

«ПОЛДНЯ ДЛИНОЙ В 11 СТРОК». АВТОТЕКСТОЛОГИЯ ВИКТОРА КРИВУЛИНА

(Публикация П. С. Горякина)

В настоящем издании публикуется эссе Виктора Борисовича Кривулина, поэта, прозаика, публициста, яркого представителя неофициальной культуры 1970—1980-х гг., участника самиздатского движения, первого лауреата премии Андрея Белого в области поэзии (1978), вице-президента петербургского ПЕН-клуба.

Авторское название — «Шестое стихотворение, данное в контексте: „Полдня длиной в 11 строк“ (рассказ, записанный как приписка к письму)». Эссе было опубликовано (насколько можно говорить о публикации применительно к самиздатским изданиям) в журнале «37» (1978. № 11), явив собой нехарактерный для той эпохи симбиоз двух, казалось бы, несовместимых жанров.

Первая часть текста — отражение творческой рефлексии автора, а именно «регистрация» этапов создания стихотворения, промежуточных вариантов и внешних ассоциаций. Такой жанр скорее характерен для личных заметок или переписки с собратьями по перу (недаром появляется подзаголовок «приписка к письму» и посвящение московским друзьям), это «регистрация», которая сама по себе являлась процессом литературным, актом создания единого текста (о чем и напишет в эссе Кривулин). Вторая часть — это литературоведческое эссе, ретроспективный историко-литературный взгляд на проблему гипертекстуальности русской словесности.

Прежде чем перейти к этому интереснейшему образцу «стихо-прозы» поэта, напомним основные вехи жизни и творчества В. Б. Кривулина (см. вклейку, ил. 15—16).

Кривулин родился в 1944 г. на Украине в городе Краснодоне. Учился на филологическом факультете ЛГУ, сначала на итальянском и английском отделениях, затем на русском. В студенческие годы В. Б. Кривулин был автором работ о Велимире Хлебникове и Андрее Белом, занимался пушкинистикой, русской и всемирной историей, писал дипломную работу о творчестве Иннокентия Анненского. В 1967 г., незадолго до намеченной защиты диплома, публично покинул ряды комсомольцев, написав заявление о выходе из организации.

К началу 70-х гг. Виктор Кривулин становится одной из центральных фигур неофициальной литературной жизни Ленинграда. Ленинградцы-нонконформисты, среди которых были поэты и писатели (А. Драгомощенко, В. Кривулин, С. Стратановский, Б. Улановская, Ел. Шварц и др.), философы-литераторы (Б. Гройс, Т. Горичева), художники (В. Мишин, А. Дышленко), образовали «вторую» культуру, которая, так же как и культура подцензурная, имела свои основные очаги, направления и цели. Разрасталось количество самиздатских изданий, устраивались неофициальные чтения, знаменитые семинары по теории культуры, по истории церкви, по проблемам языка.

В 1972 г. выходит в свет первый машинописный сборник Виктора Кривулина «Воскресные облака», включивший в себя 81 стихотворение (из стихов конца 1960-х—начала 70-х гг.). Это был первый значимый поэтический цикл в понимании самого поэта. Если к собственным стихам первой половины 1960-х Кривулин относился с известной долей скепсиса как к ученическим образцам, то «Воскресные облака» явили собой рождение нового поэтического голоса, новый этап творческого развития. Здесь уместно привести отрывок из интервью с Кривулиным:

«А к 1966 г. вы уже написали какие-то стихи из тех, что потом не пришлось уничтожать?»

Нет. Дело в том, что я по своему литературному развитию отношусь к тем людям, которые, скажем так, внеиндивидуальны. Филогенез и онтогенез — вещи взаимосвязанные, и я, например, своей кожей ощущаю развитие поэзии как некий жизненный процесс. Главное для меня — что я часть этого процесса. Я писал стихи, чувствовал себя поэтом, пребывал в лирически-возбужденном состоянии, а потом вдруг понял, ощутил физически, что поэзия на самом деле — это разговор самого языка, и все изменилось. Я даже знаю число, когда это со мной произошло.

В каком году?

В 1970-м. Это было связано, скажем, с чтением Баратынского. Чужие стихи для меня часто становились творческим импульсом, хотя я никогда не занимался подражанием, стилизацией, центонными всякими играми. Но я отталкивался от чужих текстов, ощущая поэзию действительно как бесконечный разговор, диалог, хор, соборное какое-то звучание. И вот я ощутил свою анонимность в этом хоре, счастливую анонимность. Связано это было еще со смертью, смертью человека, которого я терпеть не мог, с которым мы все время ругались, — со смертью Лени Аронсона. Я вдруг физически ощутил, что все люди, которые умерли, на самом деле присутствуют среди нас. Они присутствуют через язык, через слово, и это совершенно другой мир — абсолютно свободный, вне пространства и времени и в то же время абсолютно реальный. Есть язык со своими ресурсами, и он всех нас связывает и все организует».¹

Поэзия Кривулина была тесно связана с литературой начала века, с мотивами и стихотворным языком, утерянными в советское время. Читатели-интеллектуалы видели в его поэзии аллюзии на творчество классиков и поэтов серебряного века, среди которых автор особенно выделял О. Э. Мандельштама. Кривулин, как и многие семидесятники, чувствовал преемственность по отношению к культуре начала века, отсюда поиски новых интеллектуальных ориентиров, дух модернизма, возрожденный интерес к христианству.

¹ Кривулин В. Б. Поэзия — это разговор самого языка. Интервью // Кулаков В. Постфактум: Книга о стихах. М.: НЛО, 2007. С. 360.

За «Воскресными облаками» появились «Стихотворения в историческом роде», «Музыкальные инструменты в песке и снеге», «Избранные стихи 60-ти дней», «30 скрепленных листков со стихами апреля високосного года» и др. Многие циклы 70-х до сих пор не опубликованы, лишь отдельные стихи вошли в «парижский двухтомник», наиболее полное на сегодняшний день, но, к сожалению, текстологически несовершенное собрание сочинений В. Кривулина.² В целом, творчество поэта должно стать объектом тщательного текстологического исследования, которое в дальнейшем привело бы к изданию нового собрания сочинений.

Другой стороной интеллектуальной жизни Ленинграда того времени стали поэтические собрания поэтов — представителей «второй» культуры. Как правило, они проводились в квартире одного из участников, так как о предоставлении официального помещения не могло идти и речи. Квартира В. Кривулина была одним из таких очагов ленинградской неподцензурной поэзии. Совместно с Татьяной Горичевой он проводил в своей квартире № 37 Религиозно-философский семинар и семинар «Культура начала века и современное сознание». В 1976 г. совместно с Татьяной Горичевой и Львом Рудкевичем Кривулин основал знаменитый литературно-общественный журнал «37». Затем вместе с Сергеем Дедюлиным издавал журнал «Северная почта».

