувшись из больницы...» 54-55
«Как мы в уме своём уверены...» 108
«Как ночью берегом крутым...» 27
«Как нравился Хемингуэй...» 107
«Как Святой Себастьян у Беллини в саду...» 118
«Как Смольный собор хорошо говорит...» 89
«Как стояли, так пусть и стоят...» 50
«Как хорошо, история крутая...» 99
«Как хорошо пример чужой...» 27
«Как чудно всё: и мироздание...» 108
«Как юность печальна! Туманные дали...» 60
«Каких камней я дома не держал!...» 67
«Какое счастье — Фет!...» 66
«Какое чудо, если есть...» 113
«Какой бы ни был самый сладкий голос...» 27, 62
«Какой в них впрыснут яд...» 27, 32
«Какой это, девятисотый, наверное, год?...» см. Гадание
«Какой-нибудь Муций Фабрициус вместе с конём...» 100
«Какой-то волосок мешает говорить...» 111
«Какую книгу он читал, об этом...» 85
«Каморка лифта тащится, как бы везёт в гору...» 89, 141
«Кладбищенских стихов тяжёлое паренье...» 119
«Клоками жёсткими из пальмы конский волос...» 69
«Книгу читая, был ею обижен...» 86
«Когда б не живопись, я был бы мрачен тоже...» см. Мрачность
«Когда б не смерть, то умерли б стихи...» 50, 112
«Когда б я родился в Германии в том же году...» 25
«Когда бы град Петров стоял на Чёрном море...» 24
«Когда и ветрено и снежно...» 95
«Когда на жизнь смотрю чужую...» 33-34
«Когда страна из наших рук...» 25
«Когда судьба тебе свою ухмылку...» 84-85
«Когда тот польский педагог...» 64-65
«Когда ты в Павловском дворце...» 129-130
«Когда я очень затоскую...» 65, 117
«Когда я у полки, одну выбираю из книг...» 35

«Кого бы с полки взять? Всех знаю наизусть...» 74
«Колоннада в снегу. Аполлон...» см. Аполлон в снегу
Комната («К двери припаду одним плечом...») 103
«Конечно, Баратынский схематичен...» см. Наши поэты
«Конечно, русский Крым, с прибором под скалою...» см. Крым
«Коридор был гостиничный мягким ковром покрыт...» 54
«Короткие и толстые, — про волны...» 26, 52
«Корсика, Эльба и остров Святой Елены...» 50, 113-114
Крым («Конечно, русский Крым, с прибором под скалою...») 60, 81
«Кто едет в купе и глядит на метель...» 46-47, 89, 107, 132
«Кто работает в поте лица на земле...» 60, 74
«Кто сказал, что нужны поэту темы...» 140
«Кто стар, пусть пишет мемуары...» 74, 100, 146
«Кто старше нас, тот старше, даже если...» 27, 39
«Кто ты? Что ты? Кто ты? Что ты?..» 60
«Кто-то плачет всю ночь...» 39, 55, 107
Куст («Евангелие от куста жасминового...») 79

Ленинградские кони («Машины мелькают на каждом шагу...») 26
«Леса у Толстого в романе не знали...» 41-42
«Лети, душа...» 17
«Летней ночью, августовской, поздней...» 27
«Лечь в качалку, в жёсткое объятье...» 58
Лучшие права, эссе 142
«Льётся свет. Вода бредёт во мраке...» 27
«Любимый прозаик считал, что Паскаля...» 115-116
«“Любите книгу — источник знаний”...» 52
«Люблю невзрачные сады...» 111
«Любовь, уступчивость, боязнь обидеть словом...» 118
«“Люди, львы, орлы и куропатки!...”...» 81

«Мандельштам приедет с шубой...» 27, 74
«Машины мелькают на каждом шагу...» см. Ленинградские кони
«“Медный всадник” стальным был написан пером...» 25-26, 86
«Меж двумя дождями, в перерыве...» 97
«Между прочим, Каренин читает француза де Лиля...» 49, 51
Микеланджело («Ватикана создатель всех лучше сказал: “Пустяки...”») 112
«Мне весело, что Бакст, Нижинский, Бенуа...» 86, 112, 138
«Мне кажется, что жизнь прошла...» 145
«Мне не грозит клаустрофобия...» 103-104
«Мне приснилось, что все мы сидим за столом...» 27
«Может быть, ангел берёт наобум...» 27, 116
«Мои друзья, их было много...» 61
Мрачность («Когда б не живопись, я был бы мрачен тоже...») 27

«Мы обсудили Чехова с тобой...» см. Телефон
 «Мы останавливали с тобой...» 62, 73, 85
 «Мы спорили, вал белопенный был нашему спору под стать...» 98
 «Мы-то знаем с тобою, какие цветы...» 142

