

Анатолий Купагин

И поставленный сбоку, в прощанье на солнце золоте
Шмель — как зодчий додумался, чтобы он так стоял?
Кто-то спрашивал: ваше любимое место в городе?
Не хотел никому говорить, а сейчас — сказал.

«Земле»

Поэтический Петербург
Александра Кушнера



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

Анатолий Кулагин

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕТЕРБУРГ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА

Монография. Статьи. Эссе

Коломна

2020

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

Кулагин А. В.

К 90 Поэтический Петербург Александра Кушнера :
монография [изд. 2-е, испр. и доп] ; статьи ; эссе. — Коломна : Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2020. —
421 с.
ISBN

В книгу доктора филологических наук А. В. Кулагина (р. 1958) вошла в исправленном и дополненном виде его монография 2014 года об образе Петербурга в творчестве А. С. Кушнера, а также статьи и эссе о лирике поэта. Издание адресовано специалистам-филологам и всем, кто интересуется русской поэзией.

Обложка оформлена Марией Кулагиной

*Автор фотоснимка на вклейке —
Леонид Селеменев*

*Автор благодарен Валерию Валерьевичу
и Светлане Викторовне Ковалёвым
за спонсорскую поддержку издания*

ISBN

© Кулагин А. В., 2020
© Кулагина М. А., обложка, 2020
© Селеменев Л., фото, 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Александр Кушнер — крупнейший русский лирик второй половины двадцатого — начала двадцать первого века. Его творчество, по нашему глубокому убеждению, нуждается ныне не в литературно-критических оценках (они давно высказаны), а в филологическом анализе. Иначе не существовали бы уже развёрнутые монографические и диссертационные исследования¹, многочисленные научные статьи, посвящённые различным аспектам творчества поэта².

¹ См.: *Пэн Д. Б.* Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов/н/Д, 1992; *Weschmann L. M.* Die Funktionen des Bildes und die Entwicklung des Bildsystems im Werk des russischen modernistischen Dichters A. S. Kušner. Münster, 1997 (Veröffentlichungen des Slavisch-Baltischen Seminars der Universität Münster; 6); *Арьев А.* Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Арьев А. Царская ветка. СПб., 2000. С. 85–185 (будучи формально статьёй, эта работа, первоначальный вариант которой был опубликован в 1989 году в четвёртом номере журнала «Звезда», фактически представляет собой небольшую монографию о философских истоках творчества поэта); *Кудрявцева И. А.* Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004; *Ячник Л. Н.* Интертекстуальность и русская поэтическая традиция в творчестве Александра Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Киев, 2015; *Поддубко Ю. В.* Мотивно-образная система лирики А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Харьков, 2015; *Шаховская Н. Н.* Русская история в художественном сознании А. С. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2018 (наш отзыв на эту работу см. в Приложении к книге).

² См. краткий обзор: *Ячник Л. Н.* Творчество А. С. Кушнера в оценках критики и литературоведения // Русская литература: Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. XII. Киев, 2008 — http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Rli/2008_12/yachnik.pdf

Поэтический мир Кушнера непредставим без петербургских мотивов, без города, в котором поэт, по его собственному выражению, *провёл всю жизнь свою* и без которого он себя не мыслит. Петербург часто упоминается поэтом в его эссеистической прозе и интервью; некоторые публикации такого рода посвящены северной столице полностью³. Петербургская тематика заняла солидное место в подготовленной А. Ляпиным на телеканале «Ваше общественное телевидение!» («ВОТ!») серии передач «Весь Кушнер» (2012–2013), в которой поэт читает и комментирует свои стихи. Позднее он составил и выпустил сборник стихов разных лет о Петербурге⁴. Л. Е. Ляпина, выделив в истории русской поэзии четыре периода восприятия этого города (одический; период «признания в любви»; период «испытания, аксиологического кризиса»; наконец, период «соединения города и героя, взаимопрорастания их»), полагает, что «поэтическое творчество Кушнера репрезентирует последний, современный период в вершинном его проявлении»⁵.

Именно с темы Петербурга начался более четверти века назад наш собственный исследовательский

(дата обращения: 30.3.2020). Отметим также обширное стиховедческое исследование: Лалетина О. С., Луцук И. В., Тверьянович К. Ю. Метрика и строфика А. С. Кушнера // Петербургская стихотворная культура. СПб., 2008. С. 517–634.

³ См., например: Кушнер А. В Петербурге мы сойдёмся снова... // Перспективы Петербурга: [Сб.] / Сост. Ф. Альтхаус, М. Сатклифф. [СПб.; Лондон, 2003.] С. 19–25.

⁴ См.: Кушнер А. Меж Фонтанкой и Мойкой...: Кн. стихов. СПб., 2016.

⁵ Ляпина Л. Е. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки историч. поэтики. СПб., 2010. С. 137.

интерес к лирике Кушнера⁶. Многочисленные «петербургские» стихи поэта стали главным предметом анализа в данной книге. Она состоит из трёх разделов. Первый из них содержит исправленный и дополненный текст вышедшей в 2014 году монографии о «поэтическом Петербурге» Кушнера⁷, в котором учтены публикации поэта самых последних лет⁸. Второй — статьи, полностью или частично связанные с образом Петербурга в творчестве поэта. Наконец, в третьем собраны три эссе о поэзии героя книги. В них мы порой далеко отходим от петербургской тематики, но всё же петербургские мотивы затрагиваются и здесь.

Не всё, что написано Кушнером о Петербурге, рассматривается на страницах нашей монографии и примыкающих к ней статей. Во-первых, нам хотелось выделить лишь ведущие, на наш взгляд, грани темы. А во-вторых — «петербургский текст» нашего героя поистине необъятен из-за того, что даже если в стихах не упомянуты ни сам город, ни конкретные

⁶ См.: Кулагин А. «Я ли свой не знаю город?» // Нева. 1994. № 12. С. 297–300. Вошло в кн.: Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 147–152.

⁷ См.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014.

⁸ Назовём также работы по теме нашей монографии, появившиеся после выхода первого её издания: *Sadzińska E.* Петербургская лирика Александра Кушнера в системе сверткста русской литературы // *Acta Universitatis Lodzianis: Folia Literaria Rossica*. 2015. P. 283–292; *Шаховская Н. Н.* Приметы Петербурга в стихотворениях А. С. Кушнера 2000–2010-х гг. // Печать и слово Санкт-Петербурга: Сб. науч. трудов. Петербургские чтения — 2016. Ч. 2. Литературоведение. Лингвистика. СПб., 2017. С. 224–228.

его реалии, всё же читатель, благодаря общей атмосфере творчества поэта, неизбежно ощущает их как петербургские.

Сам Кушнер ко многим своим стихотворениям прежних лет относится критически, не включает их в книги избранного. Для нас же важны не только поэтические вершины, но и всё, что вышло из-под пера поэта. Без таких стихов его портрет будет неполон, тем более что и в них зачастую заключён интересный, на наш взгляд, и неожиданный поворот петербургской темы. Поэтому обойти их вниманием было бы несправедливо вдвойне.

Многие из рассматриваемых здесь стихотворений поэта написаны до состоявшегося в 1991 году возвращения городу его исторического названия. Но и по отношению к «ленинградским» стихам мы говорим о городе на Неве как о *Петербурге*, делая исключения лишь в тех случаях, когда культурный, идеологический или конкретно-биографический контекст требует говорить о нём как о *Ленинграде*. Факты переименования упоминаемых нами многочисленных петербургских улиц мы не оговариваем, пользуясь обычно современными их названиями.

Произведения поэта цитируются по самому полному на сегодня изданию его лирики: *Кушнер А. Избранное*. М.: Время, 2005 — с указанием в тексте (в круглых скобках) только номера страницы. Стихи, в данный сборник не вошедшие, приводятся по другим изданиям, указанным в подстрочных сносках. В основном это текущие авторские поэтические сборники — то есть первые книжные публикации⁹. Ссыл-

⁹ Полную библиографическую информацию о них см.: «Стихов неотразимый строй...»: Указатель стихотв. Александра

ка на журнальную публикацию или публикацию в коллективном сборнике означает, что цитируемое стихотворение не вошло ни в одну из авторских книг. В третьем разделе, в эссе, согласно их жанровой свободе, дат написания и ссылок на источники мы не даём. Поэтические микроцитаты выделены курсивом.

Все вошедшие в книгу работы отредактированы заново. Мы старались избегать повторов, неизбежных при постоянной разработке какой-либо большой темы, и оттого статьи слегка сократили. Но в некоторых случаях повторы пришлось всё же оставить, чтобы не нарушать логику исследования и его композиционную цельность. Заранее просим у читателя прощения за это. Впрочем, иногда повторы позволяют перечитать какие-то строки в новом ракурсе и благодаря этому увидеть в них новый смысл.

Мы считаем большой честью и счастьем для себя возможность общаться с героем этой книги, Александром Семёновичем Кушнером, ознакомившимся со всеми её материалами ещё в рукописи, и благодарны ему за замечания, уточнения и общую доброжелательную поддержку нашего труда. Мы признательны также коллегам — Л. Е. Ляпиной, Э. Садщиньской и Вл. И. Новикову, откликнувшимся в печати на наши работы о поэзии А. Кушнера¹⁰.

Кушнера, вошедших в его авт. сборники. 1962 — 2016 / Сост. А. В. Кулагин. Изд. 2-е, испр. и доп. Коломна, 2016. В этом указателе приведены даты написания стихотворений, любезно сообщённые нам самим поэтом.

¹⁰ См.: *Ляпина Л.* В диалоге с городом // *Знамя*. 2015. № 9. С. 220–221; *Sadzińska E.* // *Acta Universitatis Lodziensis*. 2016. *Folia Litteraria Rossica*; 9. S. 53–57; *Новиков Вл. И.* // *Вопр. лит.* 2018. № 5. С. 378–383.

МОНОГРАФИЯ

«КАК БЫ УВИДЕННЫЙ СКВОЗЬ СОН...»

Поэтический облик Петербурга — города уникального, не похожего на другие российские города, будто вопреки законам природы воздвигнутого на самом, казалось бы, не приспособленном для этого месте — предполагает ощущение некой ирреальности, даже сказочности, когда-то тонко прочувствованной автором «Медного всадника» («Прошло сто лет, и юный град, // Полнощных стран краса и диво, // Из тьмы лесов, из топи блат // Вознёся пышно, горделиво...»¹). Это ощущение свойственно и лирическому герою молодого Кушнера: оно проступает уже в его ранних, написанных на рубеже 50-х–60-х годов, стихах. Если брать за точку отсчёта дебютную книгу поэта — «Первое впечатление» (1962), то можно сказать, что как раз с мотивов ирреальности, лирического домысливания облика города, сочетания действительного и воображаемого в нём петербургская тема у Кушнера и начинается. Одним из первых в книге шло стихотворение «Воздухоплавательный парк» (1959), для молодого автора вроде бы неожиданное, и в то же время, как покажет его дальнейшая творческая судьба, показательное.

В начале пригородной ветки
Обрыв платформы под овраг,
И там на проволочной сетке:
«Воздухоплавательный парк».
Название плавно и крылато.

¹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / [Под ред. Д. Д. Благого и др.] М., 1974–1978. Т. 3. 1975. С. 255.

Как ветрено и пусто тут!
Посёлок окнами к закату,
И одуванчики растут.
Вдали от музыки и парадов
На Петроградском рубеже,
Паренье первых аппаратов!
Ты не вернёшься к нам уже. (9)

Лирико-ностальгическое переживание прошлого напомнило бы об известном жанре русской поэзии XIX века — исторической элегии (например, «На развалинах замка в Швеции» Батюшкова — кстати, одного из любимых поэтов Кушнера, посвятившего ему в разные годы несколько стихотворений и эссе), если бы не непривычный для этого классического жанра жизненный материал. Начало двадцатого века, городская окраина, первые летательные аппараты (действительно, в районе Волковой Деревни на рубеже двух столетий находился Учебный воздухоплавательный парк Русской императорской армии), *пригородная ветка* железной дороги, существующая на ней с 1904 года станция, и даже более того — современная электричка и современное оформление станции: *проволочная сетка*²... Классический же, восходящий в девятнадцатому столетию, колорит стихов заключён в самом слове *парк*, напоминающем о старинных дворянских усадьбах, и в призрачном женском образе в финале: «И электричка рядом бродит, // Огнями вытравляя мрак, // И в белом платье тень приходит // В Воздухоплавательный парк». И вообще, в то время как современники молодого поэта

² Впрочем, проволочная сетка, на которой прежде повсеместно крепились буквы названия железнодорожных станций, уже тоже стала исторической реалией: ныне станция «Воздухоплавательный парк» имеет более современное оформление.