Стихи, проза и публицистика Кривулина печатались в самиздатских журналах, таких, как «Часы», «Обводный канал», «Митин журнал», а также в тамиздатских журналах «Грани», «Вестник РХД», «Континент», «Новое русское слово» и др.

С середины 80-х гг., когда пресс власти постепенно ослабевает, перед ленинградским андеграундом, и Виктором Кривулиным в частности, открываются новые сферы деятельности: журналистика — уже не подпольная, открытая литературная работа, политика. В 1990-е Кривулин вел обширную литературную и общественную деятельность, примкнул к демократическому движению, баллотировался в депутаты Законодательного собрания Петербурга. Умер 17 марта 2001 г. В том же году посмертно вышли подготовленные Виктором Кривулиным книги «Стихи после стихов» и «Стихи юбилейного года».

Эссе «Полдня длиной в 11 строк», публикуемое в данном издании, представляется важным для понимания как текстологических особенностей поэзии Кривулина, так и культурного контекста эпохи в ее взаимосвязи с русской литературной традицией.

Как уже было упомянуто, эссе состоит из двух частей (первая была написана в 1977 г., вторая — в 1978-м), на первый взгляд не связанных между собой, но образующих художественное единство. Единство достигается за счет стихотворного подтекста — «Шестого стихотворения» в двух вариантах, которые «складываются» по мере написания сочинения прозаического.

В первой части перед читателем разворачивается творческий процесс создания стихотворения. Возникает иллюзия дневниковых записей,

² Кривулин В. Б. 1) Стихи. Париж, 1981; 2) Стихи. Париж: Беседа, 1988. Т. 1—2.

сменяющих одна другую через неравные промежутки времени («написано через два дня другими чернилами» или «через неделю другими чернилами», — указывает поэт). Кроме того, Кривулин восстанавливает ассоциативный ряд, возникающий при сочинении стихотворного текста, и сопутствующие бытовые условия.

Кривулин размышляет о пошлости «сюжета» как структурного элемента стихотворения, на глазах читателя пытается создать некий стихотворный метаязык, кодифицированная грамматика которого скучна и может стать поводом для легкой иронии. Автор приводит два промежуточных варианта, но при этом подчеркивает намеренную искусственность их построения и пытается переломить ритмическую окаменелость зарождающегося текста.

После некоторых размышлений автора следует новый вариант с попыткой большего напряжения логических связей, с ложными смысловыми «лакунами» при переходе от предмета к предмету. Затем Кривулин, по его собственному выражению, «свивает сюжет в кольцо» и получает, казалось бы, окончательный вариант:

Лучи омеги известковой,
По вееру морского гребешка —
свет северный. Сюжетец bestолковый,
сужаясь, сводится к развитию языка,
к постройке водоплавающей фразы...
Среди возможностей чужих
есть пауза для своего рассказа,
есть раковина жизни. Переплыв
кино старинное, с обильем приключений,
с подобьем правды (рыцарский роман),
ты вне событий, как бы в некоей Вене
всемирный беженец из обреченных стран,
из области полунощной — в лучах
омеги-раковины... И окаменели...

Однако затем, на высшей точке неудовлетворенности, ненависти автора к тексту, происходит озарение, текст словно переписывает себя заново. В тот же день теми же чернилами записывается «настоящий», искомый текст:

Веер гребня морского — омега
известковых лучей.
Веер возможностей окаменелых.
Северный свет побережья
брезжит ничей.
Нет ни сюжета, ни путешествий.
Пауза — раковина, жест речевой.
Волны белобалтийской кровельной жести
или бескровные губы,
суженные до свиста, —
дом твой.

На этом завершается первая часть эссе. Часть вторая, написанная годом позже, имеет заголовок «Рассказ — развертка стихотворений».

Эта часть переходит в плоскость русской литературы от Державина и Батюшкова до Блока и затем обращается к современности.

Развивая цепочку ассоциаций от возникшего в сознании слова «река» до державинского «жерла вечности», автор задается вопросом: «...что же такое река, которая всегда стоит на одном и том же месте и которую всегда я вижу в одно и то же время? Я спросил себя об этом впервые семь лет назад, но попытался ответить только сейчас:

Вот река остановлена. И не река, а цитата
разнояркого неба — но глуше и строже.
Над рекою времен — полусфера в течениях света,
но пловец неподвижен, и руки на волны похожи.

От «державинских» размышлений Кривулин переходит к символистам, предлогом для такого поворота становится шестидесятилетний юбилей выхода в свет книги Освальда Шпенглера «Закат Европы», которая имела особое влияние на русских символистов. Раздвоенность, «двойничество», русской поэзии определяется Кривулиным как явление отрицательное, но неизбежное: «Двойничество в русской поэзии — что его отвратительней?.. Есенину — тому терять нечего: гомосексуально-алкоголическую подоснову творчества он даже не считает нужным скрывать, преодолевать или воспевать <...> Для Есенина всё это — сфера духовная, то есть всё, что не брюхо, для него духовно <...> Рядом с неискушенным дикарем Есениным Блок — иезуит, схоласт. Именно с Блоком связан первый шаг к трагически-патетической *капитуляции поэзии* (курсив мой. — П. Г.) перед стихией мятежа».

Возвращаясь к своему времени, Кривулин пишет о том, что его поколение пожинает плоды этой капитуляции. С этим же связана и проблема общего контекста, навязанного внелитературными обстоятельствами:

«Мы действуем, как это принято сейчас говорить и писать, „в общем контексте“, независимо от „своего времени“. „Свое время“ откладывается в нас только наиболее уродливыми чертами. Все лучшее в нас — чужое».

В результате между русскими писателями возникает некая связь, влюбленность в литературные образы друг друга:

«И хотя любовь эта мелочна, сварлива, ревнительна и т. д. — она есть единственное живое чувство, на какое мы способны», — пишет Виктор Кривулин.

По мысли автора, перцепиент современной поэзии — не раб, а собеседник, создатель и «передельщик» текста. Советская же поэзия ориентировалась и ориентируется в первую очередь на пассивного «перцепта-читателя», и в ней, казалось бы, эта живая связь поэтов прервалась. «Но ничего подобного, — возражает автор, — в середине семидесятых годов перед нами единая постройка, которая — теперь об этом можно говорить с уверенностью — будет достраиваться до тех пор, пока живы хоть несколько человек, для которых русский язык — живой».