«На античной вазе выступает...» см. Ваза
 «На кровле ворон дико прокричал...» см. Баллада
 «На месте Дельвига подарок бы не принял...» 17, 62
 «На острове Висбю я видел в музее...» 17, 93
 «На петербургских старинных гравюрах...» 24, 37, 147
 «На самом деле мысль, как гость...» 104
 «На скользком кладбище, один...» 112, 147
 «На юге мысль не бьют, а каплет: с водомётом...» 104-105
 «На ярком ярлыке, на сложенной салфетке...» 27
 «Надеваешь на даче похуже брюки...» 39, 53
 «Напрасно хоть что-нибудь близкое...» 48
 Наш Пруст, эссе 45, 139
 «Наш северный модерн, наш серый, моложавый...» 104
 Наши поэты («Конечно, Баратынский схематичен...») 61
 «Не было б места ни страху, ни злобе...» 74
 «Не вошёл, а влетел, не из страха, — скорей по привычке...» 115
 «Не заметишь, как станешь ровесником немолодых...» 14-15
 «Не знали мы названия цветка...» 31
 «Не из всякого снега слепить удаётся снежок...» 17
 «Не люблю французов с их прижимистостью и эгоизмом...» 74
 «Не наговорились. В прихожей, рукой...» см. Разговор в прихожей
 «Не Татьяну Онегин любил, не Татьяну!...» см. Доклад
 «Не я поклонник белого стиха...» см. Белые стихи
 Неиссякаемый сюжет поэзии, беседа 20, 131
 Несколько слов о Булате, эссе 183
 «Нет у сил у меня на листву эту мелкую...» 74
 «Неужели прав Мартын Задека...» 15-16
 «Неужели увижу сегодня, не может быть...» 97
 «Нечто вроде прустовского романа...» 138-139
 «Никем, никем я быть бы не хотел...» 92
 «Никогда уж ту загадку...» 17
 «Ничто так к смерти нас не приближает...» 112
 Новорождённая листва («Новорождённая листва...») 112-113
 Новые окна («Теперь не форточка. Теперь окно на треть...») 74
 Ноченька («“Ах ты, ноченька!” И никаких не надо...») 44, 89
 Ночная бабочка («Пиджак безжизненно повис на спинке стула...») 114-115
 Ночное бегство («Проснулся я. Какая сила...») 22
 Ночной парад («Я смотр назначаю вещам и понятиям...») 103
 «Ночь в деревне завидует ночи в городе...» 116

- «О, басни тяжкие! Так вот зачем меня...» 29, 86
«О, водить бы автобус из Гатчины в Вырицу...» 39
«О здание Главного штаба!...» 24
«О слава, ты так же прошла за дождями...» 44, 94
«Облака выбирают анапест...» 124
«Облака сегодня некрасивые...» 27
Оборванные строки («Американец, чем жил ты последние лет пятьдесят...»)
111
«Обратясь к романтической ветке...» 27
«Однажды и я спиритической тайной...» 27
«Окученный картофель в белой пене...» 62
«Он встал в ленинградской квартире...» 93-94
«Опять на улице мороз...» 35
Осень («Деревья листву отряхают...») 61
«Осип Эмильевич, два-три заскока...» 70-71
«Остановиться вовремя. А те...» 105
«Отец настоял, чтобы сын-гимназист...» 94
Отказ от поэмы («Вот вы не пишете поэмы...») 123, 144
«Очки должны лежать в футляре...» 50, 79-82
- Павловск («В тех залах статуи стоят как облака...») 130, 134
Павловск («Холмистый, путаный, сквозной, головоломный...») 130
Памяти филолога («Изучая стихи, занимаясь ими...») 70-71, 89
Паучок на балконе («Паучок на балконе, — ну что бы ему у земли...») 67
Первое впечатление, эссе 65
«Перед лучшей в мире конной статуей...» 26
«Перед отъездом, перед разлукой...» 60
Перед статуей («В складках каменной тоги у Гальбы стоит дождевая вода...»)
92
Письмо («Безумное по почте электронной...») 77-79, 82
«Питер де Хох оставляет калитку открытой...» 57, 92
«Пить вино в таком порядке...» 107
Платформа («Промелькнула платформа пустая, старая...») 113-114
«По-русски придерживать шарф подбородком...» 60
«По сравненью с приметами зим...» 33
« — Поверишь ли, вся Троя — с этот скверик...» см. Троя
«Поговорить бы тихо, сквозь века...» 27, 96
Под дождём («Я ли не знаю, как дождь заунывен...») 111
«Подсела в вагоне. “Вы Кушнер?” — “Он самый”...» 111
Подтасовка, заметка 47
«Поезд скорость набирал...» 105
«Пойдём голосовать, воспользовавшись правом...» 143
Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки... 104, 111, 126