были склонны связывать воздушный транспорт с будущим («Звёздный десантник, хрустальное чудище, // Сладко, досадно быть сыном будущего, // Где нет дураков / и вокзалов-тортов — // Одни поэты и аэропорты!»³), наш герой словно плывёт поперёк общего течения. Он обращается к тем ценностям, которые широко заинтересуют культурное сознание лишь лет через десять, в эпоху «тихой лирики» и возрождения интереса к старине, классике. Лирического героя Кушнера влекут, как видим, иные *аэропорты*, чем те, что отвечали интересам эпохи «научно-технической революции»...

Из этого пересечения эпох, из попытки увидеть глазами современного человека невозвратимое прошлое и высекается лирический эффект иллюзорности города (точнее, пригорода, в пору появления стихов уже, конечно, входившего в городскую черту). Уж если прошлое нельзя вернуть, то можно попытаться увидеть хотя бы во сне. А сон и есть — иллюзия:

И тех людей забыты лица,
Снесён амбар тот и барак,
Но пусть нам всё-таки приснится
Воздухоплавательный парк!

Культурно-исторический пласт является своеобразным звеном-посредником между лирическим героем и лирическим городским пейзажем и в более поздних, написанных уже в 60-х годах, стихотворениях Кушнера. Теперь, однако, всё более значим

³ Вознесенский А. Ночной аэропорт в Нью-Йорке // Вознесенский А. Антимирь: (Избр. лирика). М., 1964. С. 66–67. *Вокзалы-торты* вызывают ассоциации, конечно, с морально устаревшей к 60-м годам сталинской архитектурой, с её «излишествами».

собственный душевный опыт поэта, обостряющий восприятие Петербурга:

Чего действительно хотелось,
Так это города во мгле,
Чтоб в небе облако вертелось
И тень кружилась по земле.

Чтоб смутно в воздухе неясном
Сад за решёткой зеленел
И лишь на здании прекрасном
Шпиль невысокий пламенел. <...>

Горел огонь в окне высоком,
И было грустно оттого,
Что этот город был под боком
И лишь не верилось в него.

(«Чего действительно хотелось...», 1963; 60)

Город великолепен, и разве это нуждается в доказательствах? Оказывается, да. Ибо сам по себе, вне лирического чувства, вне личной лирической ситуации — пусть и поданной ниже лишь намёком — и город не город, и его *хочется*, несмотря на то, что он вроде бы и так *есть*. Читаем стихи дальше:

...Ни в это призрачное небо,
Ни в эти тени на домах,
Ни в самого себя, нелепо
Домой идущего впотьмах.

И в силу многих обстоятельств
Любви, схватившейся с тоской,
Хотелось больших доказательств,
Чем те, что были под рукой.

Так вот оно что! По городу идёт не абстрактный горожанин или турист, восхищённый красотами северной столицы — по нему *бредёт*, да ещё *нелепо*, молодой человек, переживающий наплыв *любви*, *схватившейся с тоской*. Что-то у него случилось,

сломалось. «Что всё? Не спрашивай: у всех одно и то же», — напишет Кушнер по сходному поводу в одном из позднейших своих стихотворений («В отчаянье или в беде, беде...», 1990). Лирический герой такого рода, переживающий в контексте городской среды свою любовную неудачу, своё одиночество, вообще характерен для поэзии эпохи Оттепели, с присущим ей интересом к обыкновенному человеку и его жизни в конкретных её (жизни) проявлениях. Как раз это и было необычно на фоне стихов предыдущих десятилетий, воспевавших абстрактного советского человека, проходящего не по родному городу, не по знакомой улице, а «с южных гор до северных морей», и не как потерпевший личное поражение, а «как хозяин необъятной Родины своей».

Однако и сами молодые поэты рубежа 50-х–60-х годов могли творчески интерпретировать тему по-разному. Скажем, в стихотворении Евгения Евтушенко «Сквер величаво листья осыпал...» (1957), запечатлевшем прощание лирического героя с женщиной после недолгого, судя по всему, романа и вообще-то наполненном бытовой и уличной поэтической конкретикой, на самом деле городской пейзаж может быть соотнесён с любым другим городом, хотя в тексте есть точные московские приметы: «...Я шёл устало дремлющей Неглинной. // Всё было сонно: дворников зевки, // арбузы в деревянной клетке длинной, // на шкафчиках чистильщиков — замки. <...> Свободные таксисты, зубоскаля, // кружком стояли. Кто-то, в доску пьян, // стучался в ресторан “Узбекистан”, // Куда его, конечно, не пускали...»⁴ В

⁴ *Евтушенко Евг.* Нет лет: Любовная лирика. СПб., 1993. С. 63.

написанной в том же 57-м году песне Булата Окуджавы (уже не юного, с фронтовым и литературным опытом, но находящегося пока в начале своей большой бардовской судьбы) «Полночный троллейбус», отражающей знакомую нам ситуацию («Когда мне невмочь пересилить беду...») и для слушателей прочно связанной, как и весь творческий облик художника, с московской темой, — конкретно московским может считаться тем не менее только мотив *кружения по бульварам*, обыгрывающий реальное положение Бульварного кольца: «Последний троллейбус, по улице мчи, // верши по бульварам круженье...»⁵ Остальное же поэтическое содержание её довольно свободно от именно московской конкретики. Неприкаянный лирический герой молодого Иосифа Бродского, земляка Кушнера, предстаёт тоже в контексте городских реалий, но и у него, будущего «гражданина мира», образ *конкретного* города не требует *обязательной* связи с судьбой героя: «Как хорошо, что никогда во тьму // ничья рука тебя не провожала. // Как хорошо на свете одному // идти пешком с шумящего вокзала»⁶. Конечно, читатель, знакомый с биографией поэта и знающий топографию города, легко представит себе пеший маршрут от Московского вокзала до дома Бродского на углу Литейного проспекта и улицы Пестеля, но вообще восприятие лирической ситуации стихотворения может обойтись и без этого.

Так вот, при чтении кушнеровского стихотворения «Чего действительно хотелось...» обойтись без

⁵ Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина и Д. В. Сажина. СПб., 2001. С. 140.

⁶ Бродский И. Форма времени: Стихотв., эссе, пьесы: В 2 т. / Сост. В. И. Уфлянд. Минск, 1992. Т. 1. С. 29.

учёта именно петербургских городских реалий невозможно. О лирическом герое одного из позднейших своих стихотворений («Что мне весна? Возьми её себе!..», 1977) поэт скажет: «Он и не мыслит счастья без примет, // Топографических, неотразимых» (267). Стихотворение 1963 года показывает, что *топографические, неотразимые* приметы сопровождают героя стихов Кушнера не только в счастье, но и в жизненных неудачах. Во-первых, мотивы погоды, проходящие через всё стихотворение, отвечают именно петербургскому климату, с его облачностью, туманной дымкой, сыростью⁷. В тексте стихотворения появляются и *мгла*, и *облако*, и *неясный воздух*, и *призрачное небо*, и *тени на домах*. Они-то и придают городу Кушнера ощущение ирреальности и вызывают поэтическое «сомнение» в его существовании. И в то же время эта ирреальность — именно петербургская, и метеорологически, и культурологически. Во-вторых, однозначно петербургскими являются *шпиль на прекрасном здании* и *сад за решёткой*. Шпиль вообще является характернейшей архитектурной приметой Петербурга; в данном же случае, как сообщил нам сам поэт, речь идёт о шпиле на Михайловском замке (благодаря массивности всей постройки его шпиль кажется *неввысоким*), а лирический герой

⁷ О литературной метеорологии Петербурга (в том числе в связи с лирикой Кушнера) см.: *Келли К.* Сорок сороков дождей: как делали «петербургскую погоду» / Авториз. пер. с англ. // Новое лит. обозрение. № 99. 2009. С. 115–138; *Ляпина Л. Е.* Метеорология петербургского лирического пейзажа // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки истории поэтики. СПб., 2010. С. 18–24.

идёт по Садовой улице мимо окружающего дворец небольшого сада за решёткой⁸.

Год спустя Кушнер пишет стихотворение, явно родственное тому, о котором мы только что говорили. В нём есть и переживающий не лучший момент своей жизни, *хмурый и унылый* лирический герой (как бы раздвоившийся на лирическое я и лирическое ты), и своеобразная *призрачность* города, и предопределяющая её петербургская погода:

С тобой, со мной, с продрогшим садом
Случится мягкая зима.
Окинешь город долгим взглядом:
Какие чёрные дома! <...>

Ты тоже, хмурый и унылый,
Наставив ворот, смотришь вниз?
Не привередничай, мой милый!
Побойся бога, оглянись!

⁸ Через полвека этот же шпиль появится и даже повлечёт за собой кульминационный мотив в стихотворении Кушнера о Михайловском замке, о его необычном внутреннем дворе: «И поставленный сбоку, в горящем на солнце золоте // Шпиль, — как зодчий додумался, чтобы он так стоял? // Кто-то спрашивал: ваше любимое место в городе? // Не хотел никому говорить, а сейчас — сказал» («Замок», 2013 // *Кушнер А.* Земное притяжение: Кн. новых стихов. М., 2015. С. 11). Финальные строки «Замок» поддаются реальному комментарию. 12 марта 2013 года в программе «Утро» на канале «100 ТВ» ведущая спросила поэта: «А у вас есть любимые места [в Петербурге]?» Ответ был таков: «Ну конечно. Таврический сад, например. Или Инженерный замок...». «Замок» написан пять с небольшим месяцев спустя. Тот же шпиль узнаётся в стихотворении «А может быть, я сам для жизни подобрал...» (2017): «Но где ещё найду друзей таких, что мне // Окажутся милы и так необходимы, // И город на Неве со шпилем в стороне...» (*Кушнер А.* Над обрывом: Кн. новых стихов. М., 2018. С. 43).

Полузаметен и неярк,
Как бы увиденный сквозь сон,
Таится город, как подарок,
Что неспроста преподнесён.

Тяжёлый снег почти что льётся,
Пар вылетает из рта,
И болью в сердце отдаётся
Сырая эта красота.

(«С тобой, со мной...», 1964; 55, 56)

Мягкая зима, с её сырой красотой, — опять-таки узнаваемые погодные условия Петербурга, обусловленные его приморским положением, влажным климатом, частыми циклонами. Почти детская сказочность его поэтического облика («Таится город, как подарок») в данном случае объясняется парадоксальным сочетанием располагающей к морозу зимы — и отсутствия этого самого мороза, когда *тяжёлый снег почти что льётся*, а пешеход, *на миг сойдя с панели белой, идёт по чёрной мостовой*. Метеорологический и поэтический петербургский парадокс являет собой у Кушнера своеобразное лекарство от скуки и хандры, ибо *красота* т а к о г о города хотя и *сырая*, и отдаётся *болью в сердце* (дополнительный «аргумент» в пользу того, что и в этом стихотворении лирический герой испытывает какую-то личную неудачу), но всё же она — *красота*, и это слово, стоящее в финале стихотворения, в сильной позиции, решает в конце концов спор между унынием и восхищением в пользу последнего. Поэтическая логика стихотворения такова, что изначально города словно нет: *как бы увиденный сквозь сон*, он *таится* за невыигрышной погодой. И всё же он, прорстающий сквозь сырую зиму, — *подарок*.

Как видим (с учётом стихотворения «Чего действительно хотелось...»), лирический герой молодого Кушнера склонен к тому, чтобы «не верить» в существование его родного города — погода ли тому виной, сложные личные ли перипетии, или и то и другое, вместе взятое... Тем более волшебным оказывается проступивший сквозь непогоду реальный поэтический облик Петербурга.

Стихотворение «С тобой, со мной, с продрогшим садом...» написано 8 апреля. Любопытно, что всего неделю спустя, 15 апреля 1964 года, поэт завершает ещё одно (начатое в 63-м) стихотворение с аналогичным мотивом ирреальности Петербурга. Но на сей раз весь лирический сюжет выстроен вокруг не облика города вообще, как было в двух предыдущих стихотворениях, а образа конкретного здания — одного из самых знаменитых в Петербурге:

О здание Главного штаба!
Ты жёлтой бумаги рулон,
Размотанный слева направо
И вогнутый, как небосклон.

О море чертёжного глянца!
О неба холодная высь!
О, вырвись из рук итальянца
И в трубочку снова свернись.

Под плащ его серый, под мышку.
Чтоб рвался и тёрся о шов,
Чтоб шёл итальянец вприпрыжку
В тени петербургских садов...

(«О здание Главного штаба!..»; 32)

Реальный комментарий к этим стихам не составляет труда: здание Главного штаба, парадным своим фасадом обращённое к Дворцовой площади, одной из стен выходит на набережную Мойки. Необычайно

протяжённая и повторяющая при этом небольшой изгиб реки, она действительно вызывает ассоциации с длинным рулоном бумаги, который в развёрнутом состоянии не бывает абсолютно ровным — непременно слегка выгибается в середине в обратную сторону. *Итальянец* — это, конечно, проектировавший здание архитектор Карло Росси. Та же стена появится у Кушнера впоследствии — и опять с неожиданной поэтической ассоциацией — в известнейшем стихотворении «Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» (1970–1971), повод поговорить о котором подробно у нас ещё будет: «...Вдоль здания Главного штаба, // Его закулисной стены, // Похожей на жёлтого краба // С клешней непомерной длины» (151).