Далее следуют стихи, являющиеся квинтэссенцией всего вышесказанного:

Экологический Тютчев, и чистая роша, и гром!
Перелистну — и замолкну в июле по старому стилю.
Бывшей природы кафтан почерневшим расшит серебром,
плещет серебряный ключ...
Наклонялись и, ветви раздвинувши, пили
влагу высокую, с цинковой примесью туч,
с тысячью колокольцев...
Где родники и худые узлы богомольцев?
Странно — куда исчезают источники жажды?
Вижу сломанный трактор, и воздух над полем горюч,
дважды отравленный и оживающий дважды.

Последние две строки явно относятся к действительности 1970-х, звучат диссонансом в сравнении с первыми девятью строками, вдохновенными золотым и серебряным веками. Советская действительность («сломанный трактор» — ее символ), с точки зрения поэта, отравляла воздух, препятствовала существованию иного слова, неофициальной, другой культуры, но культура эта, несмотря ни на что, оживала.

В конце 70-х гг. многие деятели самиздата были вынуждены эмигрировать, но и за границей продолжалась литературная традиция второй культуры. В стихотворении в первой части эссе есть намек на отъезд Льва Рудкевича, обсуждается путь «исхода» как один из возможных путей развития и выживания русской литературы, однако автор не рассматривает такой вариант как возможный для себя.

Создавая свои одиннадцать строк, Кривулин стремится показать, как текст, вырастая из окружающей действительности и переплетаясь с русской поэтической традицией, оживает и выламывается из той и другой, становится, по его определению, «настоящим». Механизмом такого становления является автотекстология поэта, анализ процесса рождения текста из разрозненных вариантов, исправлений и ответвлений, реконструкции на обломках былого и шатком фундаменте настоящего.

Эссе «Шестое стихотворение, данное в контексте: „Полдня длиной в 11 строк“» публикуется с сохранением особенностей авторской орфографии и пунктуации. Публикация подготовлена по материалам личного архива поэта, хранящегося в Рукописном отделе ИРЛИ.

**Шестое стихотворение, данное в контексте:
«Полдня длиной в 11 строк»**

(рассказ, записанный как приписка к письму)

Посвящается моим московским друзьям

Новый год я встречал в квартире, окна которой выходили на речку Карповку, в огромной пустой комнате. Я и ученик Павла Филонова, коллекционер К.¹ (это действительно первая буква его фамилии, а не кафкианская анаграмма), стояли у окна. Рама в стиле модерн, линии «либерти» и проч.: почему-то, кроме нас двоих, в комнате никого не было, на улице — тоже. К. сказал, что Филонов жил в соседнем доме и что он зимой 40 года, кажется, самой суровой лет за сто, шел ночью от художника к себе домой, на Пески, шел пешком в метель и что Филонов жил тогда очень одиноко, в огромной пустой комнате, окна которой выходили на речку Карповку.

(написано через два дня другими чернилами)... мела поэмка, и Филонов, в ночь на новый сороковой год (так вспоминал другой его ученик, старик, с лицом шестилетнего ребенка²) тоже видел ее, если смотрел в окно, и ему открывался тот же вид на скрещенье Карповки с Каменноостровским проспектом, что и мне сейчас; спустя 37 лет, когда я смотрю в окно и думаю, что вряд ли Филонов мог предаваться бессмысленному и бездеятельному созерцанию, как это делаю я сейчас, — потому что он был сосредоточенный на взгляде внутрь вещей, аскетичный человек и аналитический художник (он сам так называл себя). О Филонове можно говорить много, и об нем уже много пишут, но все неправильно, и когда-нибудь...

¹ *Кацнельсон Лев Борисович* — известный ленинградский коллекционер живописи.

² Предположительно, речь идет о художнике *Павле Михайловиче Кондратьеве* (1902—1985). Кондратьев занимался в студии ИЗО Пролеткульта в Саратове, в 1921—1925 гг. — во ВХУТЕИНе. В 1925—1929 гг. был членом объединения «Мастера аналитического искусства» (школа П. Н. Филонова). В 1932—1935 гг. занимался у К. С. Малевича. С 1930-х гг. работал преимущественно в области книжной графики, сотрудничал в детском секторе Госиздата и Детгизе. В 1960-е гг. разрабатывал собственный живописно-пластический метод, в основу которого легло творческое восприятие интеллектуальных и духовных поисков русского авангарда.

(записано через неделю, другими чернилами).. к новогоднему вечеру я вернусь еще — писать приходится урывками, а сейчас меня беспокоит другое. Разговор о Филонове случился семь месяцев назад, и только сейчас я понял, почему вспомнил о нем девятью днями раньше — и почему не могу забыть все эти девять дней, что помню рассказ К. Дело в том, что три дня назад я попробовал писать — полдня свободных от уроков. Начинал трижды, с разных исходных точек — был один, как называют, «образ» — полужрительный, полусознательный, и не образ даже, не мысль-видение, а горькое, острое и очень простое чувство, что со временем у меня остается все меньше возможностей (Господи, это так естественно — в чем же дело?), все уже жизнь, пока не сведется в точку, в лучшем случае — в линию. В первый раз слово «ВОЗМОЖНОСТИ», со всей своей грубо-рациональной, философской атрибутикой (Аристотель: *stus potentia*), выперло в начало второй строки, после резкой *oa-e-e, a* — это было отвратительно, хотя вызывало видение раковины, которая называется «морской гребешок», — волнистой, бугристой-известковой, и дальше: графему веера («возможностей!?» волн?). Уже после первых 2-х или 3-х строк графема веера-раковины упростилась до (омеги), и оттуда вылез прямой шнур к Тейяр де Шардену³ — эволюции — мандельштамовскому Ламарку.⁴ Но то был эволюционный тупик, о чем говорил ритм — вялый, автоматичный, обкатанный. То была неезженная дорога: ямб хотя и гармоничный фонетически, но невероятно невыразительный...

Вторая попытка, уже с чувством надвигающейся неудачи. «Возможности» ударной ритмико-смысловой позы не вынесли, уехали в ритмическую яму середины третьей строки, провалились. Выделилась «омега», стала под рифму, но не зарифмовалась, ослабла и ушла в пассивное начало третьей строки. Главное, ритм ощущался все более безжизненным — вечнорусский инерционный ямб.

...и в третий раз начал сначала. Ритм поддался, ожил, в верный момент обрел энергию — хрупкость ломкой раковины, шум моря, но на третьей строке — «Кто услышал раковины пенье...» — покатился вслед за «одесской школой»⁵ по плоскому побережью.

³ *Пьер Тейяр де Шарден (Pierre Teilhard de Chardin; 1881—1955)* — французский теолог и философ, священник-иезуит, один из создателей теории ноосферы. Не оставил после себя ни школы, ни прямых учеников, но основал новое течение в науке — тейярдизм. Его концепция ноосферы оказала огромное влияние на развитие современной науки, нашла отражение в жизни общества, в культуре и даже в масскультуре (примером тому может служить популярная тетралогия Дэна Симмонса «Песни Гиперциона»).