- Поклонение волхвов («В одной из улочек Москвы...») 88
 «Положиться на Господа Бога...» 117-118
 «Полонский в шапочке турецкой...» см. 1890-й
 «Помнишь, Болконский не стал старика-генерала...» 40-42
 «Помню, в детстве на улицах было немного людей...» 197
 Посещение («Там, где в детстве я жил...») 144
 Посещение («Я тоже посетил...») 42, 144
 «Поскольку я завёл мобильный телефон...» 78
 «Посреди вражды и шума...» 118
 «Посчастливилось плыть по Оке, Оке...» 74, 107, 117
 «Потому и порядок такой на столе...» 50-51, 80, 104
 «Потому, может быть, и великий...» 26
 «Потому что больше никто не читает прозу...» 60
 Почему они не любили Чехова? эссе 81
 «Поэзия, пророчица слепая...» 94, 140
 «Преграды одолев, подъёмы и ступени...» 116
 «Представляешь, каким бы поэтом...» 94
 «Представь себе: ещё кентавры и сирены...» 117
 «Привыкли мы к Главному Штабу, к тому, что большая страна...» 42
 «Приезд Николая Ростова домой...» 38-39, 85-86
 «Пришла ко мне гостья лихая...» 12-13
 «Приятель жил на набережной. Дом...» 8-11, 26, 100-101
 Прогулка («Итальянец назвал наше лето зелёной зимой...») 29, 105, 109, 124, 150
 «Промелькнула платформа пустая, старая...» см. Платформа
 «Проснулся я. Какая сила...» см. Ночное бегство
 Противостояние, эссе 67
 «Прусту Джойс не понравился: пьяный...» 60
 Прямая речь («Что хочешь, я сравню...») 26
 «Пунктуация, радость моя!...» 79, 141
 «Пусть день наш жёстк и зимы белокуры...» 90
 Путешествие («Что-то мне волны лазурные снятся...») 88
 Пушкинский рисунок («Широкий и резкий...») 13-14, 86
 Пчела («Пяťсь, пчела выбирается вон из цветка...») 67
 «Пяťсь, пчела выбирается вон из цветка...» см. Пчела
- Разговор в прихожей («Не наговорились. В прихожей, рукой...») 73, 97-98
 «Рай — это место, где Пушкин читает Толстого...» 51-52, 116
 «Россия — что это, лирическая тема...» 27
- «С какой-нибудь самой дурацкой...» 74
 «“С милого севера в сторону южную”...» 27
 «С парохода сойти современности...» 60
 «“С свинцом в груди и жаждой мести”...» 27

«С тобой, со мной, с продрогшим садом...» 33
 «С той стороны любви, с той стороны смертельной...» 114
 Сад («Через сад с его клёнами старыми...») 101, 110
 «Сапоги твои стоят в прихожей...» 117
 Сахарница («Как вещь живёт без вас, скучает ли? Нисколько!...») 17
 «Свежеет к вечеру Нева...» 65
 «Своё лицо, его черты...» 27
 «Сегодня ветер от залива...» 26
 «Сентябрь выметает широкой метлой...» 67, 103
 Сирень («Фиолетовой, белой, лиловой...») 97
 «Сколько бабочек-траурниц здесь, на дороге лесной?...» 74
 «Слепые силы так сцепились...» 60
 «Слово “нервный” сравнительно поздно...» 75-77, 81-82
 «Случалось ли читателю, как мне...» 54, 64, 108
 «Слышал, как я сегодня во сне кричала?...» 109
 «Смотри же нашими глазами...» 142
 «Смерть и есть привилегия, если хотите знать...» 112
 «Смысл постичь небесный, сущность бледную...» 95
 «Сначала ввязаться в сражение, ввязаться в сражение...» 60, 115, 144
 Снег («Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег!...») 22-23, 89, 128
 «Снег подлетает к ночному окну...» 107, 131-132
 Солонка («Я в музее сторонкой, сторонкой...») 73, 95
 Сон («Я ли свой не знаю город?...») 109, 150-152
 «Сплошная выдумка, химера...» 28-29
 «Спорили, кто бы рискнул гладиаторский бой...» 60, 81
 Среди детей ничтожных мира, эссе 140
 «Стайка облаков...» 74
 «Станешь складывать зонт — не даётся...» 104, 146
 Стансы («Дни мирные — суббота, воскресенье...») 17, 46, 70, 74, 106-107, 116, 135-146
 «Старость тем хороша, что не надо ходить к гадалке...» 108, 111
 «Стихи — архаика. И скоро их не будет...» 68
 Стог («Огромный, как собор, пахучий, золотой...») 65-66
 Стог («Я к стогу сена подошёл...») 62-66
 «Сторожить молоко я поставлен тобой...» 39
 «Страданье занимает в нас...» 84
 «Страна, как туча за окном...» 107
 «Страшно жить, а не жить как раз...» 112
 «Счастливицу, я думаю, двадцать три года...» см. Белая ночь
 «Считай, что я живу в Константинополе...» 96-97
 Таврический сад («Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он...») 123, 147
 «Тает, тает, в лучах выгорая...» 115