Впрочем, стихи написаны не для того, чтобы просвещать не знакомых с петербургской архитектурой читателей. Самое важное припасено автором на финальные строфы и подготовлено начальным образом «виртуальной» постройки, которая, возникнув из *чертёжного глянца*, способна как бы вернуться туда обратно⁹. И тогда лирическому герою, переместившемуся из второй половины двадцатого века в первую половину девятнадцатого, может показаться, что и этой ампирной стены, и вообще Петербурга не существует. И сам лирический герой превращается в своеобразного «поэтического архитектора», обыгрывающего грань между реальным и ирреальным образом города:

⁹ Ср. со стихами 1983 года: «Когда-нибудь время научатся в плотный рулон, // Чтоб в более ласковом вновь развернуть его месте, // Сворачивать так же, как ватман сейчас и картон...» («Когда-нибудь время...» // *Кушнер А.* Живая изгородь: Кн. стихов. Л., 1988. С. 91).

Под ветром, на холоде диком,
Едва поглядев ему вслед,
Смекну: между веком и мигом
Особенной разницы нет.

И больше, чем стройные зданья,
В чертах люблю городских
Весёлое это сознанье
Таинственной зыбкости их.

Отметив в данном контексте лирическую зарисовку 1964 года «Туман» («Туман над садом, над рекой, // И город, против правил, // Как карамелька за щекой, // Сошёл, совсем растаял»¹⁰), задержимся на ещё одном стихотворении середины десятилетия — «Декабрьским утром чёрно-синим...» (1965) В его лирическом сюжете петербургские красоты скрыты за темнотой долгого морозного северного утра. Лирическая ситуация шутливо-poleмически отсылает к знаменитому зимнему стихотворению Пушкина («...И ты не дремлешь, друг прелестный, // А щёки варежкой трёшь»):

И я усилием привычным
Вернуть стараюсь красоту
Домам, и скверам безразличным,
И пешеходам на мосту.

И пропускаю свой автобус,
И замерзаю, весь в снегу,
Но жить, покуда этот фокус
Мне не удался, не могу. (31)

По замечанию С. В. Владимирова, здесь поэту «необходимо вернуть ленинградскому пейзажу утра-

¹⁰ Кушнер А. Ночной дозор: Вторая кн. стихов. М.; Л., 1966. С. 30.

ченную в зимней мгле пушкинскую гармонию»¹¹. *Таинственная зыбкость* этого пейзажа временна, но длительность его зависит не от географии и не от метеорологии, а от *усилия* лирического героя, для которого город остаётся прекрасным несмотря ни на какие погодные метаморфозы. Декабрьский день в Петербурге в самом деле очень краток, а в данном случае ещё и заморожен, но за всем этим (прочитываем ещё раз) *таится город, как подарок*¹². Сам поэт признаётся, что последняя строфа — про *фокус* — для него очень важна: «В ней — преображение тяжелой повседневности, и это не только мой, исключительный, но, хочется думать, понятный любому ря-

¹¹ Владимиров С. В. Стих и образ: Размышления о соврем. стихе. Л., 1968. С. 100.

¹² Подобно тому как Кушнер поэтизирует здесь пик петербургского холода и темноты, словно освобождая от них город, в другой раз он, напротив, драматизирует — опять будто вопреки Пушкину (*Люблю... прозрачный сумрак, блеск безлунный*) и в традиции одного из самых любимых своих поэтов, Иннокентия Анненского, его стихотворения «Петербург» («Даже в мае, когда разлиты // Белой ночи над волнами тени, // Там не чары весенней мечты, // Там отрава бесплодных хотений» // *Анненский И.* Избранное. М., 1987. С. 156) — самое, казалось бы, поэтическое время петербургского года: «Пошли на убыль эти ночи, // Ещё похожие на дни. // Ещё крошечный полог, скорчась, // Приподнимают нам они, // Чтоб различали мы в испуге, // Клонясь к подушке меловой, // Лицо любви — как в смертной муке // Лицо с закушенной губой» («Белые ночи», 1969; 189). Ср. с позднейшими стихами, содержащими рефлексивную касательно драматичной ноты в русской поэзии: «Май в самом деле бывает жестоким, // Гибельной белая ночь» («Не было б места ни страху, ни злобе...», 2014 // *Кушнер А.* Земное притяжение. С. 55). Кстати, стихотворение Анненского Александр Семёнович комментирует в телепередаче «Был Иннокентий Анненский последним...» / Автор и ведущий А. Кушнер. ГТРК «Санкт-Петербург», 2009.

дом стоящему человеку выход, обретение смысла, то “усилие”, которое так необходимо каждому, чтобы “вернуть красоту” жизни. Между прочим, это стихотворение очень ценила Лидия Гинзбург и говорила, что такого в нашей лирике не было, что это “сегодняшнее” ощущение. И добавляла, что такого нет ни у старшего поколения тогдашних поэтов, ни у московского, молодого, живущих “искусственной”, привилегированной жизнью. Всё это говорю не в похвалу себе...»¹³ *Сегодняшнее ощущение* — это далёкое от пушкинских прогулок ощущение рядового горожанина, встающего по будильнику ни свет ни заря, отводящего в детский сад ребёнка, торопящегося затем на работу. Напомним, что сам поэт как раз в ту пору работал учителем и растил сына...

Не *как бы сквозь сон*, а именно *сквозь сон* увиден город в стихах 1971 года: «Вот сон: в компании друзей // Я возвращался из гостей...» Здесь, пожалуй, впервые в творчестве поэта заявляет о себе подлинно петербургская фантазмагория, в которой реальные черты и пропорции в облике города откровенно нарушаются:

Ещё светлей, чем наяву,
Дверь выходила на Неву,
А за спиной ждала другая,
На Мойку. Сон входил в права:
Сместились Мойка и Нева,
Два-три квартала отменяя.

(«Вот сон: в компании друзей...»; 139)

Атмосфера ирреальности города *дышала счастьем невозможным* и повлекла за собой мотивы сугубо личные: «Несуществующих друзей // Я ощущал ду-

¹³ Из письма к автору книги от 21 декабря 2012 года.

шою всей...», и наконец, воспоминание о былой спутнице лирического героя: «А мне, продлись ещё мой сон, // Тебя обнять послал бы он...»¹⁴ Этой же атмосферой по-своему продиктованы и написанные несколько раньше строки о русских художниках XIX века, предпочитавших петербургским видам — итальянские:

Не потому ли мы с тобой
Картин не вспомним, лишь гравюры?
И невский отблеск голубой,
И яркий шпиль, и запад хмурый
Ложатся на сердце как есть,
Не подменяют их полотна,
И тают, стоит взор отвести,
Как соль в воде, бесповоротно.

(«Средь солнца, ветра и дождя...», ок. 1968)¹⁵

В неожиданном, по-своему «виртуальном», лирическом ракурсе предстаёт история возникновения Петербурга в стихотворении «Всё, что пленило нас, когда...» (1970). Его первая строфа как будто и не имеет отношения к городу, в ней идёт речь о значении и повторяемости ранних жизненных впечатлений, определяющих порой нашу жизнь уже в зрелые годы («...Вдруг // Нас тянет к женщине, похожей // На ту, к которой сердца стук // Нас подгонял...»¹⁶). Но, оказывается, нечто подобное произошло и с Петром, словно повторившим среди финских болот другой чудесный город, когда-то им увиденный:

¹⁴ О мотиве сна в творчестве поэта см. специальную работу: *Поборчая И. П.* Онейрические мотивы в поэзии А. Кушнера // Рус. филология: Вестник Харьков. нац. пед. ун-та. 2016. № 4(59). С. 55–61.

¹⁵ Юность. 1968. № 11. С. 66.

¹⁶ Аврора. 1971. № 1. С. 22.

Так Пётр Великий при Неве,
Назло советчикам, упрямо
Поставил город, в голове
Держа картину Амстердама,
Где был он в юности своей,
Среди крюков и парусины,
Так чудно счастлив, с кораблей
Взгляд не сводя на миг единый.

В стихотворении «Помрачнев, не звоню никому...» (1972) поэтическая призрачность города преломляется через творческий облик героини, имя которой хотя и не названо, но угадывается без труда:

Этот город, доставшийся мне
Ни за что, как подарок во сне,

До меня в чародейных стихах
Побывал, словно перстень в руках,

Что однажды блеснул предо мной
У прекрасной старухи одной

На тяжёлой отёчной руке,
Отразясь в набежавшей строке,

Напиши-ка и ты что-нибудь,
Нужно только чуть-чуть повернуть.

Повернёшь — и в тумане блеснёт
То волна, то дворец, то завод.¹⁷

Конечно, речь идёт об Ахматовой, с которой молодой Кушнер познакомился в 1961 году и которой посвятил спустя многие годы специальный мемуарный очерк¹⁸. Слышится в стихах переключка и с Бродским, автором стихотворения «Зимним вечером в Ялте» (1969), где звучит мотив меняющегося положе-

¹⁷ Нева. 1973. № 12. С. 78.

¹⁸ См.: Кушнер А. У Ахматовой // Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 378-391.

ние и переливающегося светом кольца: «...когда он ищет сигарету в пачке, // на безымянном тусклое кольцо // внезапно преломляет двести ватт, // и мой хрусталик вспышки не выносит...»¹⁹ О том, что Кушнер хорошо помнит этот мотив, говорит его собственное, именно Бродскому посвящённое, стихотворение «В кафе» (1972), где визави лирического героя за столиком *любуется* своим мельхиоровым перстнем: «Он волшебный! Хозяин не знает о том. // Повернуть бы на пальце его под столом — // И пожалуйста, синее море!..» (186) В стихах же о Петербурге Кушнер, развивая поэтическую находку Бродского, проецирует мотив *волшебного перстня* на город, действительно располагающий к *чародейному* восприятию его — благодаря, в частности, и *туману*, и *набегающей*, подобно непостоянным невским волнам, *строке*.

И ещё одна вариация на тему «призрачного» города того же времени — «Стихи из Стрельны» (1973), лирический герой которых как бы видит Петербург мысленным взором из пригорода. Поэтическая картина проступает за морским (или, лучше, приморским) пейзажем, достроенная силой поэтического воображения:

И в этот миг
расходится туман, залегший справа,
и города невероятный лик,
весь блеск его и тень, и дым и слава
являются, как райский материк!

Наверное, от нас отдалены,
так тени сквозь туман глядят смертельный

¹⁹ Бродский И. Форма времени. Т. 1. С. 108.

со стороны,
как я сейчас на жизнь смотрю из Стрельны.²⁰

Друзья, жильё, привычные предметы увидены лирическим героем «остраненно». В этом — а также в усложнённости стиха, в анжамбеманах и синтаксических сдвигах, для поэзии самого Кушнера в начале 70-х пока ещё не очень характерных — есть нечто «бродское» («Ниоткуда с любовью...» и др.). Но если в стихах уже эмигрировавшего к тому времени поэта взгляд на жизнь *со стороны* оказывался знаком фатальной *недосягаемости в яви* прежнего существования, то развязка «Стихов из Стрельны» звучит совершенно иначе. «Понаблюдав» за своей жизнью из Стрельны, герой спешит вновь оказаться там, где «блестит перо, // дрожит машинка, шторка шелестит, // как овцы, в чашке лилии пасутся, // письмо в почтовом ящике лежит, // и все зовут и требуют вернуться — // и нет обид!»

Мифопоэтический образ *райского материка* в «Стихах из Стрельны» косвенно напоминает нам, что пора наконец сказать: лирические мотивы *призрачности* и *таинственной зыбкости* города, поэтического *неверия* в реальность его существования имеют под собой глубокую историко-культурную основу и предопределены так называемым петербургским мифом, восходящим, по преданию, к словам царицы Авдотьи, якобы произнесённым на заре петербургского периода нашей истории: «Петербургу быть пусту». Эти слова русская культура хорошо запомнила и многократно их варьировала²¹, тем более что

²⁰ Кушнер А. Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 14.

²¹ О разных аспектах этого явления см.: Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924; Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: (Введение в те-

сама судьба города (наводнения, революция, репрессии, блокада...) не раз давала основания для апокалиптических настроений.