⁴ *Жан Батист Пьер Антуан де Моне Ламарк (Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet, Chevalier de Lamarck; 1744—1829)* — французский ученый-естествоиспытатель. Первый биолог, который попытался создать стройную и целостную теорию эволюции живого мира (Теория Ламарка).

Имеется в виду стихотворение О. Э. Мандельштама «Ламарк» (7—9 мая 1932 г.).

⁵ К «одесской школе» причисляли Э. Багрицкого, В. Катаева, Ю. Олешу, И. Ильфа и Е. Петрова, Л. Славина, С. Кирсанова, В. Инбер и др.

Возможность того, что мой текст соотнесут с Багрицким, отравила все. У меня опустились руки. Я лег, закрыл глаза, захотелось есть. Я вышел из дому, пересек улицу — молочная закусочная прямо напротив моей парадной — и почему-то прошел дальше. Остановился перед витриной рыбного магазина. Завалена всякой морской дрянью (реклама товара): обрывки сетей, похожие на паутину, консервные банки в разном положении, сухая галька в песке, ставшем пылью. И посередине всего валялся громадный морской гребешок, который хоть и присыпан пылью, и отражает что-то от стекла, не потерял этой способности... Я подумал, что зрение мое становится со временем все более тусклым...

(записано утром следующего дня, чернила те же) — привожу промежуточные варианты начала:

Точка отталкивания — невозможность действия («художественного») — сюжета.

Сюжет не нужен. Веер
возможностей окаменел
омегой известковой
морского гребешка...

Показалось, что слабо ощутимо «СУЖЕНИЕ» человеческих возможностей во времени; следует изменение этого варианта:

Сюжет не нужен. Суживаясь веер
возможностей окаменел
омегой известковой
морского гребешка (*далее пошло легко и сразу*):
и в окна, выходящие на север,
ворвался говор бестолковый,
балтийский холод языка ...

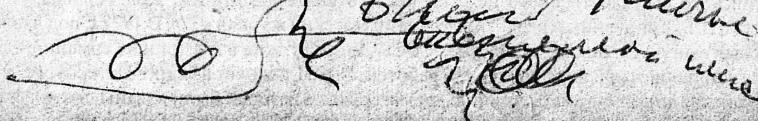
...«сюжет» получил осуровленное, аскетическое звуковое отражение: «сюжет-сужение» просвечивает значение предопределенности, того, что «суж-дено». Окна комнаты моей выходят на север, они раскрыты. Казалось бы, мир должен расширяться, и он сужается по мере движения от α к ω . Движение в стихе свободное: к миру (окна выходят на...), холодному, чужому — и мира ко мне (ворвался холод). Тут шум улицы, сквозь окно доносящийся — балтославянский язык, именно «балто». Семистишие слишком замкнуто, развития нет, форма слишком «содержательна» и рассудочна. Следует новый вариант с попыткой большего напряжения (неожиданности) логических связей, с ложными смысловыми «нишами-лакунами» при переходе от предмета к предмету:

III. В лучах омеги известковой,
по вееру морского гребешка,
свет северный скользит. Сюжетец бестолковый,
сужаясь, сводится к законам (*вар.*: к развитию) языка,
к постройке водоплавающей фразы.

В умах оного ивсего
но веру морского преданья
свет северной селюки. Сомнею
сумать, сводясь к ^{Берингову} проливу
к постройке водолюбивой бран.
Среди возможности шумих
лет пауза вл ебле рассказа
даль галовине ~~Берингов~~
ширин. Перелив

~~Кана старинная, где дружба~~
~~и судьба бесконечна, ^{приключенья}~~
~~всего одной во и одной~~

~~панамы расщеплен, левый зловон~~
как бычарский роман, как густ
~~и одну возможность, в суму~~

Кто соприкосне с омерзеньем
С душою водопроводной канавы,
~~не все ключевые, одне, иль~~
одно содрине влечет, иль


Среди возможностей чужих
Есть раковина паузы... рассказы,
(вар.: есть пауза, когда молчат рассказы)
Что мысленно сказав, что можно — пережив
И в этой паузе, на бессюжетной почве...

Снова обнаружен ложный — «очевидный» ход. Ритмическая инерционность, сукцессия стиховой формы, механическое присоединение новых сегментов-строк, линейное их нанизывание, перечислительная интонация — вот стержень и «сюжет», иначе говоря, стержень и сюжет — прямая стихотворная пошлость. В окончательном варианте звучит так:

Лучи омеги известковой,
По вееру морского гребешка —
свет северный. Сюжетец бестолковый,
сужаясь, сводится к развитию языка,
к постройке водоплавающей фразы...
Среди возможностей чужих
есть пауза для своего рассказа,
есть раковина жизни. Переплыв
кино старинное, с обильем приключений,
с подобьем правды (рыцарский роман),
ты вне событий, как бы в некоей Вене
всемирный беженец из обреченных стран,
из области полунощной — в лучах
омеги-раковины... И окаменели...

...далее работа прервана. Стихотворение свилось в кольцо. Весь смысл возни с ним — раскачать ритм, оживить его, а результат обратный: по мере переделок ритм унифицируется все более. Зато вошли побочные смысловые линии: взгляд-на-жизнь-со-стороны («кино» «вне» и т.д.), память о Льве Александровиче Рудкевиче⁶ (и вообще об уехавших), всемирное изгнание евреев из обреченного «союза» (Вена — путь кровоснабжения). Итак, кино, взгляд-со-стороны (из зала)... «Не-участие» — это взамен «бессюжетности» жизни. Но «Сюжет», то есть метачеловеческий смысл исторического и любого действия, несомненен для меня. Это Мировой океан, где родной язык, для забвения которого мы «бежим» (Вена), — где язык — и Ноев ковчег, и гигантская плывущая раковина с новорожденной Афродитой (Ботичелли). Итак — кино, и бегство, и спасение в раковине (окаменелой) языка (забвенного, мертвого). Такой язык обеспечивает право на неучастие в жизни, и кино — самое устарелое (самое быстростаеющее?) из искусств — дает пластический идеал неучастия: мы смотрим и мысленно проживаем невозможное, как в средние века читали приключенческий рыцарский роман те, кому жизнь отказывала в «сюжете». Ибо рыцарский роман — это идеальная (окаменелость раковины) жизнь

⁶ Лев Александрович Рудкевич (род. 1946) — доктор психологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. С 1976 г. вместе с В.Б. Кривулиным редактировал самиздатский журнал «37». В 1977 г. под давлением КГБ был вынужден покинуть пределы СССР. До 1991 г. жил в Австрии и Германии, где занимался журналистской и литературной работой. С 1991 г. живет в Санкт-Петербурге, в 1994 г. защитил кандидатскую диссертацию, по материалам которой были изданы две монографии, а в 2001 г. — докторскую диссертацию. В настоящее время занимается палеопсихологией и проблемами эволюционного развития психики человека на современном этапе.