Так будет... («Академия Русской Поэзии, верю, будет устроена так...») 74
 «Так ветер куст приподнимал...» 74, 96
 «Там, где в детстве я жил...» см. Посещение
 «Тарелку мыл под быстрою струёй...» 57, 95
 Телефон («Мы обсудили Чехова с тобой...») 81, 98
 «Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он...» см. Таврический сад
 «Теперь не форточка. Теперь окно на треть...» см. Новые окна
 «Тех брёвен не найти, ушли под вечный снег...» 26
 «Тираноубийцы Гармодий и Аристоклитон...» 116
 «Только здесь...» 27
 «Тому, чья жизнь пришлась...» 115
 «Тот вечер под эпиграфом “Последний...”» 96
 «Тот, видимо, очень несчастлив...» 60
 «Трагедия легка: убьют или погубят...» 55, 108
 Троя (« — Поверишь ли, вся Троя — с этот скверик...») 128
 «Ты горишь, Колизей, как большой ресторанный пирог...» 99
 «Ты из пены вышла, Афродита...» 117
 «Ты здесь, поблизости... Скажи, когда распался...» 73, 96, 109
 «Ты мне ёлочки пышные хвалишь...» 89
 «Ты море носишь теперь в кармане...» 27
 «Ты, страна моя, радость и горе...» 53, 60, 74
 1890-й («Полонский в шапочке турецкой...») 74
 1910-й («Десятый круглый год. Широколистный, ржавый...») 60

 «У дома с мраморной доской...» 133
 «У кораблика речного нет названья...» 114
 «Увидев тот коттедж, где жили мы с тобой...» 129
 Увлекательное чтение («Я помню, — он пишет, — в поместье у нас коня...») 86
 «Уж не роняет больше, обронил...» 65
 «Ужас, ужас какой! Что прочёл я, что вычитал!...» 74
 «Умереть, не побывав в Париже...» 88-89
 Урок географии («Адриатическое море...») 10-13
 «Утром тихо, чтобы спящую...» 50, 94
 «Уходящий из жизни затмение мира склонен...» 27

 «Фету кто бы шепнул, что он всех обманул...» 74
 «Фиолетовой, белой, лиловой...» см. Сирень
 Фотография («Фотография тридцать шестого, наверное, года...») 87-88
 Фотография. 1957 («Группа советских поэтов: Смирнов...») 88

 «Хлебом меня не корми, но позволь заглянуть...» 111
 «Холмистый, путаный, сквозной, головоломный...» см. Павловск
 «Хоть раз так было, чтобы близ рояля...» 72

«Художник женщину в мужской напишет шляпе...» 117

«Художник напишет прекрасных детей...» 87

«Цезарь, Август, Тиберий, Калигула, Клавдий, Нерон...» 99

«Чем повторять стихи про кобылицу...» 94-95

«Через Неву я проезжал в автобусе...» 39

«Через сад с его клёнами старыми...» см. Сад

«Читая Набокова, думал о том...» 86

«Читая шинельную оду...» 25, 47, 77, 132

«Что мне весна? Возьми её себе!..» 147

«Что правда, то правда, я выпил, но вечер...» 106

«Что сказал Микеланджело о Рафаэле...» 46

«Что хочешь, я сравню...» см. Прямая речь

«Что-то более важное в жизни, чем разум...» 69-71

«Что-то мне волны лазурные снятся...» см. Путешествие

«Чужая речь так заразительна!..» 17

«Чья-то нежность, и наша гримаса...» 135

Шашки («Я представляю все замашки...») 118

«Шестьдесят мне исполнилось лет...» 27

Шиповник («Шиповник горит предо мною...») 17

«Широкий и резкий...» см. Пушкинский рисунок

Шмель («Залетевший к нам в комнату шмель, — я ему помог...») 115

«Эта девушка в красном ворсистом берете...» 92-93

«Эта улочка странный имеет затерянный вид...» 101

«Эти вечные счёты, расчёты, долги...» 87

«Эти воины с лицами злыми...» см. Барельеф

«Это Бунин зашёл к старику Толстому...» 57-59, 116

«Это песенка Шуберта, — ты сказала...» 119

«Это чудо, что все расцвели...» 112

Этот вечер свободный 12

«Этот... как его... ну... светлячок!..» 66-69

«Этот сад, что над Невкой Большой...» 112

«Я бы хотел об Италии больше узнать от Толстого...» 44-46, 51

«Я в музее сторонкой, сторонкой...» см. Солонка

«Я видел подлость и беду...» 29

«Я вспомню, улыбнусь под тучей дымнобровой...» 74

«Я даже ручку дверную люблю...» 54, 104

«Я должен эту мысль додумать до конца...» 74

«Я дубу говорю: читай “Войну и мир”...» 42

«Я думал вот о чём, я думал, что везенье...» 105

- «Я за то глубоко презираю себя...»...» 90, 125
- «Я к стогу сена подошёл...» см. Стог
- «Я, кажется, знаю, щемящая эта...» 74
- «Я книгу отложил: конец её печален...» 68
- «Я ли не знаю, как дождь заунывен...» см. Под дождём
- «Я ли свой не знаю город?...» см. Сон
- «Я лучше, кажется, была»...» 16-17
- «Я люблю тиранию рифмы — она добиться...» 79
- «Я не знаю, был ли век...» 51
- «Я не знаю, какие ещё города...» 47
- «Я не люблю иронии твоей...» 90-91
- «Я не ценю балет и не люблю парад...» 17
- «Я плохо сплю: приходят, словно днём...» 115
- «Я поверил бы вам, что во зле...» 74
- «Я помню, — он пишет, — в поместье у нас коня...» см. Увлекательное чтение
- «Я посетил приют холодный твой вблизи...» 104, 117
- «Я представляю все замашки...» см. Шашки
- «Я сам не помню, что бубню...» 26
- «Я сам свой создал век, — так он сказал, и в этом...» 27, 39-40
- «Я смотр назначаю вещам и понятиям...» см. Ночной парад
- «Я тоже посетил...» см. Посещение
- «Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки...» 33