Петербуржец Кушнер к петербургскому мифу относится скептически. Это можно предположить уже хотя бы по одному тому, что *таинственная зыбкость* города вызывает у его лирического героя не трагическое, а *весёлое сознание* («О здание Главного штаба!..»), или по тому, как «виртуальность» преодолевается возвращением к реальности («Стихи из Стрельны»). В одной телевизионной беседе, состоявшейся спустя несколько десятилетий после того, как были написаны рассмотренные выше стихи, поэт говорил о том, что любимые им 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 поэтикой²² — А. В. К.), и вовсе это не город, где Раскольников идёт убивать старуху-процентщицу. И ещё идёт разговор о том, что вдруг

му) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исслед. в области мифопоэтического: Избр. М., 1995. С. 259–367; Назиров Р. Г. Петербургская легенда и литературная традиция // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход: Исслед. разных лет: Сб. статей. Уфа, 2005. С. 58–70.

²² См., например: Сидяков Л. С. «Пиковая дама», «Анже-ло» и «Медный всадник»: (К характеристике худож. исканий Пушкина второй болдинской осени) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 4–15.

весь город испарится, и возникнет болото и туман. Нет, понимаете, это город, где можно жить»²³.

Между тем петербургский поэт Кушнер, в отличие от петербургского жителя Кушнера (понимаем всю некорректность и условность такого разграничения и сразу просим у Александра Семёновича прощения за него), не может не ощущать — пусть даже интуитивно — дыхания традиции петербургского мифа. В этом мифе, может быть, и заключён особый, неповторимый нерв петербургской темы в русской культуре. Без *таинственной зыбкости*, в каком бы эмоционально-оценочном регистре её ни воспринимать (от *веселья* до трагизма), нет Петербурга. Поэтому в стихотворениях Кушнера позднейших десятилетий отголоски петербургского мифа время от времени звучат, и, кажется, с сознанием всё менее

²³ Александр Кушнер в гостях у Алексея Лушникова, 17 сентября 2001 года — <https://www.youtube.com/watch?v=fjRTrKyqJgl> (дата обращения: 30.3.2020). Петербург холодной поры поэт воспринимает иначе: «Город замечательный, что и говорить, но жить в нем трудно, особенно осенью и зимой: “скука, холод и гранит” (вновь пушкинская цитата! — А. В. К.). А с возрастом всё трудней, хотя ничего другого для себя я представить не могу и благодарен судьбе за этот тяжелый подарок» (из письма к автору книги от 6 марта 2012 года). Творческому восприятию Кушнером упомянутого им «Медного всадника» (в частности, в стихотворении «Два наводнения», 1964) посвящена наша специальная статья, в данную книгу не включённая во избежание объёмных повторов: Кулагин А. Отзвуки «Медного всадника» // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 18–26. См. также: Кузьмина Н. А. Пушкинский текст современной поэзии // Вестник Омского ун-та. 1999. Вып. 2. С. 109–110; Ячник Л. Н. Особенности восприятия русской поэтической классики в лирике Александра Кушнера // Філологічні трактати. Т. 3. № 1. Киев, 2011. С. 45–46.

весёлым, хотя и не лишённым порой иронической интонации. И если читатель держит в уме этот подтекст, то даже в стихах, внешне с Петербургом не связанных, может проступить особая мифопоэтика города на Неве. Таково, например, стихотворение «Прости, волшебный Вавилон...» (1979), своей лирической ситуацией напоминающее стихи пятнадцатилетней давности о здании *Главного штаба*:

Прости, волшебный Вавилон
С огромной башней, как рулон
Небрежно свёрнутой бумаги.
Ты наш замшелый, ветхий сон,
Твои лебёдки помню, флаги.

Мне стоит в трубочку свернуть
Тетрадь, газету, что-нибудь,
Как возникает искушеньё
Твою громаду помянуть
И языков твоих смешеньё. (287)

Возможность легко *свернуть в трубочку* реальный петербургский пейзаж ли, библейский ли Вавилон, вообще исторический ход времени — контрастно оттеняет у Кушнера трагическое содержание самой истории. Ведь стихи о разрушенном (это важно в контексте петербургского мифа!) Вавилоне оказываются в финальных строфах стихами о человеке: «Он потный, жаркий он, живой. // И через ярус круглый свой // Ему никак не перепрыгнуть. // Он льнёт к подушке головой, // Он хочет жить, а надо гибнуть». Чем это не коллизия Евгения из «Медного всадника»?..

Если же говорить о прямом или косвенном отражении петербургского мифа в собственно «петербургских» стихах поэта, то можно заметить интересную закономерность. Целая серия таких

стихотворений появляется у него как раз во второй половине 70-х годов — то есть в ту же пору, когда создано и только что цитировавшееся нами «Прости, волшебный Вавилон...» Что-то вошло в сборник «Голос» (1978), что-то — в «Таврический сад» (1984). Вообще хронологический интервал между этими книгами отмечен критикой как важнейший период в творческой эволюции поэта. На эту пору пришлось обретение им большой творческой зрелости, усложнение поэтики, фактуры стиха²⁴. Поэт вышел в своём творчестве на общенациональную проблематику, повод сказать о чём у нас ещё будет. И что немаловажно: стихотворения, к которым мы сейчас обратимся, связаны обычно с какими-то — порой неожиданными — историко-культурными, литературными сюжетами, по-своему актуализирующими для поэта и его читателя петербургский миф.

Лирический сюжет стихотворения «У кораблика речного нет названья...» (1975) выстроен вокруг характерной приметы города на Неве, где и по самой Неве, и по другим рекам постоянно курсируют прогулочные катера. Привычная для горожанина или туриста прогулка окружена у поэта, однако, мифологическими параллелями:

У кораблика речного нет названья,
Только номер, и почти не видно дыма.
Он, похожий на последнее желанье
Осуждённого на казнь, крадётся мимо.

Кто плывёт на нём — под стать царю Улиссу,
Повидавшему Коцит, и Стикс, и Лету.

²⁴ См., например: *Роднянская И. Б.* Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели 20 века: Биографич. словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000. С. 402.

Этот город с дном двойным и виден снизу
По-другому, чем прижавшись к парапету.²⁵

Моста чугунная изнанка, под которой проплывает «новый Улисс», вызывает ощущение не только призрачности самого города, в неожиданном ракурсе словно утратившего свой привычный облик, но и смертельной тревоги, прикосновения к загробному бытию, которое открывается за перечнем мифологических рек смерти (в лирике Кушнера это не единственная ассоциация такого рода; см. следующую главу). Сам мотив смерти словно вывернут наизнанку: нам привычно думать, что наша жизнь — временна, а город — вечен, но раз наша жизнь временна, то не вечен и город.

Всхлипы, жалобы, полуподвальный холод,
Ветерок потусторонний гладит темя.
Всё казалось: навсегда нам этот город
Дан в подарок, — нынче вижу, что на время.

В 1976 году написано стихотворение «На петербургских старинных гравюрах...», лирическая ситуация которого возвращает нас к мотиву «виртуальности» города, пока как бы не существующего:

На петербургских старинных гравюрах
Снег не лежит на дворцах и скульптурах
И не идёт никогда.
Вечнозелёные кроны густые,
А на Неве — мотыльки кружевные
И голубая вода.

Видно снесённую церковь Земцова,
Блещет зарытый канал.
Главного штаба ещё никакого
Нет; вместо штаба — провал. (264–265)

²⁵ Кушнер А. Земное притяжение. С. 9.

Кроме уже знакомого нам Главного штаба, здесь любопытно упоминание постройки, в момент написания стихов действительно уже не существовавшей, хотя когда-то во многом определявшей собой архитектурный облик Невского проспекта. В 1730-х годах на месте нынешнего сквера перед Казанским собором была построена церковь Рождества Богородицы, проектирование которой приписывается М. Г. Земцову. В сочетании с упоминанием о здании ещё не построенном (*Главный штаб*) это создаёт интересный — можно сказать, «встречный» — временной контрапункт: *на петербургских старинных гравюрах* (упомянутых, как мы видели, и в стихотворении «Средь солнца, ветра и дождя...»); допустим, они «относятся» ко второй половине XVIII века), ещё есть здания, которых уже нельзя увидеть сегодня (а также и *зарытый канал*), но пока нет зданий, ныне существующих.

Нетрудно предположить, что такое стихотворение вряд ли обойдётся без литературных мотивов. В самом деле, в тексте появляются имена нескольких классиков — наших «самых петербургских» писателей: Пушкина, Гоголя, Достоевского. В связи с петербургским мифом особенно показательно здесь последнее имя:

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.

Гений *запланирован* так же, как и сам породивший его грандиозный город, должен иметь своих певцов и пророков. Любопытно, что и в этом стихо-

творении, и в стихах 60-х годов общий тон лирической (возможно, повторим, невольной, подсознательной) рефлексии Кушнера по поводу петербургского мифа — условно говоря, центростремительный. Перед нами происходит как бы поэтическое сотворение Петербурга. Само соотношение уже оформившегося города, в котором живёт и который любит кушнеровский лирический герой, и «виртуальных» городских пейзажей волнует и захватывает поэта своим «несовпадением», временным и пространственным зазором, полным лирического напряжения, когда *и само провиденье не знает, как повернёт и куда* (таковы финальные строки стихотворения «На петербургских старинных гравюрах...»). Это — развитие мотива *таинственной зыбкости*, прозвучавшего прежде в стихотворении «О здание Главного штаба!..»²⁶

Однако в эту же пору, во второй половине 70-х, поэтические размышления Кушнера о Петербурге наполняются и мотивами, напротив, «центробежными», подспудно напоминающими о пророчестве царицы Авдотьи, об архетипе гибели города, его исчезновения. У Кушнера этот архетип завуалирован реальными приметам современной городской жизни — например, быта и транспорта, а иногда и лёгкой

²⁶ Этот же мотив звучал в одной из двух строф, которыми завершалась первоначальная, более полная редакция стихотворения и от которых поэт отказался как от «лишних» в без того «длинном» и «слишком “личных”» (из письма к автору книги от 7 июля 2015 года): «Автово, Дачное, Ржевка, Гражданка, // Купчино, хватит? Шушары, Улянка // Вместо былых деревень. // Может, из этого ровного списка // Тоже ни слова не вынуть без риска // Вычеркнуть чью-нибудь тень?» (Дружба народов. 1978. № 2. С. 111).

иронической интонацией — впрочем, всё равно не отменяющей скрытого или даже откровенного драматизма.

Это отчётливо видно в стихотворении «Прогулка» (1977), с его характернейшей для поэзии Кушнера лирической ситуацией (о типе которой вообще мы ещё будем говорить отдельно и подробно); суть её выражена уже в самом названии стихотворения. Первые четыре (из шести) пятистиший звучат полуиронически; здесь любовь к городу слегка приправлена чувством горечи «невыездного» поэта, каковым Кушнер в ту пору и был, а европеизированный Петербург является чем-то вроде компенсации за невозможность увидеть другую жизнь. К тому же, и неласковый северный климат как будто не располагает гуляющего горожанина к полноценной радости:

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.

Посмотрю, как припухла её голубая губа.
О, вторая Венеция! Тем, кто не видели первой,
Улыбнётся судьба
И подсунет то шпиль, то фасад с почерневшей Минервой.
Кто нам сбивчивый ритм небывалый диктует? Ходьба.²⁷

Что касается Венеции, то начиная ещё с 60-х годов этот город, уже в силу своего особого расположения и облика естественно сопоставимый с Петербургом²⁸, становится сквозной темой творчества

²⁷ Кушнер А. *Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 110.*

²⁸ Данное сопоставление является лейтмотивом монографии: *Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.*

Кушнера и даёт повод поначалу для рефлексивного сожаления в духе только что процитированных стихов («Венеция», 1967²⁹; «В Венеции, где обувь никогда...», 1973; «В Италию я не поехал так же...», 1976), а затем, когда поэт уже смог увидеть знаменитый город – для лирического восхищения («Венеция», 1996; «Я дырочку прожёт на брюках над коленом...», 2004, и другие³⁰). Петербург же в «Прогулке» пока вроде бы проигрывает своему южноевропейскому городу-двойнику: *Минерва* здесь *почерневшая*, судьба не дарит, а *подсовывает* свои презенты, да и те — *подмоченные*... И вдруг лирический сюжет взрывается. Сохраняя *сбивчивый ритм* стихов (разностопный анапест, однажды даже переходящий в дольник; заодно отмечаем степень отрефлексированности творческой работы поэта), он после ещё двух, в таком же тоне выдержанных, строф выходит на финишную прямую. Здесь ирония исчезает напрочь, а сама «северная Венеция» оказывается подлинной почвой и судьбой лирического героя:

А вчера мне приснилось, что я заблудился в метро
И никак на поверхность не выбраться: «Мира», «Лесная»,

²⁹ Стоит процитировать это стихотворение, написанное 7 ноября (!), в день, когда «весь советский народ праздновал пятидесятилетие Великого Октября»: «Венеция, когда ты так блестяешь, // Как будто я тебя и вправду вижу, // И дохлую в твоём канале мышь, // И статую, упрятанную в нишу... <...> О, как светло! Крутись на каблучке. // О, как светло, о, смилуйся, как жарко!» (84) Стихотворение, кстати, вошло в антологию: Венеция в русской поэзии: 1888 — 1972 / [Сост., авторы коммент. и биографич. справок] А. Соболев, Р. Тименчик. М., 2019. С. 315.