рыцарства после крушения (так ломается раковина) рыцарства в жизни. И рыцарство — это прежде всего путь ко Гробу Господню, где и погреблась рыцарская эпоха. И снова: Палестина — единственный выход из России вовне (лаз-в-мир), скорее не столько для евреев, сколько для русской культуры. Но меня выход этот не устраивает: он слишком «автоматичен» и предвзят, и движение стихового ритма совершенно «заавтоматизировалось» (ведь можно так сказать, правда? — ср. у Набокова «запаркованный автомобиль»). Были две живые строчки — первые, в которых синтаксис еще был напряжен, где отсутствовали сказуемые-предикаты, где функцию носителей действия выполняли сами предметы, а действие, заключенное в вещи, — всегда чистая возможность. Но исподволь победил ритм общего бегства, текст провалился. Чувство обиды и поражения. Ненависть к тексту. Если бы возможно было, я бы убил его. И когда уже совершенно безнадежно и отвратительно вернулся я к тексту — чтобы взглянуть и забыть о нем — когда я по-настоящему возненавидел текст и себя, отраженного в нем — когда я с отвращением вернулся к нему, чтобы взглянуть и выбросить и забыть — что-то случилось. Он произошел заново, без моего вмешательства. Ни слова не изменил я в нем, — он сам изменился, и я только записал его...

...(записано в тот же день, чернила другие):

Веер гребня морского — омега
известковых лучей.

Веер возможностей окаменелых.
Северный свет побережья
брезжит ничей.

Нет ни сюжета, ни путешествий.

Пауза — раковина, жест речевой.

Волны белобалтийской кровельной жести
или бескровные губы,
суженные до свиста, —
дом твой.

Не язык бегства, но язык — дом и кров. Острота и резкость — прибрежный ветер, внезапно меняющий силу и направление. Кроме одного, все предложения назывные. Во всем стихотворении только один глагол. Все действия взяли на себя предметы. Царство чистой возможности. Но это еще не все. Была попытка навязать тексту свою волю, попытка новой строфы — и нового «своего» витка:

К воспоминанию сводится действие света ...

Эта строка написана дважды — в конце одной страницы и в начале другой, в последнем случае — зачеркнута. От нее пахло обрыдлой уже ностальгией. Я смотрел назад, а он, текст, уже был настоящим. Настоящим.

Часть вторая. Рассказ — развертка стихотворений

(записано шариковой ручкой «Паркер», сделанной во Франции и присланной из Парижа американцем по имени Джефф,⁷ который рассчитывает стать писателем)

⁷ С В.Б. Кривулиным вели переписку и встречались лично многие западные литераторы и исследователи, интересующиеся неофициальной культурой в России.

...я очень долго, почти пять лет подряд, ездил на службу одним и тем же маршрутом — через два моста, пересекая Неву в самом широком ее месте. Я видел Неву в одном и том же месте и в одно и то же время около двух тысяч раз. Ее изменял только лед, сама же река никогда не бывала спокойной, но при этом всегда казалась неизменной. Она никогда не лежала «гладко», но и самое сильное волнение только усиливало впечатление неподвижности, она была не просто неподвижна — иным утром она представлялась мне основой и осью всего неизменяемого в мире. И я думал о том, что слово «река», взятое словарно и отвлеченно, может вызвать в моей памяти только одну устойчивую ассоциацию — течение, движение, поток и т. д.:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей...

Куда смотрел Державин? Кажется, он видел не громадную местную Неву, а некую космическую мировую Фонтанку.

А если что и остается
По гласу лиры иль трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.⁸

Стихи человека, уже повисшего над жерлом вечности. Но, по сути дела, они «безбедны». Они написаны человеком, который измеряет вечность масштабами открывающейся в окне Фонтанки. И здесь больше простора, чем в «мировых безднах» символистов. «Вечность» Державина ничем, кроме большей глубины, не отличается от «реки времен». Жерло вечности лишь дожирает то, что почему-либо не успела пожрать река времен, — объедки, с пиршественного стола истории. Вечность отличима от времени только количественно. Моя жизнь бесконечно менее значительна, чем жизнь Державина. Кто я? — частный человек, историческая пылинка, ничто. Но бесконечно-малые величины подчиняются тому же закону счисления, что и бесконечно-большие. В том, что человек существует сейчас как иррациональное число, в том, что малейший, никогда до конца не уловимый остаток и есть он сам, — в этом преимущество перед «великими» или «малыми» людьми прежних эпох ... изо дня в день я смотрел на одно и то же место посередине реки — ровно посередине между Петропавловской крепостью и Зимним дворцом — и место это не менялось. Я понял, что для того, чтобы увидеть «жерло вечности», вовсе не обязательно умирать. Человеческая жизнь обнимает, включает в себя вечность, которая, конечно, не соотносима с историей человечества, но совершенно соотносится с моей, краткой, бесконечно малой жизнью. А исторический человек и бесконечно меньше и бесконечно больше — одновременно — вечности. И я спросил себя: что же такое река, которая всегда стоит на одном и том же месте и которую всегда я вижу в одно и то же время? Я спросил себя об этом впервые семь лет назад, но попытался ответить только сейчас:

⁸ Автор цитирует знаменитые стихи, написанные Г.Р. Державиным на аспидной доске за три дня до смерти (6 июля 1816 г.). Дошедшие до нас два четверостишия представляют собой акrostих, по первым буквам строчек этот отрывок называют «РУИНА ЧТИ».

Вот река остановлена. И не река, а цитата
разнояркого неба — но глуше и строже.
Над рекою времен — полусфера в течениях света,
но пловец неподвижен, и руки на волны похожи.