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

В указатель не включены: Кушнер А. С.; мифологические и вымышленные литературные персонажи; имена, являющиеся частью названия улицы (площади), учреждения или торговой марки.

- Абрам Терц см. Синявский А. Д.
Абрамова Л. В. 166
Август О. 99
Аверинцев С. С. 140
Аграновский А. А. 166
Адамович Г. В. 35
Айхенвальд Ю. И. 29-30
Александр II 184
Александрова М. А. 13, 18
Алешка Т. В. 127
Альми И. Л. 21-22, 121, 123, 126, 170
Альтшуллер В. Б. 190
Анненский И. Ф. 9-10, 27, 61, 73, 96, 136
Аннинский Л. А. 216
Анчаров М. Л. 162, 209, 219
Арефьева Р. Г. 212
Арсуага-Герра М. 190
Архангельская-Галич А. А. 204
Арцимович Л. А. 183
Арцимович О. В. 183-184
Арьев А. Ю. 59, 89, 104, 117-118, 131
Ахмадулина Б. А. 194
Ахматова А. А. 21, 47-48, 77, 81, 136-137, 152, 158, 203, 216
Ашимбаева Н. Т. 96
- Бабаев Э. Г. 49
Багратион П. И. 38
Байрон Д. 111
Бакин В. В. 165
- Бакст Л. С. 86, 112, 138
Баратынский Е. А. 11, 24, 27, 61, 87-88, 104, 113, 117, 119, 136
Барклай-де-Толли М. Б. 133-134
Батюшков К. Н. 91
Бек Т. А. 154
Белинский В. Г. 26
Беллини Д. 118
Белый А. 49
Бельская Л. Л. 151
Бельчиков Н. Ф. 76
Белявский А. Г. 195
Бенуа А. Н. 86, 112, 138
Бергман И. 43
Бердяев Н. А. 64-65
Берестов В. Д. 191
Бетховен Л. 44
Билинкис Я. С. 35
Благой Д. Д. 9
Блок А. А. 36, 47, 49, 61, 94, 96, 101
Биткинова В. В. 95
Битов А. Н. 195
Богомолов Н. А. 200
Бойко С. С. 12
Бомарше П. 85
Борисова М. И. 92, 115
Бочаров С. Г. 113
Бржеская А. Л. 68
Бренна В. 121-122
Бродский И. А. 5, 13, 18, 25, 40, 81, 83, 88, 103, 123, 136-137, 219
Брюллов К. П. 23
Брюсов В. Я. 26

- Булгаков М. А. 47
 Булгарин Ф. В. 142
 Бунин И. А. 57-59, 116
 Буренина О. Д. 111
 Буслаев Ф. И. 53
 Бухштаб Б. Я. 62, 66, 70, 73
 Быков Д. Л. 7, 183-184
- Вагнер Р. 44
 Ван Гог В. 154
 Васина Н. 184
 Вацуро В. Э. 133
 Веласкес Д. 89
 Вергилий П. М. 90
 Вермеер Я. 92-93, 97
 Визбор Т. Ю. 214
 Визбор Ю. И. 5, 169, 197, 210-219
 Визель М. 16, 84
 Вишенкова А. В. 45
 Владимиров С. В. 93, 168
 Водолазкин Е. Г. 59
 Воронихин А. Н. 121-122, 125
 Вуйцик Т. 103
 Высоцкая Н. М. 173
 Высоцкий В. С. 5, 18, 119, 162, 164-182, 199, 204, 210, 219
 Вяземский П. А. 16, 83
- Гайдар Е. Т. 142
 Галич А. А. 5, 18, 200-210
 Гальба С. С. 92
 Гаспаров М. Л. 11, 124-125
 Гельцер Е. В. 155
 Гельфонд М. М. 27, 198
 Гербовицкий А. З. 184
 Гердт З. Е. 199
 Герцен А. И. 23
 Гёте И. В. 11, 111
 Гильбер И. 155-157
 Гинзбург Л. Я. 35, 62, 71, 93, 127
 Гитович Н. И. 56
 Глембоцкая Я. О. 136
 Гловко О. 119
 Гнедич Н. И. 24
- Гоголь Н. В. 20, 43, 143, 198
 Головин А. Я. 91
 Голубничая А. В. 195
 Гомер 73, 85, 195, 206
 Гораций К. Ф. 90
 Горная В. З. 36
 Городницкий А. М. 215
 Горонков Е. С. 211
 Горький М. 52, 60, 64
 Греч Н. И. 142
 Гройсман Я. И. 184
 Гуковский Г. А. 13
 Гумилёв Н. С. 109, 151, 212
 Гус Г. 88
- Дагуров В. Г. 168, 183-184
 Данте Алигьери 73, 97
 Дарвин М. Н. 135, 137
 Дау Д. 133
 Дега Э. 154-160, 163
 Дельвиг А. А. 17, 62
 Демидова А. С. 193-194, 197, 199
 Державин Г. Р. 36, 73-74, 91, 94-95
 Джойс Д. 60
 Дмитриев И. И. 53
 Донн Д. 213
 Достоевский Ф. М. 20, 23-25, 37, 64, 81, 94
 Дузь-Крятченко В. А. 167
- Евтушенко Е. А. 164, 167
 Егоров Б. Ф. 35
 Екатерина I 148
 Екатерина II 133
 Елизавета I 131
 Ельцин Б. Н. 142
 Енгибаров Л. Г. 169
- Жуковский В. А. 62
- Заболоцкий Н. А. 91
 Закуренок А. Ю. 215
 Зимин И. М. 184, 187