³⁰ Одна из новейших журнальных поэтических подборок Кушнера почти полностью посвящена Венеции — в частности, соотношению её с Петербургом (см.: Звезда. 2019. № 7. С. 3–5).

«Елизаровская»... По тоннелям летел, как ядро,
Поезд, сон обгоняя,
В лабиринте подземном — слепое, стальное нутро.

И когда показалось, что мне никогда наяву
Не увидеть уже ни Васильевский остров, ни Биржу,
Я зашёл в тоске, я подумал: не переживу.
Распоролась по шву
Жизнь, и вскрикнул во сне, и проснулся, и понял: увижу.

Ассоциации с «Заблудившимся трамваем» Гумилёва — одним из самых «петербургских» стихотворений в русской лирике³¹ — несомненны. Оригинальность стихотворения Кушнера в сравнении с гумилёвским, во-первых, в том, что здесь происходит поэтически подготовленное «возвращение» к родному городу (у Гумилёва трамвай как будто тоже в итоге едет опять по Петербургу, но его возвращение туда после того, как он *проскочил* «через Неву, через Нил и Сену», сюжетно не мотивировано; он *заблудился в бездне времён*, но заблудился и в бездне пространств тоже), а во-вторых, в том, что лирический сюжет *блуждания* неожиданно привязан к виду транспорта, это вроде бы исключаящему. Как можно *заблудиться в метро*? Но поэтическая мысль допускает и такую невероятную езду, если намеренно смешать названия станций, находящихся на разных линиях Петербургского метрополитена, превратить его чёткую реальную схему (в 1977 году она включала всего три линии) в *подземный лабиринт*, а сам поезд в *летающее по тоннелям ядро* — что поэт и делает. И ещё — мастерски выделяет за счёт усече-

³¹ См.: *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры: Труды по знаковым системам. Вып. XXI. Тарту, 1987. (Учён. зап. ТГУ. Вып. 754.) С. 135–143.

ния пятистопного анапеста до двустопного и за счёт анжамбемана именно кульминационный момент лирического сюжета: *Распоролась по шву жизнь...* В итоге перед нами новый, продиктованный реалиями современной эпохи и лирически заострённый, вариант петербургской фантазмагии.

Впрочем, похожая «транспортная» фантазмагория встречалась у Кушнера и прежде, в стихотворении «Сон» (1969–70), но там она воплощалась в более традиционном сюжете. Лирический герой, подобно герою стихотворения Гумилёва, *заблудился* по ходу поездки в петербургском трамвае:

Ничего не понимаю!
Слева тучу обгоняю,
Справа в тень её вхожу,
Вижу пасмурную воду,
Зелень, тёмную с исподу,
Возвращаюсь и кружу.

Чья ловушка и причуда?
Мне не выбраться отсюда!
Где Фонтанка? Где Нева?
Если это чья-то шутка,
Почему мне стало жутко
И слабеет голова? (115–116)

Итогом этой фантастической поездки оказывается ассоциация со смертью («Так привозят в парк трамвайный // Не заснувшего случайно, // А уснувшего навек»), но, при всей условности лирического сюжета, он привязан к конкретным петербургским топонимам и даже к реальному трамвайному маршруту, о чём нам уже приходилось писать³². Поэти-

³² См.: Кулагин А. «Я ли свой не знаю город?» // Кулагин А. Кушнер и русские классики. С. 147–152, а также: Бельская Л. Л. Как «заблудившийся трамвай» превратился в «трамвай-

ческая конкретность, точность деталей вообще отличают манеру Кушнера, близкую опыту акмеистов, чего сам автор и не скрывает. Например, 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...»³³

Но вернёмся к стихам второй половины и конца 70-х годов. Поэтическая — в каком-то смысле даже мифопоэтическая — *призрачность* Петербурга проступает в эту пору у Кушнера в новом для него ключе, хотя опять-таки в связи с метеорологией. Зимний Петербург не всегда бывает ветреным и слякотным. Иногда его погода соответствует традиционной среднерусской, и тогда петербургский пейзаж вызывает особые мифопоэтические ассоциации:

Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег!
Кто научил его падать торжественно так?
Город и все его двадцать дымящихся рек
Бег замедляют и вдруг переходят на шаг. <...>

Каждый шишак на ограде в объёме растёт,
Каждый сучок располнел от общественных сумм.

убийцу» // Рус. речь. 1998. № 2. С. 25–26 (в целом же статья посвящена традиции гумилёвского стихотворения в русской поэзии); *Поборчая И. П.* Онейрические мотивы в поэзии А. Кушнера. С. 57–59.

³³ *Кушнер А.* «Всесильный бог деталей» // Кушнер А. Аполлон в снегу. С. 373. «Предметность» вообще является одной из граней «петербургской школы» русской поэзии XX века — см.: *Невзглядова Е.* «На расписание, как на звёздное небо, взглянул...»: (Заметки о петербургской поэзии) // Невзглядова Е. О стихе: [Сб. статей]. СПб., 2005. С. 158.

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

В детстве лишь, помнится, были такие снега,
Скоро останется колышек шпиля от нас,
Чтобы Мюнхгаузен, едущий издалека,
К острому шпилью коня привязал ещё раз.

(«Снег», 1979; 264)

Характерный для петербургского культурного сознания мотив наводнения (*Нас не затопит*) неожиданно переплетается здесь с мотивом снегопада: *...но, видимо, нас заметёт...* Сравнение снегопада с наводнением, конечно, сугубо фигурально; ясно, что безветренная (сказано: *торжественно*) зимняя стихия в реальности никакой серьёзной угрозы для жителей города не представляет, и потому стихи звучат как будто безо всякой тревоги, умиротворённо. Но эта умиротворённость — до известного предела, до глубинного подтекста, оживляющего как раз грозную суть стихии — *любой*. В тексте упомянуты *Геркуланум с Помпеей* — вот они-то и задают лирической ситуации по-настоящему мифопоэтическое измерение.

Кажется, первым в русской поэзии соотнёс петербургское наводнение и извержение Везувия Пушкин. Не прошло года после написания «Медного всадника», как поэт набросал несколько строк, навеянных увиденной им в Академии художеств новой 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»³⁴. В 1986 году Ю. М. Лотман опубликовал статью об этом наброске³⁵. 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». Так действительно уравниваются две катастрофы — далёкой древности и пушкинской современности. Отдадим должное тонкому исследованию замечательного учёного, но не забудем, что именно поэт несколькими годами раньше интуитивно (впрочем, он филолог по образованию) почувствовал эту связь («Нас не затопит, но, видимо, нас заметёт...»). И тем как бы подтвердил наблюдение Герцена, в своё время пронизательно заметившего в картине Брюллова «вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере»³⁶. Но *заметают* не только вулканическая пыль — замечает и *снег*, превращая лирическую картину зимнего города в своеобразный снежный апокалипсис.

Любопытен финал стихотворения, в котором появляется знаменитый персонаж книги Э. Р. Распе «Приключения барона Мюнхгаузена». Адаптированная К. Чуковским, она входила в классический круг чтения советских детей. Напомним, что известный склонностью приврать барон рассказывает, как он,

³⁴ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 2. 1974. С. 508.

³⁵ Лотман Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Пушкин и русская литература: Сб. науч. трудов. Рига, 1986. С. 24–33. Позднейшую перепечатку см., например: Лотман Ю. М. Пушкин: Статьи и заметки. М., 2008. С. 131–142.

³⁶ Герцен А. И. Новая фаза русской литературы // Герцен А. И. Письма издалека: Избр. лит.-критич. статьи и заметки. М., 1984. С. 329.

остановившись на ночлег в заснеженном поле, привязал коня к маленькому столбику, а когда к утру потеплело, и снег стаял — обнаружил коня подвешенным к колокольне, ибо «маленький столбик» был в реальности торчащим из-под огромной толщи снега крестом. Поэт заменяет крест *шпилем* — для петербургского городского пейзажа это деталь более выразительная; напомним, к слову, о *шпиле невысоком* из рассмотренного нами выше стихотворения «Чего действительно хотелось...» Упоминание о забавном бароне в лирическом контексте могло бы показаться неожиданным, но оно оправдано возникшей здесь же детской ассоциацией: «В детстве лишь, помнится, были такие снега...» Детство (когда и была прочитана книга о Мюнхгаузене) и есть личная мифология каждого из нас. Отдалённое десятилетиями от нашего нынешнего бытия, оно обрастает картинками и подробностями, проверить которые невозможно³⁷. Так что затаённая мифопоэтичность стихотворения делает его не просто зимней зарисовкой, а глубоким лирическим переживанием петербургской темы.

Здесь позволим себе упомянуть о написанном годом раньше (1978, 30–31 декабря) стихотворении «В тридцатиградусный мороз представить света...» Оно не имеет точной поэтической привязки к Петербургу, лирическое пространство здесь расширено до

³⁷ Причём личная мифология может переплетаться у Кушнера с мифологией «большой». Ср.: «Помню, в детстве на улицах было не много 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» («Помню, в детстве на улицах было не много людей...», 1985; 398).

всей страны, а перед нами разыгрывается другой вариант российского «апокалипсиса» — мороз: «Весь день в России // За край и колется, и страшно заглянуть». В те дни и в Петербурге, и в среднерусской полосе действительно стояли сильнейшие морозы³⁸: «В тридцатиградусный мороз представить света // Конец особенно легко. // Трамвай насквозь промёрз. Ледовая карета. // Сухое, пенное, слепое ко³⁹. <...> Так вот он, оползень! Они смешны с призывом // В мороз открытыми не оставлять дверей. // Сыпучий оползень с серебряным отливом. // Как в мире холодно, а будет холодней. // Так быстро пройден путь, казавшийся огромным! // Мы круг проделали — и не нужны века. <...> Я мифологию Шумера и Аккада // Дней пять вожу с собой, не знаю, почему» (263). Однако и здесь, как видим, подключены мифологические ассоциации, и не случайно именно такие. Шумеро-аккадская мифология, как известно, имеет по преимуществу космогонический характер, а стихотворение Кушнера как раз и содержит своеобразную поэтическую «космогонию». Мороз предстаёт здесь как нечто фатальное и непобедимое (*сыпучий оползень; будет холодней*): человеческими усилиями с ним не справиться (*Они смешны с призывом...*)⁴⁰.

³⁸ См.: ФГБУ «Санкт-Петербургский Центр по гидрометеорологии и мониторингу окружающей среды с региональными функциями» — <http://www.meteo.nw.ru/articles/index.php?id=350> (дата обращения: 8.12.2012).

³⁹ Ср. в написанном вскоре, менее чем через месяц (25–29 января 1979 года), стихотворении «Дворец», тоже «зимнем», навеянном Павловском: «Ледяное, сухое, как сыпь, молоко, // Голубая защита стекла» (364). Этому стихотворению в нашей книге посвящена отдельная статья.

⁴⁰ Ср. с более ранними стихами другого поэта, принадлежащего к тому же поколению, что и герой нашей книги: «Голо-

Но вернёмся к Петербургу. Особый облик этого города, его *призрачность*, ирреальность, поэтическое допущение другой его судьбы — продолжают волновать поэта и в более поздних стихах. В 1995 году написано стихотворение «Когда бы град Петров стоял на Чёрном море...», о котором сам автор говорит, что оно «полемизирует с петербургской метафизикой»⁴¹. В нём обыграна давняя российская имперская идея выхода к южным морям, возникшая ещё при Петре и остававшаяся актуальной в последующие эпохи:

Когда бы град Петров стоял на Чёрном море,
Когда бы царь в слезах прорвался на Босфор,
Мы б жили без тоски и холода во взоре,
По милости судьбы и к ней попав в фавор.

В каналах бы тогда плескались nereиды,
Не так, как эта тварь в снегу и синяках,
Не снились бы нам сны, не мучили обиды,
И был бы здравый смысл в героях и богах. (531)

Как, однако, понимать здесь «полемику»? Поэтическая логика стихотворения приводит к мысли о том, что дело лишь в выборе места для строительства города. Петербургу «не повезло» в том смысле, что он воздвигнут на северном морском рубеже России, и это предопределило его облик и историко-культурную судьбу. О нерасположенности «позднего» Кушнера к холодному времени года мы уже

лёд на Земле, гололёд — // Целый год напролёт гололёд. // Будто нет ни весны, ни лета — // В саван белый одета планета — // Люди, падая, бьются об лёд» (*Высоцкий В.* Гололёд [1966/67; ред. 1973] // *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург, 1999. Т. 1. С. 121).