(записано на несколько дней раньше той же ручкой «Паркер»)… «державинские» размышления заставили меня задуматься о символистах и об их бороздах и безднах, благо время предоставило юбилейный предлог: истек шестидесятилетний (по вавилонскому календарю — самый круглый и суперюбилейный) цикл со времени выхода в свет первого тома «Заката Европы» Шпенглера. Итак, первый том Шпенглера «Заката» вышел ровно шестьдесят лет назад.⁹ Книга эта имела странное воздействие на русских интеллигентов, в основном — на символистов и близких к ним. К 1917 году Блок и Белый надорвались в попытках извлечь музыкальный корень русской истории. Фрейдистский пафос мемуаров Л. Д. Блок можно рассматривать как своего рода негативный результат этих попыток в сфере личной, интимной жизни Блока. Действительно, Любовь Дмитриевна была многолетней свидетельницей и даже участницей мучительных, садомазохистских отношений поэта с «женой-девой-Россией» — со стихией русского бунта, «бессмысленного и беспощадного». И реальная жена Блока не могла не догадываться о природе и подоснове этих отношений — о том, что эротический мистицизм раннего Блока был лишь производным от онанистических шашней духа с плотью. «Нижняя природа» младших символистов, как по канве, вышивала по апокалиптике Соловьева — вышивала полупристойные свои узоры. И вот теперь, одновременно с революцией, объявлялся Шпенглер — и на прежние узоры накладывался новый рисунок. Шпенглеровское требование органической целостности культурного единства более всего отвечало позднесимволистскому чаянию мистико-эротического единства «я» с «не-я», где «всё» должно было совпадать «со всем». По сути дела, это было чаянье стать частью замкнутого «органического» национально-культурного комплекса. После революции символисты стремились как можно прочнее и глубже забыть о себе, и желание это ощущалось тем более сильно, чем дальше от широкой публики («народа» литературы) отстоял тот или иной поэт. Шпенглер давал великолепное оправдание для пути к народу: сознание русского интеллигента, от природы аморфное, боящееся какой бы то ни было формализации, находило опору в полиморфной стихии музыки, по крайней мере — в волнующих воображение разговорах об этой стихии. Но дух музыки оказывался синонимом для духа разрушения. Толпа, носительница музыкальной стихии, несла с собой разрушение. Толстовский идеал народно-роевой жизни имел в виду созидательниц-пчел — и сладок был мед каратаевского говорка. Блок с завистью и почтением отщепенца смотрит на Толстого — он-то, Александр Блок, уже утратил всякие связи с роевой жизнью-производительницей. Его музыка роится

⁹ Книга О. Шпенглера «Закат Европы» была издана в 1918 г.

по-осиному, и здесь ему подсказка: Шпенглер. И здесь уже заключена будущая великая измена русской интеллигенции — измена идеалам Добра, Истины и Красоты, измена ради следования аморфному духу музыки. И здесь разгадка двойничества у Блока. Поэт не только находится в плену этических подмен, но и эстетика его конформна, двусмысленна. Его поэтика постоянно заискивает перед музыкой толпы-стихии — перед городским романсом. Двойничество в русской поэзии — что его отвратительней?.. Есенину — тому терять нечего: гомосексуально-алкоголическую подоснову творчества он даже не считает нужным скрывать, преодолевать или воспевать, как Бодлер воспевал эстетизированное зло. Для Есенина всё это — сфера духовная, то есть всё, что не брюхо, для него духовно. Его «Черный человек» — отражение идеи демона в мерцающем сознании хама. Но Блок гораздо омерзительней — он умен, скрытен и потому безболезненно способен на постоянные этические подмены. Рядом с неискушенным дикарем Есениным он — иезуит, схоласт. Именно с Блоком связан первый шаг к трагически-патетической капитуляции поэзии перед стихией мятежа.

(записано через три дня, чем — не помню)... а мы пожинаем плоды этой капитуляции. Впрочем, сам я, следуя диалогу Блока о поэзии и государственной службе, являю редкий экземпляр неслуживого поэта. Каждое лето я даю уроки русского языка и литературы. Сегодня более свободный день; в первой половине дня, до уроков, пробовал писать стихи. Как часто бывает, стихи начались от раздражения чужими стихами. Перечитал «Эти бледные селенья...», перечитал — и не умилился, как обычно бывало со мной, наоборот — пришел в уныние и раздосадовался. Почему-то никак не могу оторваться от этой очковой змеи — от Тютчева. Сегодня, кажется, написано седьмое мое стихотворение, где я бранюсь с Федором Ивановичем. Началось это — 12 лет назад. Чем держит он меня? Вообще, никак не могу окончательно «свести счеты» с русской классической поэзией. Впрочем, почему классической? — она ведь так и не стала классической для остального человечества, кроме России, — она остается «местной», здешней — но что же есть в ее заунывном тяготящем существовании такое, что не может для меня перестать быть важным и что — вполне вероятно — важно не только для меня, но и для далеких от русской поэзии людей. Что это? — сублимированная религиозность? этический надлом, чуждый западной поэзии? Русская поэзия всегда стремится не-быть-собой, то есть быть чем-то большим, чем поэзия. Чем же? Бог с ними, с духовными учителями — от Белинского-зачинателя до Розанова-завершителя. В конце концов русские поэты на их места не претендовали. Но тогда на что претендовали? На роль пророков — Должно быть, писатель, вития?..¹⁰ — Эти вечные «пророки» в русской поэзии — нечто большее, чем просто дань английским или немецким романтикам —

¹⁰ Из поэмы А. А. Блока «Двенадцать» (1918).

скорее они пытаются примирить европейскую культурную традицию со старославянской (византийской). У немцев и англичан «пророк» — оборотная сторона «демона» (Мильтон, Байрон, Гете). Здесь, в России, демоническое слишком искусственно, — этаким паролем для западников. Но западничество, возможное в прошлом веке только в России, — явление, обладавшее большей национальной спецификой, нежели славянофильство, идеологию которого можно рассматривать как «русский вариант» общеевропейского движения к возрождению национализма и регионализма. Идеи славянофилов впервые сформулированы были на немецком языке, и Киреевским не стоило уже большого труда применить их к русской культуре и быту. Блок — втайне славянофил. Как и большинство славянофилов, он в душе немец. О «славянизме» Блока почему-то говорить не принято. Зато блокеры любят параллель Блок — Врубель и точку, где эти параллельные линии пересекаются — Демона. Блоковский «Демон» — сплошная пошлость, оба его «Демона». Почему экспрессионистские фильмы о вампирах (допустим, Мурнау или Ланга¹¹) не содержат в себе и ничтожной доли той прямой безвкусицы, без которой невозможно представить себе вампиро-демонические стихи Блока? Беру наугад:

Я обречен в далеком мраке спальни,
Где спит она и дышит горячо,
Склонясь над ней влюбленно и печально,
Вонзить свой перстень в белое плечо!¹²

Где здесь граница между архетипом и художественным штампом? Почему Блока тянет все время на «клубничку»? — Так вонзай же, мой ангел вчерашний, в Сердце острый французский каблук!¹³ — В Блоке действительно очень много немецкого, вернее того, что в двадцатые годы в Веймарской республике станет достоянием не поэзии или музыки, но обфранцузенных варьете или публичных домов... Мы, русские поэты, обречены на пошлость — и нет нам иного пути, как следовать друг за другом, наподобие заключенных¹⁴ Ван Гога, держа на устах исковерканные чужие строчки — словно что-то действительно важное передается шепотом по цепи, но каждый в отдельности знает только часть сообщения. Мы действуем, как это принято сейчас говорить и писать, «в общем контексте», независимо от «своего времени». «Свое время» откладывается в нас только наиболее уродливыми чертами. Все лучшее в нас — чужое. И, думая о Державине, Тютчеве, Блоке, я не могу избавиться от какой-то двойственности и растерянности, я думаю о том, что русская поэзия в лучших своих проявлениях совсем не соотносится с тем, что для удобства можно условиться называть «повседневной реальностью». Поэзия в России всегда условна и обращена сама к себе. Она сама себе первый читатель, и настоящих

¹¹ Фридрих Вильгельм Мурнау (*Friedrich Wilhelm Murnau*, наст. фам. — Плумпе, 1888—1931) и Фриц Ланг (*Fritz Lang*; 1890—1976) — знаменитые немецкие кинорежиссеры эпохи немого кино.