- Иванов В. И. 101, 106, 110
 Иванова Н. Б. 47, 213
 Иванъо И. В. 178
 Измайлов Н. В. 26, 133
 Илютина Е. Ю. 164
 Иоселиани О. Д. 44
 Ищук-Фадеева Н. И. 119
- Каверин В. А. 22
 Каган М. С. 18
 Калигула 99
 Камерон Ч. 121-122
 Кандинский В. В. 141
 Канчуков Е. 204
 Капнист В. В. 95
 Карамзин Н. М. 21, 53, 96-97
 Карп М. П. 190
 Карпов А. Е. 180-181
 Карякин Ю. Ф. 143, 176
 Каспаров Г. К. 180-181
 Катаев В. Б. 76, 78
 Катанян В. А. 189
 Катулл Г. В. 83, 140-141, 144
 Кац Б. А. 96
 Кашуба М. В. 178
 Келли К. 24
 Кеннеди Д. 174
 Клавдий Т. 99
 Клячкин Е. И. 210-212
 Княжнин Я. Б. 95
 Ковнер В. Я. 183
 Ковтун В. М. 175
 Комаров Г. Ф. 211
 Кончаловский П. П. 97
 Кормилов С. И. 29, 203
 Корнилова Г. П. 184
 Коровин К. А. 57
 Корчак Я. 64, 201
 Костромин А. Н. 200
 Кошелев В. А. 29
 Кралин М. М. 21, 158, 203
 Крамский И. Н. 45
 Краснов Г. В. 18, 21, 63
 Крейтнер Н. Г. 200
- Кривонос В. Ш. 112
 Кружков Н. Н. 195
 Крылов А. Е. 13, 119, 164, 167-169, 171, 174-175, 185-187, 190, 193-194, 196, 203
 Крылов И. А. 29
 Крымова Н. А. 165
 Кудрявцева И. А. 31, 46, 62, 79, 89, 94
 Кузичева А. П. 56
 Кузмин М. А. 152
 Кузнецов А. 131
 Кузьмина Н. А. 7, 9-10, 22
 Кузьмичёв И. С. 64
 Кукин Ю. А. 210
 Куняев С. Ю. 175, 179
 Кустодиев Б. М. 154
 Кусургашева А. М. 169, 213
 Кутузов М. И. 40, 133
 Кучина Т. Г. 27
 Кякшто Н. Н. 187-188, 190
- Лазурский В. Ф. 57
 Лала 158-159
 Левина Л. А. 209
 Левитан А. М. 211
 Левитан И. И. 53
 Левитан М. 211
 Лекманов О. А. 213
 Леконт де Лиль Ш. 49
 Лемарк Ф. 187
 Леонардо да Винчи 60
 Леонтьев К. Н. 35
 Лермонтов М. Ю. 5, 27-34, 39, 62, 96
 Ленин В. И. 120
 Линков В. Я. 41
 Лист Ф. 79, 160
 Лихачёв Д. С. 123
 Лобода Ю. 47
 Лозинский М. Л. 73
 Ломинадзе С. В. 30
 Ломоносов М. В. 105, 131
 Лосев Л. В. 219