⁴¹ Из письма к автору книги от 6 марта 2012 года.

знаем (см. сноску 23). Кажется, прежде поэт никогда не писал в таком тоне о родном городе: *тварь в снегу и синяках* (реминисценция из стихотворения чрезвычайно любимого и ценимого Кушнером Мандельштама «Мне холодно. Прозрачная весна...»: «Но, как медуза, невская волна // Мне отвращенье лёгкое внушает»⁴²). Ну а в дальнейшем тексте стихотворения выстраивается уже знакомый ряд трагических петербургских сюжетов:

Когда бы град Петров с горы, как виноградник,
Шпалерами сбегал к уступчатым 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,
Герakловы столпы, Икаровы крыла.

Оказывается, юг — Греция, Италия, с соответствующими ассоциациями (античная мифология; Венеция как прообраз Петербурга — см. об этом выше)

⁴² *Мандельштам О. Э.* «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания... / Сост. П. М. Нерлер. М., 1990. С. 157. О творческом восприятии Кушнером поэзии Мандельштама см.: *Ячник Л. Н.* Традиции Мандельштама в творчестве Александра Кушнера // Литературоведческие штудии. Киев, 2010. № 26. С. 568–574. К сожалению, впечатление от этой работы портит наличие в ней незакавыченной цитаты из статьи Д. С. Лихачёва (см.: *Лихачёв Д. С.* Кратчайший путь: [Предисл.] // Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 5–6; ср. текст в статье Л. Н. Ячник на с. 573). Впрочем, в кушнероведении встречаются и куда менее оригинальные работы, одна из которых, реферативно-описательная, посвящена как раз теме нашей книги — см.: *Абишева С. Д., Асылбекова М. С.* Топос города в поэзии А. Кушнера // Вестник Караганд. гос. ун-та. 2013. № 1. Филология — <http://articlekz.com/node/2090> (дата обращения: 4.4.2020).

имеют не меньшее «право» на то, чтобы быть культурным фоном нашей северной столицы, чем север же, где она и находится.

Лирический сюжет стихотворения во многом опирается на мотив сна (который нас в этой главе особенно интересует). Два варианта исторической судьбы города предполагают разные *сны*. Дескать, наши истинные петербургские сны полны *обид*, они перекликаются с тяжёлыми снами и даже безумием (*И был бы здравый смысл...*) литературных героев, жителей Петербурга. А окажись Петербург на Чёрном море, сны снились бы другие — *лазурные*, отсылающие к античной мифологии. Пристрастие поэта к ней известно⁴³, и у нас ещё будет повод сказать об этом подробнее.

Едва ли нужно воспринимать эти стихи слишком буквально; нам кажется, что в них слышится даже не бросающаяся в глаза ироническая нота (*нерейды в каналах* и проч.). Сослагательного наклонения у истории, как известно, нет. Петербург же в стихотворении оказывается символом тяжёлой социальности, сосредоточившихся в его судьбе больных русских вопросов, открытых русскими классиками девятнадцатого столетия. Следует помнить, как изменилась действительность в первые годы после распада СССР: резкое падение уровня жизни, люмпенизация, криминализация, снижение престижа гуманитарной сферы, в частности — общественного статуса лите-

⁴³ См.: Поддубко Ю. В. Античные мотивы и образы в поэзии А. Кушнера // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. Вип. 22 (2). Киев, 2012. С. 252–259; Суханова С. Ю., Цытилёва П. А. Функции античного претекста в лирике А. Кушнера // Вестник Томск. ун-та: Филология. 2014. № 2 (28). С. 126–141.

ратуры... Конечно, мы не будем устанавливать прямую зависимость стихов от социальной обстановки, но и игнорировать её нельзя. Так вот, Кушнер 90-х годов противопоставляет, в сущности, не «два Петербурга», а два типа мировосприятия. Эта лирическая коллизия звучала в его стихах и прежде (напомним ещё раз: «Не привередничай, мой милый! // Побойся бога, оглянись!»), но теперь она заостряется вместе с изменившимся социальным фоном. «Поэзия приучает, вопреки всей трагедии жизни, её любить»⁴⁴, — говорит он, действительно как бы в противовес всему перечисленному выше, в одном из телевизионных интервью (2008). «Всё не так угрюмостоеросово...» — вторит себе в стихах (2009)⁴⁵. В этом смысле оппозиция севера и юга, холода и тепла перерастает своё «климатическое» значение и переходит в разряд мировоззренческих категорий, а поэтическое восприятие родного города драматизируется за счёт со- и противопоставления его южным аналогам и подключения широкого социокультурного фона. И когда поэт, спустя три года, напишет: «...И с нами Бог: на юге он, как птица, // Живёт, вдали от северных обид» («В Италии, на вилле, ночью зимней...»), 1998; 556), — это будет развитие всё той же поэтической темы, пусть без упоминания Петербурга, но с *русской метелью* и *русскими рифмами*.

Не случайно в эпоху новых драм для поэта, и без того всегда прочно связанного с литературной традицией, актуализируется опыт русской классики, осо-

⁴⁴ Беседа с Андреем Максимовым — <http://www.liveinternet.ru/users/lenau/post64921470/> (дата обращения: 30.3.2020).

⁴⁵ См.: Кушнер А. Мелом и углём: [Стихи]. М., 2010. С. 35.

бенно нескольких сугубо петербургских авторов. Один из них, как мы уже видели, подразумевался в стихотворении «Когда бы град Петров...»; о другом там речь не шла, но он легко встаёт в намеченный автором литературный ряд («Медный всадник», «Шинель», «Преступление и наказание»); творчество третьего — автора остросоциальных стихов о Петербурге — войдёт в лирическое сознание Кушнера позже, и сейчас мы об этом скажем. Ассоциации с их произведениями, с их судьбой возвращают поэта к петербургскому мифу, но заново как бы отводят его (поэта) от губительной «метафизики» классического литературного образа северной столицы.

Стихотворение «Под дождём» (1989) есть своего рода поэтическая реплика на некрасовское «Еду ли ночью по улице тёмной...», с соблюдением интонации и ритмики претекста — четырёхстопного дактиля (*Старый трёхсложник уныл и наивен...*). М. Визель сравнивает такие стихи Кушнера со средневековыми глоссами — толкованиями иноязычных или непонятных слов, оставленными здесь же, на полях книги, где они помещены⁴⁶; произведения такого рода нам встретятся у поэта ещё не раз. При том что Кушнером сохранена и присущая стихам Некрасова эмоциональная тональность образа Петербурга: «Мрачный он, жуткий...», — здесь же по контрасту добавлено и другое: «...прекрасный, огромный...»⁴⁷ Парадоксальность, двойственность

⁴⁶ См.: Визель М. «И Муза громких слов стыдится»: Двенадцатикнижие Александра Кушнера // Лит. газ. 1996. № 30. 24 июля. С. 4.

⁴⁷ Такое сплетение противоположных, казалось, свойств, не раз встречается в лирике Кушнера. Ср., например: «Жить чудно,

Петербурга — с перевесом всё-таки в позитивную сторону — и становится лейтмотивом дальнейшего лирического сюжета, в котором причудливо соединяются приметы некрасовской эпохи и современной жизни:

Синие тучи, лиловые тучи,
Самая тёмная смотрит, как кляча
Загнанная... Всё равно не наскучит
Город, и жить в нём — большая удача,
Фарою высвеченная колючей.⁴⁸

В 1996 году написано стихотворение, начинающееся цитатой из другого произведения Некрасова и всем своим лирическим сюжетом развивающее заключённую в ней поэтическую мысль. Некрасовское стихотворение «Я за то глубоко презираю себя...» (1845) очень рефлексивно; рефлексивны и вновь выдержанные в одном с ним размере (на сей раз это четырёхстопный анапест) стихи Кушнера:

...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...
Я, когда начинал, разве думал о нём?
Или дыма воистину нет без огня —
И ревнуем мы к дыму, но сердце огнём
Разгорается — славолубивая ложь,
Наваждение и призрак гнилых этих мест,
И стыжусь, что на них я, угрюмец, похож,
Что он мой — этот жалкий и вспыльчивый жест.

(«Я за то глубоко презираю себя...»)⁴⁹

накладно, убыточно, дивно, печально» («В тот час, как известно, когда император встаёт...», 1983; 335).

⁴⁸ Кушнер А. Ночная музыка. Л., 1991. С. 16.

Отзвук петербургского мифа, с откровенно негативным оттенком («Наваждение и гибель гнилых этих мест»; стих, по своей резкости стоящий строки про *тварь в снегу и синяках*), возникает здесь в связи с антиценностями творческого бытия, с отношениями лирического героя с его «собратьями» (здесь кавычки необходимы не только потому, что мы цитируем). Хотя, с другой стороны, *славолюбивая ложь* не есть ли обратная (а значит, естественная) сторона соперничества, о котором сам поэт многократно говорил — и в стихах⁵⁰, и в интервью — как о явлении естественном. Но беспощадный самоанализ его лирического героя заставляет и любимый город воспринимать всё в том же — «гибельном» — ракурсе. Любопытно в этих стихах и парадоксальное признание, что *презрения* достойна сама привязанность к стране и городу (именно так, в двойном значении понимается фраза «И за то, что не мог бы прижиться нигде, // Только здесь...»); о невозможности жить в другой стране поэт говорил тоже не раз). Оно (признание), конечно — следствие свойственной всему стихотворению лирической рефлексии. Пройдут тринадцать лет, и имя Некрасова вновь возникнет в стихах Кушнера по ассоциации со слякотной петербургской погодой («Уж он-то дождя и тумана // И

⁴⁹ Кушнер А. Тысячелистник: [Кн. стихов; Заметки на полях]. СПб., 1998. С. 76. Ср. со столь же рефлексивной «глоссой» Кушнера по поводу другой известной некрасовской строки («Ночь. Успели мы всем насладиться») — стихотворением «Затихает вторая столица...» (1998) в сб.: Кушнер А. Летучая гряда: Новая кн. стихов. СПб., 2000. С. 37).

⁵⁰ Например: «Двум поэтам в комнате одной // Трудно находиться, // Потому что музы за спиной // Ссорятся, мечтая помириться» («Двум поэтам...», 1985; 379)

сырости не пожалел: // Вот ужасы вам без обмана, // Румянец и мертвенный мел»), но на сей раз она окажется чревата не *наваждением и гибелью*, а поэтическим вдохновением:

Но странное дело, над нами
Висящая пологом мгла
Вдруг вспыхнуть готова стихами
И даже сгореть в них дотла.

(«Не может быть хуже погоды...», 2009)⁵¹

«Петербургский миф» неожиданно пересекается с мотивом, казалось бы, чисто житейским — переездом из «второй столицы» в Москву многих знакомых поэта. Их приобщение к другой — внешне более благополучной и успешной — жизни оттеняет судьбу оставшихся, истинных петербуржцев, на которой лежит отсвет гибельности самого города:

Переехавшие в Москву
Никогда уже из неё
Не вернутся его тоску
Подпирать и небытиё,
А придут на пару дней —
И на старых друзей глядят
Виновато, как Одиссей
В царстве мёртвых, отводят взгляд.

(«В этом городе могут жить...», 2002)⁵²

Кстати, здесь звучит новая реминисценция из «апокалиптического» стихотворения Анненского

⁵¹ Кушнер А. Мелом и углём. С. 52.

⁵² Нева. 2003. № 5. С. 7. Ср. с позднейшими стихами, посвящёнными Евгению Рейну: «Зачем ты уехал в Москву, ленинградец? // Какой бы сегодня ты был петербуржец! // Теперь для меня ты чуть-чуть иностранец...» («...Зато приближается всё, что когда-то...», 2015 // Кушнер А. Меж Фонтанкой и Мойкой... С. 272)

«Петербург» (см. сноску 12): «Поощряя бессонный труд, // *В мае прозрачность разлита.* // Что к Европе он сдвинут — лгут. // Я уже намекнул куда» (курсив наш).

Наконец, ещё один, перекликающийся с только что отмеченным, поэтический отголосок петербургского мифа обнаруживаем в стихотворении «Представляешь, каким бы поэтом...» (2004):

Представляешь, каким бы поэтом —
Достоевский мог быть? Повезло
Нам — и думать боюсь я об этом,
Как во все бы пределы мело!

Как цыганка б его целовала
Или, целясь в костлявый висок,
Револьвером ему угрожала.
Эпигоном бы выглядел Блок!

Вот уж точно измышленный город
В гиблой дымке растаял сплошной
Или молнией был бы расколот
Так, чтоб рана прошла по Сенной.