¹² Из стихотворения А. А. Блока «Песнь ада» (1909).

¹³ Из стихотворения А. А. Блока «Унижение» (1911).

¹⁴ Аллюзия на картину В. Ван Гога «Прогулка заключенных» (1890).

читателей у ней меньше, чем настоящих поэтов. Даже быт, «воспроизведенный поэтически», как любил выражаться Белинский, — даже быт в русских стихах — литературная условность: достаточно перечитать «Евгения Онегина», чтобы не сомневаться в этом (аргумент, излюбленный тем же Белинским). Там нет явлений быта, изображенных вне литературных аллюзий. Формалисты коснулись той проблемы формы, которая может открыться только через русскую поэзию. Проблема эта заключена в особом характере коммуникаций, человеческого общения в России. Здесь, в этой особой социально-языковой общности, люди не могут говорить друг с другом вне общего контекста. Не могут здесь два человека понимать друг друга, если опыт их различен качественно. Здесь «чужое» понимаешь только в том случае, если к нему начинаешь относиться как к «своему». Это «КАК» между «своим» и «чужим» и есть русская поэзия, которая делает вид, что говорит нечто для других, хотя вся ее речь во всей совокупности обращена к самой себе же. Она одинаково чужда и «своему» и «чужому» — и потому толерантна, как ни одна область человеческого духа. Итак, «демон» — это есть одна чуждость и чуждость другая. В европейском романтизме же «демон» и «пророк» как крайняя точка самости и крайняя точка отсутствия самости, в крайности их совпадение. Но «Демон» Блока — цитата из Лермонтова: он «не свой», не «сам»:

Прижмись ко мне крепче и ближе.
Не жил я — блуждал меж чужих...
О, сон мой! — я новое вижу
В бреду поцелуев твоих.¹⁵

«Чужие» — поэт и демон, так же, как «чужие» — поэт и другие люди. Может быть, «демон» — это просто знак роковой отторженности поэта от людей? Нет. Блоковский «Демон» — мост из одиночества Блока к одиночеству Лермонтова. О чем же пишет Блок, не видевший Кавказа? Что это: песня зурны, дымно-лиловые горы, мечта о Тамаре, далекий аул, чадра, стонущая зурна, наконец — чеченская пуля? — как понимать эти атрибуты местного колорита лермонтовских времен? Разве перед нами пересказ лермонтовского (врубелевского) «Демона», что-то вроде Мандельштамовых пересказов Диккенса¹⁶ или сюжетов сценариста? Но в этом стихотворении Блок цитирует и самого себя:

В нем твоих поцелуев бред...

стихи, написанные двумя месяцами прежде «Демона». Кто «ТЫ» в более раннем стихотворении ясно: это возлюбленная Блока Валентина Щеголева (Богуславская),¹⁷ «звезда в мечтанье» поэта... Но кто «ТЫ» в «Демоне»?

¹⁵ Из стихотворения А. А. Блока «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе...») (1910).

¹⁶ О. Э. Мандельштам в своей поэзии отдал дань творчеству Ч. Диккенса, художественно переосмыслив его романы в стихотворной форме — например, в стихотворении «Домби и сын» (1913, 1914?) Об этом см.: *Лекманов О. А.* Мандельштам — «переводчик» Диккенса // Русская речь. 1994. № 1. С. 20—23.

¹⁷ Валентина Андреевна Щеголева (урожд. Богуславская) (1878—1931) — драматическая актриса, супруга историка литературы, пушкиниста Павла Елисеевича Щеголева (1877—1931), приятельница А. А. Ахматовой.

Я думаю, что Блок не смог бы ответить на этот вопрос, а коли попытался бы — то пришел бы к выводам неутешительным. «ТЫ» — он сам, «другой» Блок — не литературный, а вполне гомосексуально-мазохистическое существо, и цитата о поцелуях не из него «этого», а из него, «другого». Это подсознательный план. А ведь есть еще один план, о котором Фрейд было невдомек, но без которого нет поэта, — план не «ир», а «над»-рациональный. И тогда гомосексуальное «ТЫ» становится совершенным собеседником, литературным двойником поэта Блока — Лермонтовым. Суть в том, что все мы, русские поэты, влюблены друг в друга, вернее — в литературные образы друг друга, и хотя любовь эта мелочна, сварлива, ревнительна и т. д. — она есть единственное живое чувство, на какое мы способны. И я говорю сейчас так долго о Блоке только потому, что люблю его, люблю с отвращением и полубрезгливо... То же и с Тютчевым. Об такой любви писал Баратынский в «Мой дар убог...».¹⁸ Только семь лет назад я почувствовал, что и на меня обращена эта любовь — из прошлого и что я не могу не ответить на нее, и что нет никакой мании величия или тщеславия в чувстве причастности к узкому кругу любящих, и что великое счастье, если нас больше, чем двое, но случается оно только тогда, когда с кем-то остаешься вдвоем совершенно: так, когда остаешься вдвоем, допустим, с Баратынским или с тем же Блоком, — являются все остальные (Мандельштам, кажется, последний во времени). Эта любовь не распространяется на поэтов-современников, хотя, думая о некоторых из них, я чувствую реальную возможность того, что смерть свяжет нас особыми узами. Эта над временем лежащая любовь, доступная узкому кругу причастных к ней, и есть контекст русской поэзии. Не то чтобы она была поэзией для поэтов, но поэт и читатель в ней — предметы любви и заинтересованности, и потому настоящий читатель ее активен, лишен незаинтересованности, без которой трудно говорить о собственно эстетическом восприятии, он не «перцепиент», не раб, но собеседник и «передельщик» текста. Поэтому в России нет великих по европейским стандартам поэтов, нет поэтов-эталонов величия, и принимаемая русским поэтом поза величавости (поздняя Ахматова, Иосиф Бродский) значима лишь в конфессионально-оборонительном смысле, в остальном же — карикатурна. Но в целом русская поэзия — поэт великий. Все мы, русские

¹⁸ Стихотворение Е. А. Баратынского «Мой дар убог...» (1828):