- Лотман Ю. М. 13, 23
 Луговской В. А. 200
 Лушников А. Г. 23, 50, 80
 Львов А. 175
 Любимов Ю. П. 166
 Ляпина Л. Е. 18, 24, 123
- Майков А. Н. 61
 Маймин Е. А. 26
 Макарова И. А. 64, 84
 Малкина В. Я. 207
 Манаенкова Е. Ф. 71
 Мандельштам О. Э. 10, 20-21, 27, 61, 71, 73, 85, 87, 97, 136-137, 143, 152, 203, 206, 208, 212
 Мантенья А. 118
 Мануйлов В. А. 29
 Матвеева Н. Н. 171
 Машинская И. В. 165
 Маркович В. М. 30
 Маяковский В. В. 141, 189, 207-208
 Меднис Н. Е. 45
 Межиров А. П. 5, 153-182, 204
 Межирова З. А. 154, 157, 161, 176-177, 182
 Мекк Н. Ф. 116
 Мережковский Д. С. 94
 Мец А. Г. 96
 Микеланджело Б. 46, 112
 Митасов Г. С. 155, 178
 Михайлов А. 187
 Михайлов О. Н. 58
 Моне К. 160
 Монтан И. 186-188, 191
 Монтень М. 84
 Мончинский Л. В. 165, 167
 Мопассан Г. 154
 Мотыль В. Я. 183
 Моцарт В. А. 79, 85
 Мощенко В. Н. 172, 181
 Муравьев М. см. Альтшуллер В. Б.
 Мюссе А. 87
- Нагибин Ю. М. 200
 Налбандян А. С. 184
 Наполеон I Бонапарт 18, 36, 39, 109, 113-114, 119
 Невзглядова Е. В. 43, 81, 150, 214
 Некрасов Н. А. 20, 75, 90-91
 Нельсон Г. 35, 109
 Непомнящий В. С. 13
 Нерон К. 99
 Нерлер П. М. 10, 73
 Нижинский В. Ф. 86, 112, 138
 Никашин П. И. 56
 Никитский Я. В. 197
 Николаев А. В. 36
 Николаев П. А. 33, 77, 84
 Ницше Ф. 106
 Ничипоров И. Б. 184, 191
 Новикова Е. В. 7
 Нодель М. Ф. 189
- Овидий П. Н. 88, 90
 Озеров Л. А. 131
 Окуджава Б. Б. 184
 Окуджава Б. Ш. 5, 12-13, 18, 103, 164, 177, 183-199, 207, 210
 Орбелиани Г. З. 198
 Орлицкий Ю. Б. 61, 63, 136
 Осповат А. Л. 18
- Паскаль Б. 115
 Пастернак Б. Л. 47, 65, 77, 85, 131, 157, 200, 203
 Перевозчиков В. К. 166
 Петраков А. Е. 174, 183
 Петроний А. 89-90
 Петросов К. Г. 18
 Пётр I 20-21, 24, 26, 86, 148
 Пиндемонте И. 29, 86-87, 142-143
 Плотин 196
 Поборчая И. П. 150
 Поддубко Ю. В. 7, 17, 27, 61, 64
 Подольская И. И. 9, 96
 Полонский Я. П. 61-62, 74
 Полухина В. П. 210, 219
- Набоков В. В. 86

- Померанцев И. Я. 155
 Потапова Г. Е. 30
 Приходько В. А. 182
 Проскурин О. А. 133
 Пруст М. 35, 60, 84, 116, 118, 138-139
 Пугачёва А. Б. 199
 Пушкин А. С. 5, 7-27, 31, 36, 47, 51-52, 61, 65, 75, 78, 83, 85-90, 93-94, 96, 100, 108, 110, 116, 119, 132-134, 136, 140, 142-144, 158, 198, 203, 207-208
 Пьяных М. Ф. 153-154, 157, 163
 Пэн Д. Б. 39, 127
- Радищев А. Н. 17
 Ранчин А. М. 18, 215
 Рафаэль С. 45-46, 141
 Рейн Е. Б. 200, 213
 Рембрандт Х. 60, 119, 143
 Реформатская Н. В. 189
 Ришина И. И. 183, 191
 Роднянская И. Б. 33, 77, 84, 88
 Романова Е. С. 153, 161
 Росси К. 119
 Рубенс П. П. 45
 Рубинштейн Н. 210
 Рубцов Н. М. 25
 Руссо Ж.-Ж. 42
 Рывина Е. И. 8
 Рылеев К. Ф. 17, 94-95
- Сажин В. Н. 12, 185
 Сажин Д. В. 12, 185
 Сальери А. 85
 Самойлов Д. С. 164-166, 194
 Свиридов С. В. 198
 Сегель Я. А. 200
 Сельвинский И. Л. 140
 Семёнов С. Т. 56
 Семёнова Е. 154
 Семёнова Е. А. 103
 Сенковский О. И. 142
 Сент-Экзюпери А. 214
- Сергеенко П. А. 56
 Серов В. А. 87
 Сидоровский Л. И. 186
 Сидяков Л. С. 23
 Симонич В. С. 155
 Синельников М. И. 161, 164, 176-177
 Синельникова А. 165
 Скобелев А. В. 162, 181
 Скворода Г. С. 178
 Слонимский А. Л. 13
 Слуцкий Б. А. 164-167
 Смеляков Я. В. 169
 Смехов В. Б. 165-167, 169-172, 174
 Смирнов В. В. 191
 Смирнов С. В. 88
 Смит Д. 210
 Соболев Л. И. 7
 Соколова И. А. 211-212, 217, 219
 Соловьёв В. И. 184
 Соловьёв С. М. 99
 Сталин И. В. 154, 198
 Станкевич В. 168
 Страхов Н. Н. 51
 Субботина Т. Е. 195
 Суворин А. С. 56
 Суворов А. В. 108
 Сухарев Д. А. 166
 Сухих И. Н. 76
- Тамарченко Н. Д. 61, 111, 136
 Тарковский А. А. 194
 Тархов А. Е. 62
 Твардовский А. Т. 198
 Терентьев О. Л. 174
 Тёрнер В. 97
 Тиберий Ю. 99
 Тименчик Р. Д. 18
 Тимина С. И. 64, 84
 Тимофеева О. 210
 Тинторетто Я. 45
 Тихомирова М. Э. 164
 Тихонов В. В. 177
 Тициан В. 45, 141