Как кленовый валился б, разлапист,
Лист, внушая прохожему страх.
Представляешь трёхстопный анапест
В его сцепленных жёстких руках! (639)

Поэтическая «виртуальность» Петербурга увязывается у Кушнера с именем Достоевского не впервые. Процитируем ещё раз стихи 1976 года: «Улиц, где мог бы гулять Достоевский, // Нет. Значит, может не быть // Этих горячечных снов, преступлений?» («На петербургских старинных гравюрах...») На сей раз лирическая ситуация ещё более парадоксальна — попытка представить себе пишущим лирику прозаика с жёстко-авторитарным, по мысли автора, складом мышления, несовместимым с лирикой (ср.: «Сю-

жет — особый склад // Мировоззрения, а стих живёт без цели, // Летит, как ласточка, свободно, наугад»; 539)⁵³. Лирический герой самого Кушнера предстаёт порой как человек, откровенно дистанцирующий от всякой — даже теоретической — возможности властвовать («Никем, никем я быть бы не хотел, // И менее всего — царём иль ханом, // Нестрог бы суд мой был, я б не сумел // Внушить озноб ни подданным, ни странам...», 1981; 317). Противоположный же тип человека и творца как раз и угрожает всему естественному укладу жизни (цитируем стихи 2004 года дальше: «И в какую бы схватку ввязалась // Совесть с будничной жизнью людей. // Революция б нам показалась // Ерундой по сравнению с ней»), и, в частности, Петербургу. Обратим внимание на любопытную оговорку: «Вот уж точно измышленный город...» Поэт словно хочет сказать: вообще-то в петербургский миф я не верю, но если бы Достоевский был поэтом, то он (миф) сбился бы *уж точно*.

⁵³ Впрочем, для одного лирического поэта, Бродского, Кушнер делает исключение — тоже обыгрывая, кстати, поэтическую терминологию: «Я смотрел на поэта и думал: счастье, // Что он пишет стихи, а не правит Римом, // Потому что и то и другое властью // Называется, и под его нажимом // Мы б и года не прожили — всех бы в строфы // Заключил он железные, с анжамбманом // Жизни в сторону славы и катастрофы, // И, тиранам грозя, он и был тираном...» («Я смотрел на поэта...», 1996; 517–518). О тенденции обращения самого Кушнера и других его современников-поэтов к подобной «стиховедческой» образности см.: *Бойко С.* «Дивный выбор всевышних щедрот...»: Филологич. самосознание соврем. поэзии // *Вопр. лит.* 2000. [№ 1.] Янв. — февр. С. 44–73. Об использовании поэтом в стихах терминов, заимствованных из разных областей знания, см.: *Барзах А.* О терминологичности: Поэзия А. С. Кушнера: 70-е годы, город Ленинград // *Постскриптум: Лит. журнал.* 1997. № 3 (8). С. 239–266.

Замечательно и найденное автором слово *измышленный*, обыгрывающее известное определение Петербурга, как раз Достоевским и данное: «самый отвлечённый и умышленный город на всём земном шаре» («Записки из подполья») ⁵⁴. Замена приставки не случайна. Слово *измышленный* звучит почти как *извращённый*, ибо в нём «петербургская метафизика» помножена на жёсткую этическую авторитарность Достоевского (хотя и слово *умышленный* впечатляет, акцентируя не только «искусственный», но и «преступный» характер города, — ведь слово *умысел* используется и в юридической практике, а романы Достоевского как раз наполнены криминальными мотивами). Мол, с таким двойным грузом Петербургу не выжить...

В цитируемом «петербургском» четверостишии есть, однако, ещё одна выразительная и важная для нас деталь. Обратим внимание: в тексте упоминается конкретный городской топоним — Сенная площадь. Упоминание её оправдано уже тем, что она являет собой одно из характерных «достоевских» мест Петербурга. Именно на Сенной и окрест неё разворачивается сюжет «Преступления и наказания». Но дело, как нам думается, не только в этом. Если взглянуть на карту Петербурга, то можно увидеть, что проходящая через Сенную площадь Садовая улица, одна из важнейших артерий городского центра, напоминает как раз... излом молнии: она, во-первых, проходит с северо-востока на юго-запад, как бы под углом, а во-вторых, трижды этот угол меняет. Сенная же находится примерно в середине Садовой, образует собой

⁵⁴ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 5. 1973. С. 101.

её своеобразную сердцевину. Так реальная планировка города подсказывает поэту оригинальную версию петербургского мифа; кажется, потенциальной жертвой молнии этот город ни под чьим пером ещё не оказывался. Не сомневаемся в том, что петербуржец Кушнер осознанно или подсознательно держит в уме карту центральной части города, и потому не удивляемся такой неожиданной ассоциации. В пользу данного понимания говорят и некоторые другие, более ранние, произведения поэта. В «Стихах из Стрельны» (1973) читаем: «Блистающую лезвием Неву // отчётливо отсюда представляю // и город, ею вспоротый по шву»⁵⁵. *Вспоротый* город в данном случае явно сродни *расколтому*. Десять лет спустя в стихотворении «Памяти приятеля» будет упомянут *скошенный угол Таврической и Щедрина*⁵⁶. Спустя ещё полтора десятилетия, в 1998 году, написано стихотворение «Над картой Венеции, пристальным планом её...», в котором поэт обыграл необычное расположение города (как мы знаем, связанного в творческом сознании Кушнера с Петербургом), причудливо разделённого Большим каналом на две большие части: «Как будто два зверя друг друга хотят проглотить» (556). А ещё шесть лет спустя появится стихотворение «Люблю в толпе тебя увидеть городской...», вновь «петербургское», с мотивом *скошенной Морской* (к нему мы обратимся в следующей главе). Внимательному поэтическому взгляду в самом деле интересна городская планировка, тоже становящаяся источником образности⁵⁷.

⁵⁵ Кушнер А. Прямая речь. С. 15.

⁵⁶ Поэзия: Альманах. Вып. 37. М., 1983. С. 22.

⁵⁷ Лирический герой Кушнера вообще равнодушен к географическим картам и атласам. Кроме стихотворения с говоря-

Итак, петербургский миф если и проявляет себя в стихах Кушнера, то как некая антиценность, а порой даже будто и не совсем всерьёз (есть видеозапись авторского чтения стихотворения «Представляешь, каким бы поэтом...», завершающегося лёгкой иронической улыбкой поэта⁵⁸). Всё же *призрачность* Петербурга, которую Кушнер, вслед за всей русской литературой, тоже ощущает, оборачивается в его творческом сознании не гибельностью (к чему вроде бы подталкивает современного автора опыт русской классики⁵⁹), а *подарком, что неспроста преподнесён* влюблённому в город поэту. Просто он (город) раскрывается в своей красоте не сразу, а то сквозь характерную петербургскую непогоду, то на фоне личных неурядиц, то за дымкой истории, то благодаря *привычному усилию* погружённого в городскую повседневность лирического героя...

щим названием «Урок географии» (1969; см.: 167–169), см., например: «Мореплаванье в Летнем саду, // С беломраморной картой Европы, // Затуманясь, лелеет мечту — / Города, где очнуться могло бы» («Мореплавание», 1975; *Кушнер А.* Голос. С. 108); «Долго буду рассматривать эту волшебную карту...» (1991; Лит. газ. 1991. № 25. 26 июня. С. 11); «Где он, этот Гдов? // Приедем — атлас я открою» («В поезде», 2008 // *Кушнер А.* Мелом и углём. С. 10).

⁵⁸ См.: *Кушнер А.* Избр. стихотворения: [DVD с прилож. буклета с текстом]. СПб., 2007. (Сер. «Живые стихи».)

⁵⁹ Впрочем, иногда поэт подходит близко к такой — мы бы сказали, «достоевской» — трактовке Петербурга, например: «Потому, может быть, и великий // Этот город, что сумерках пряча // Нас, рассчитан на громкие крики, // Для рыдания создан и плача» («Потому, может быть, и великий...», 2005 // Лит. газ. 2006. № 1. 18–24 янв. С. 8).

«СЧАСТЬЕ ПРОГУЛКИ СВОБОДНОЙ»

Трудно найти поэта, лирический герой которого так много гулял бы по городу, как это делает лирический герой Кушнера. «Любимое его занятие — прогулки. Пешком, на велосипеде (это, конечно, за городом — *А. В. К.*), на речном пароходике»⁶⁰. Даже две книги поэта для детей (вышедшие соответственно в 1984 и 2011 годах) имеют название «Весёлая прогулка». О том, что прогулка важна для него не как простое развлечение, а как источник раздумий («Мысли лучше идут при ходьбе»⁶¹), эмоциональных и эстетических впечатлений, можно было догадаться уже при чтении предыдущей главы, где затрагивались такие показательные в этом смысле стихотворения как, например, «Чего действительно хотелось...» или «Прогулка». Но эта особенность кушнеровской лирики заслуживает того, чтобы поговорить о ней отдельно.

«Если молодой Кушнер предпочитал, — писал М. Ф. Пьяных, имея в виду, в частности, “постоянные прогулки по родному городу”, — наблюдать жизнь как бы с одной точки, то со временем он всё чаще любит видеть её на ходу, в движении»⁶². Это наблюдение можно скорректировать: наличие всего «одной точки» далеко не всегда определяет собой лириче-

⁶⁰ *Пэн Д. Б.* Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов/н/Д, 1992. С. 16.

⁶¹ Из стихотворения «Он снимает здесь дачу, знакомы...» (2000; см.: 598).

⁶² *Пьяных М. Ф.* Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели. XX век: Биобиблиогр. словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. Н. Скагова. М., 1998. Ч. 1. С. 727.

ский ракурс молодого Кушнера. У него бывает и иначе.

В первом сборнике поэта было напечатано стихотворение «Ветра неевского свирепость...» (1961), не вошедшее впоследствии, увы, ни в одну из книг его избранных стихов, попавшее лишь в адресованный преимущественно детям сборник «Город в подарок» (1976). Мы говорим «увы» — потому что считаем это стихотворение важным для творчества (не только раннего) Кушнера, для его лирического пространства. Здесь читателю предложен любопытный, по-петербургски точный, поэтический взгляд на известнейшее строение, один из символов города на Неве:

Ветра неевского свирепость.
Детство ясное моё!
Петропавловская крепость,
Золотое остриё!

Дождь заплнётся над Рыбацкой
И проходит стороной,
За зелёной Петроградской —
Самой светлой стороной.

Здесь шаги легки и гулки,
И, холодный свет лия,
В каждом тихом переулке —
Петропавловка своя!

Над рядами окон ясных
Золотое остриё.
Сколько улиц — столько разных
Впечатлений от неё.⁶³

Планировка Петроградской стороны такова, что территорию Петропавловской крепости и прилегающего к нему Артиллерийского острова с зоопарком и Александровским парком дугой огибает Кронверк-

⁶³ Кушнер А. Первое впечатление: Стихи. М.; Л., 1962. С. 9.

ский проспект, а на него, в свою очередь, выходят (со стороны Большой Пушкинской и Большого проспекта) несколько небольших улиц и переулков (улицы Блохина, Лизы Чайкиной и другие). Почти из каждой (по крайней мере, из ближайшей к центру части) Петропавловка — а если точнее, собор и колокольня со шпилем — тоже видна, и естественно, каждый раз она воспринимается в новом ракурсе: «В каждом тихом переулке — // Петропавловка своя!»

Конечно, мы не будем понимать прогулку лирического героя слишком буквально и «заставлять» его двигаться зигзагообразно каждый раз от Кронверкского проспекта к Большой Пушкинской и, уже по другому переулку, — обратно. Важна сама смена ракурса, благодаря которой привычная взгляду горожанина «хрестоматийная» постройка воспринимается по-разному, а лирический герой находится «в движении» (М. Ф. Пьяных).

Обратим внимание на поэтический размер стихотворения. Оно написано четырёхстопным хореем, в русской поэзии имеющим — благодаря в основном Пушкину — устойчивую «дорожную» репутацию («Зимняя дорога», «Дорожные жалобы», «Бесы» и др.)⁶⁴. Сам Кушнер к идее семантики метра относится скептически. Но, возможно, он не случайно — пусть даже интуитивно — выбирает именно этот размер, отвечающий движению. Неважно, что оно происходит не «в чистом поле... среди неведомых равнин», а на знакомых с детства улицах.

⁶⁴ Об этой и других особенностях данного размера см. специальную работу: *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол пушкинского четырёхстопного хоря // Пушкинские чтения: Сб. статей / Сост. С. Г. Исаков. Таллинн, 1990. С. 5–14. См. также следующую сноску.