Мой дар убог и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

поэты, представляем нечто вроде единой колонии кораллов. Может быть, поэтому беспочвенны крайние формы футуризма (Крученых или Кока Кузьминский), ибо в них заключена измена общей структуре истории поэзии, развитие которой основано на воскрешении архаических форм (см. заметки Тынянова об одических жанрах в новой поэзии¹⁹). Архаистом был и Хлебников, сказавший о избе над горой Машук: «То Лермонтова глаза...».²⁰ Он повернут от читателя, а Крученых ориентирует свой бунт на читателя. Их зависимость от публики делала их непозтами, потому что они даже не осознавали свои отношения с читателем как зависимость, как нечто тягостное и гибельное. А вот поздний Пушкин, Некрасов, Маяковский задыхались от этой ангажированности — поэтому и не переставали быть поэтами. Поэтами, то есть людьми, способными образовывать то единство любящих, о котором я уже говорил. Именно единство это есть важнейшее отличительное свойство русской поэзии как цельного, единство любящих, — это ядро культурной целостности поэзии в России. Здесь ядро ее культурной целостности. Таким образом, поэзию в России можно рассматривать как своего рода модель православной соборности — и тогда станет понятным, почему здесь нет крупных религиозных поэтов (по преимуществу религиозных) и почему у каждого русского поэта всегда присутствует определенный религиозный момент (даже негативно — как у Хлебникова или Маяковского). Русским поэтам нужды не было специализироваться на религии. Рано или поздно осознавали они органическое свое место в том союзе живых и мертвых, который воплощает собой церковь, с одной стороны, — и взаимная любовь поэтов через время — с другой. В конце жизни это понял и Блок («Пушкинскому Дому»).²¹ Советская же поэзия ориентировалась и ориентируется в первую очередь на пассивного «перцепта-читателя», и в ней, казалось, эта живая связь поэтов умерла, прервалась... Ничего подобного: в середине семидесятых годов перед нами единая постройка, которая — теперь об этом можно говорить с уверенностью — будет достраиваться до тех пор, пока живы хоть несколько человек, для которых русский язык — живой. В утверждении любовной связи поэтов через эпохи — мистический смысл поэтического цитирования. Но как соотносится поэтическая конфессия с собственно религиозной?

¹⁹ См., например, статьи Ю. Н. Тынянова «Промежуток» (1924) и «О Хлебникове» (1928).

²⁰ Из стихотворения В. Хлебникова «На родине красивой смерти — Машуке...» (1921).

²¹ В стихотворении А. А. Блока «Пушкинскому Дому» (1921) есть следующие строки:

Пушкин! *Тайную свободу*
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!
Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли, Пушкин, радость
Окрыляла нас тогда?

Поэзия перенимает у церкви традиционность форм; но, в отличие от церковной традиции, она вынуждена постоянно осваивать, «одуховлять» и современный ей жизненно-вещный поток, и оформлять в рамках русской социально-языковой общности современную ей мировую литературную физиогномику. Ее природный консерватизм постоянно подвергается воздействиям извне, и, в отличие от православия, она не может не учитывать этих воздействий. Эмигрантские поэты консервировали поэтический язык конца XIX века, для них даже некоторые стихи Блока были слишком модернистскими, до сих пор для большинства литературных критиков старой эмиграции «модернизм» — слово ругательное (см., к примеру, рецензию Сергея Рафальского на альманах «Аполлон-77»²² или статью С. Жабы о книге Абрама Терца «Прогулки с Пушкинами»²³). С другой стороны, эстетическая солидарность внутрисоюзовой официальной критики с критикой эмигрантской говорит прежде всего о том, что возможности для инноваций в русской поэзии каким-то естественным образом ограничены: мы сталкиваемся не просто с непониманием, но с каким-то органическим дефектом восприятия, или не дефектом, а просто особенностью языкового сознания, не зависящей от идеологии. Как бы то ни было, новая русская поэзия (особенно поздний Пастернак и некоторые молодые неофициальные поэты) сыграла для многих роль «тамбура», была «подготовительным классом» в движении молодежи к церкви. Для немногих же она остается собственным пределом церкви Вселенской — и для таких людей изменить ей — значит изменить своему церковному служению. Проблема, которая стояла перед Станиславом Красовицким,²⁴ выбор «писать—блудить» либо «не писать — жить по-христиански» — по сути дела проблема вымышленная. Это была даже не столько исступленность неопита, сколько болезненная рефлексия поэта, не сумевшего ощутить органическое единство традиционных и новых форм поэтического слова, не связанного языковым союзом живых и мертвых. Впрочем, я далеко отошел в сторону от начальной точки повествования — от Державина и Тютчева — от Тютчева, которого никак не могу оторвать от себя.

²² *Сергей Милич Рафальский* (1886—1981) — поэт, прозаик, публицист. В 1921 г. переехал в Прагу, где в 1924 г. окончил русский юридический факультет. В 1920-е гг. активно публиковался как поэт и журналист в журналах «Сполохи», «Перезвон», «Студенческие годы», «Своими путями», «Воля России», газете «За Свободу!». В конце 1920-х гг. Рафальский предпринял попытку вернуться в Россию, получил формальный отказ. В 1930 г. переехал в Париж. Во второй половине 1950-х гг. вернулся в литературу, публиковал статьи, стихотворения, рассказы. С 1958 г. — постоянный сотрудник нью-йоркской газеты «Новое русское слово», с 1967 г. — парижской «Русской мысли». Рецензия С. М. Рафальского на альманах «Аполлон-77» была опубликована в газете «Русская мысль» в марте—апреле 1977 г.

²³ См.: *Жаба С.* Терцизированный Пушкин // Вестник РХД. 1976. № 118.

²⁴ *Станислав Яковлевич Красовицкий* (род. 1935) — поэт, священник. Закончил Московский институт иностранных языков. Период активного творчества — вторая половина 50-х гг. В начале 60-х гг. отказывается от поэзии, уничтожает все написанное (стихи, однако, сохранились во многих списках и в памяти друзей). Ныне о Стефане (Красовицкий) — священник Русской православной церкви, живет в Подмосковье. В последние годы вернулся к поэтическому творчеству.

Вот стихи, прозаической и неточной разверткой которых было все, сказанное выше:

Экологический Тютчев, и чистая роща, и гром!
Перелистну — и замолкну в июле по старому стилю.
Бывшей природы кафтан почерневшим расшит серебром,
плещет серебряный ключ...
Наклонялись и, ветви раздвинувши, пили
влагу высокую, с цинковой примесью туч,
с тысячью колокольцев...
Где родники и худые узлы богомольцев?
Странно — куда исчезают источники жажды?
Вижу сломанный трактор, и воздух над полем горяч,
дважды отравленный и оживающий дважды.