- Толстая А. А. 46
Толстая Т. Н. 81
Толстой И. Л. («Ванечка») 55
Толстой Л. Н. 5, 35-60, 75, 79-81, 85-86, 94, 108, 116, 132
Толстой С. Л. 44-45, 56
Тоом Л. В. 182
Трифонов Ю. В. 86
Тришина Е. Н. 184
Тулуз-Лотрек А. 154-157, 159-160, 163
Тургенев И. С. 46, 69, 81, 98
Тырса Н. А. 91
Тютчев Ф. И. 27, 61, 91, 96, 112, 119, 143, 146
- Уваров Н. С. 176
Урбан-Подольян А. 103
Утёсов Л. О. 119-120
Утёсова Э. Л. 119
- Федотов Г. П. 86
Феллини Ф. 43
Фельтен Ю. М. 9
Фет А. А. 5, 53, 61-74, 91, 96, 113, 131, 143
Фёдорова Л. Г. 7
Фигут Р. 137
Фоменко В. 210
Фоменко И. В. 207
Фомичёв С. А. 145
Фортунатов Н. М. 57
Фризман Л. Г. 135, 205, 207
Фрумкин В. А. 202
- Хасбулатов Р. И. 142
Хемингуэй Э. 107
Хемницер И. И. 95
Херасков М. М. 95
Хлебников О. Н. 195
Хох П. 57, 92
- Цветаева М. И. 48, 81, 212
Цезарь Г. Ю. 99
- Цицерон М. Т. 90
Цфасман А. Н. 212
Цыбульский М. И. 164-165, 175-176
- Чайковский П. И. 17, 116
Челидзе О. С. 187
Чернецкий Л. Г. 180
Черноморченко Ю. И. 213
Чехов А. П. 5, 50, 53, 55-57, 59, 75-82, 98, 187, 217
Чижова Е. С. 210
Чудакова М. О. 191
Чулков Б. А. 89
Чумаков Ю. Н. 13
Чупринин С. И. 132
Чухонцев О. Г. 5, 193-199
- Шагал М. З. 154, 203
Шаламов В. Т. 84-85
Шаляпин Ф. И. 44
Шатин Ю. В. 167
Шаулов С. М. 162, 181
Шевырёв С. П. 136
Шекспир В. 85, 169, 177
Шепитько Л. Е. 216-218
Шестов Л. И. 35
Шипов Р. А. 169, 211-213, 216-217
Широков В. К. 18-19
Шлегель Ф. 111
Шлепянов А. И. 155
Шмидтгоф-Лебедев В. Г. 183
Шопен Ф. 119
Шостакович Д. Д. 120
Штерн Л. Я. 210
Шуберт Ф. 119
Шульская О. В. 153
- Щедрина Н. М. 184
Щербакова В. Ф. 190
- Эдельман Н. 24
Эпштейн М. Н. 31, 36, 59, 67
- Юровский В. Ш. 184, 195, 209

Юсупов Н. Б. 133
Юхнович В. И. 36
Юшин И. С. 182

Языков Н. М. 136
Яковлев А. И. 56

Яковлева А. Р. 207
Якушева А. А. 169, 212-213, 216
Ясюкович И. В. 188
Яценко О. А. 14
Ячник Л. Н. 7, 21, 27, 61, 84

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
I	
Онегинские мотивы	7
Отзвуки «Медного всадника»	18
«Лермонтовское» стихотворение («Вбежал на холм и задохнулся...»)	27
«А всё-таки всех гениальней Толстой...»	35
Фетовские эпитафии	61
Герои Чехова в лирическом свете	75
II	
К проблеме культурной традиции: основные мотивы и ситуации	83
Два Кушнера	103
«Всем смыслам поперёк...»: поэтика парадокса	111
К понятию большой лирической формы: стихотворение «Дворец»	121
Цикл «Стансы»: жанр, композиция, контекст	135
«Я ли свой не знаю город?»	147
III	
«Гуашью смуглой и крутым зигзагом». <i>Межиров: поэтика импрессионизма</i>	153
Межиров и Высоцкий: поэтический диалог	164
Окуджава как ленинградский поэт. <i>Об одной малоизвестной песне</i>	183
Окуджава: «Письмо Олегу Чухонцеву»	193
Детство как лирическая тема Галича	200
Бродский в творческом сознании Визбора	210
<i>Указатель произведений А. Кушнера</i>	220
<i>Указатель имён</i>	233