Но выбор размера имел, вероятно, и ещё один импульс. «4-стопный хорей, — замечает С. В. Свиридов, — с упрощённой и подчеркнута динамичной ритмикой — привычный размер детской литературы XX века»⁶⁵. Детские ассоциации в стихотворении Кушнера весьма ощутимы. Здесь изображён как раз тот район, где поэт вырос. Александр Семёнович родился на Большом проспекте (дом 57), ходил в школу на углу Большого и Введенской улицы, и пространство между Большим проспектом и Петропавловской крепостью можно назвать пространством его детства. Отсюда в стихах недвусмысленное: «Детство ясное моё!» И отсюда же лёгкая, подобно *шагам* («Здесь шаги легки и гулки»), «детская» интонация — возможно, как раз и мешающая этому стихотворению занять своё место во «взрослых» книгах поэта.

Вообще же внешняя простота стихов обманчива. Возьмём, например, второе четверостишие. Казалось бы, что проще рифмовки *Рыбацкой — Петроградской* и *стороной — стороной*? Но в первом случае рифма оправдана точным выбором топонима: Рыбац-

⁶⁵ Свиридов С. В. Хорей Окуджавы: Пушкин, Орбелиани, Твардовский и другие // Альтернативный текст: версия и контрверсия: Сб. статей. Вып. 2. Калининград, 2007. С. 26. Этот размер использован во многих детских стихах и самого Кушнера, например: «Мы читаем книги вместе // С папой каждый выходной. // У меня — картинок двести, // А у папы — ни одной» (Бедный папа // Кушнер А. Весёлая прогулка: Стихи. СПб., 2011. С. 15). Полушутливую лирическую рефлексию поэта по поводу данного размера см. в стих. «Из гостей придя домой...» (1991–92): «...С мгновенной [мыслью], с ней, // Хорошо четырёхстопный // Управляется хорей, // Ничего, что допотопный» (Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 43).

кая улица находится в сердцевине Петроградской стороны, соединяя Большой и Малый проспекты и выходя одним своим краем как раз на тот угол, где стояла школа Саши Кушнера. Это значит, что лирический герой, наблюдая шпиль Петропавловки где-нибудь на пересечении Кронверкского проспекта и улицы Блохина, абсолютно точно представляет себе, над какой улицей его родного района *запнулась* дождевая туча, не дойдя до южной его оконечности. Ну кто же виноват, что слова *Рыбацкая* и *Петроградская* имеют созвучное окончание... Второй же случай интересен тем, что зарифмованные слова-омонимы (*стороной*) относятся к разным частям речи и имеют разную семантику, и оттого рифма воспринимается не как тавтология, а как находка. Если же выражение *Самой светлой стороной* мы сочтём поэтическим штампом, то опять ошибёмся: ведь Петроградская сторона только что счастливо избежала дождя, теперь снова светит солнце, и по контрасту с нависавшим доселе мраком его свет кажется особенно ярким. Внезапно просветлело. Это объясняет заодно и другие световые образы в стихотворении: *детство я с - н о е*; *з о л о т о е о с т р и ё*; *х о л о д н ы й с в е т* (всё-таки, как ни говори, здесь царит *ветра невского свирепость*, потому и холодно); *о к о н я с н ы х*⁶⁶. Все они, конечно, не противятся устойчивому переносному значению (светлое как положительное, доро-

⁶⁶ Ср. с реальным детским воспоминанием поэта: «Ослепительной радостью был для меня один из солнечных летних дней в сквере на Большом проспекте Петроградской стороны, — иначе, почему бы он мне так запомнился?» (Кушнер А. [Монолог] // Биография внутреннего человека: Монологи / [Авт.-сост.] Н. Крыщук. М., 2007. С. 246).

гое), но имеют и значение прямое; на пересечении и игре значений и строится вся поэтическая картина⁶⁷.

Итак, вкус к поэтической прогулке по городу Кушнер ощутил уже в начале 60-х годов. Лирическая ситуация такого рода получит разработку в его творчестве последующего времени. Несколько «прогулочных» стихотворений мы обнаруживаем среди его лирики второй половины 60-х и рубежа десятилетий. Они связаны преимущественно с любовной темой, что и неудивительно: прогулка молодого человека по городу — это в большинстве случаев прогулка не в одиночестве, а с возлюбленной; и даже если в одиночестве, то одиночество означает *отсутствие возлюбленной* рядом с героем. Именно это мы и видим в некоторых кушнеровских стихах.

1966 годом датируется стихотворение «Этот вечер свободный», в котором ситуация прогулки задана уже в зачине, причём она вновь привязана к конкретному петербургскому топониму:

Этот вечер свободный
Можно так провести:
За туманный Обводный
Невзначай забрести

⁶⁷ Со временем в поэзии Кушнера появятся стихи, в которых Петропавловская крепость будет увидена и с противоположного — левого — берега Невы, и что неожиданно — не с набережной, а из окна жилой квартиры: «Приятель жил на набережной. Дом // Стоял, облитый тусклым серебром, // Напротив Петропавловки высокой. // К столу подсядешь — невская вода, // Покажется, вот-вот войдёт сюда // С чудной ленцой, с зелёной поволокой» («Приятель жил на набережной...», 1966 // *Кушнер А.* Приметы: Третья кн. стихов. Л., 1969. С. 20). Об этом стихотворении см.: *Кузьмина Н. А.* Пушкинский текст современной поэзии. С. 110–111; *Кулагин А.* Онегинские мотивы // *Кулагин А.* Кушнер и русские классики. С. 8–10.

Иль взойти беззаботней,
Чем гуляка ночной,
По податливым сходям
На кораблик речной. (73)

Обводный канал, во времена Достоевского означавший границу города, со временем стал восприниматься как черта, отделяющая Петербург девятнадцатого века от Петербурга века двадцатого. За Обводным каналом начиналась уже, условно говоря, ленинградская жилая и промышленная застройка. «За туманный Обводный невзначай забрести» — значит уйти далеко от центра, от привычного для читателя петербургских стихов классического облика северной столицы (неважно, что сам Кушнер живёт в ту пору как раз за *туманным Обводным* — в Автове). Поэт моделирует ситуацию дальней прогулки, понятную читателю именно как прогулка не в центре, а на окраине (хотя, конечно, до реальной ленинградской окраины 60-х годов от Обводного далеко). Само определение *туманный* косвенно способствует ощущению отдалённости тех мест, где может оказаться *бредущий* лирический герой. И уж, конечно, ещё более дальней окажется прогулка *на речном кораблике*, хотя вообще-то прогулочные катера ходят лишь по центральным рекам и каналам города, на Обводном их нет.

Но причём здесь любовная тема? Наше внимание, конечно, обращает на себя посвящение «Т.», в одной из книжных перепечаток даже расшифрованное: «Т. Кушнер»; речь идёт о первой жене поэта, Татьяне Николаевне. Но посвящение само по себе ещё не обязывает к той или иной трактовке. Настораживает то, что вечер у лирического героя — подозрительно *свободный*, но мало ли почему он свобо-

ден... Не дают пока ответа и начальные строки второй строфы, тоже «прогулочные»: «В этот вечер свободный // Можно съёжиться, чтоб // Холодок мимолётный // По спине и озноб...» И лишь третья строфа, кажется, расставит всё по местам, и теперь читатель поймёт, почему в свободный вечер лирическому герою вдруг захотелось *забрести* не на центральный Невский проспект, а за *туманный Обводный*, и почему он не гуляет, а именно *забредает*, да ещё и *невзначай*, без предварительного плана:

Наконец, этот вечер
Можно так провести:
За бутылкой, безопасно,
Одному, взаперти.
В благородной манере,
Как велел Корнуол,
Пить за здравие Мери,
Ставя кубок на стол.

Литературная реминисценция очевидна: поэт отсылает нас к стихотворению Пушкина «Из *Barry Cornwall*», действительно представляющему собой вольное переложение «Песни» («*Song*») английского поэта и имеющего эпиграф из него же: «*Here's a health to thee, Mary*». Напомним пушкинские стихи: «Пью за здравие Мери, // Милой Мери моей. // Тихо запер я двери // И один без гостей // Пью за здравие Мери» (и далее)⁶⁸. Кажущиеся на первый взгляд жизнерадостным поэтическим тостом, они содержат, однако, мотив одиночества (*один, без гостей* — но и без Мери тоже) и прощания (*Будь же счастлива*,

⁶⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 2. С. 257.

Мери...)⁶⁹. Думается, поэт второй половины двадцатого века уловил этот подтекст и соотнёс с ним собственную лирическую ситуацию: если вечер свободен, если героини рядом нет, то можно провести время и так: не *забредать за Обводный*, а выпить дома. Какая разница, если всё равно — один...⁷⁰

Включение в лирическую атмосферу стихов пушкинской реминисценции повлекло за собой и лёгкую стилизацию (*в благородной манере*): рядом с *бутылкой* появляется *кубок*, и такое совмещение сосудов — современного («низкого») и античного («высокого») — вполне в духе поэзии самого Пушкина и его эпохи, культивировавшей, как известно, античный колорит, но порой и иронически его снижавшей. Нам думается, в свете этой переклички, что и не процитированная нами пока вторая половина второй строфы: «...Ощутить это чудо, // Как вино винодел, // За того, кто отсюда // Раньше нас отлетел», — подразумевает именно Пушкина. Говорим так потому, что спустя несколько лет в лирике Кушнера появится откровенная рефлексия по поводу срока жизни великого поэта и собственного возраста в их соотношении: «Взметнутся голуби гирляндой чёрных нот. // Как почерк осени на пушкинский

⁶⁹ Подробнее см.: *Довгий О. Л., Кулагин А. В.* Пушкинское стихотворение «Из Ваггу Cornwall» и его английский источник // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 144–154.

⁷⁰ Ср. со стихами того же 66-го года, где сдержанный петербуржец противопоставлен *разгульным москвичам*: «Дымок от папиросы // Да ветреный канал, // Чтоб злые наши слёзы // Никто не увидал» («Ещё чего, гитара!..»; 91). Сам поэт по прошествии десятилетий склонен воспринимать свои стихи о *туманном Обводном* как выражение «беспечности», но нам всё же слышатся в них скрытые — возможно, невольные — мотивы разлуки и тревоги. См. также следующую сноску.

похож! // Сквозит, спохватишься и силы соберёшь. // Ты старше Моцарта, и Пушкина вот-вот // Переживёшь» («Взметнутся голуби...», 1974; 193).

Пушкинские мотивы в стихотворении «Этот вечер свободный»⁷¹ — одно из первых проявлений творческого диалога с классиком, ставшего впоследствии для Кушнера постоянным. Можно сказать — одно из первых проявлений начавшегося как раз во второй половине 60-х годов «отлива авангардистской волны, обнажившего глубокое дно культуры и её почву — классику»⁷². Напомним, что как раз в эту пору появляются несколько стихотворений о Пушкине, написанных поэтом, Кушнеру безусловно близким — Булатом Окуджавой («Счастливчик Пушкин» и другие)⁷³, и сам Окуджава, по его собственному признанию, именно в эту пору по-настоящему открывает для себя Пушкина — открывает «как близкого, хорошего знакомого»⁷⁴. У лирического героя Кушнера, *ставящего кубок на стол* как бы в компа-

⁷¹ Пушкинский фон стихотворения — причём фон трагический — может быть дополнен. По наблюдению Н. А. Кузьминой, образ *гуляки ночного* ассоциируется с образом *гуляки праздного* Моцарта из болдинской «маленькой трагедии» (см.: Кузьмина Н. А. Пушкинский текст современной поэзии. С. 111).

⁷² 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.

⁷³ Воспоминания Кушнера об Окуджаве см.: Кушнер А. Несколько слов о Булате // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конф. ... М., 2001. С. 70–72.

⁷⁴ См.: [Окуджава Б.] Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе... / Из бесед с И. Ришиной // Булат Окуджава: Спец. вып. [«Лит. газ.» 1997]. С. 18.

нии с Барри Корнуоллом и с Пушкиным, — именно такое ощущение пушкинского присутствия.

Историко-культурные мотивы отныне станут характерной особенностью кушнеровских лирических — в том числе и любовных — «прогулок» по Петербургу. В один год с только что рассмотренными нами стихами написано стихотворение «Этот сад, что над Невкой Большой...», где ассоциативно возникает имя основателя города и упоминание о связанном с ним крупнейшем историческом событии:

А в конце ленинградской весны,
Распускаясь под ветром холодным,
Затмевает он страшные сны
Сном легчайшим своим мимолётным.

Словно парусный бриг, на ветру
Вдоль сверкающей Невки несётся,
Как Полтава, безумцу Петру
Где-нибудь прошумит и зачтётся.

Хорошо в нём тебя целовать,
В твоих петлях петлять с непривычки,
Хорошо в нём тебя вспоминать
И подсвистывать маленькой птичке.⁷⁵

Петровский мотив нам ещё понадобится в следующей главе. Между тем, ситуация любовного свидания в этом саду (под которым подразумевается Ботанический сад на левом берегу *Большой Невки*) обнаруживает любопытную двоякость: здесь хорошо не только *целовать* возлюбленную, но и *вспоминать* о ней. То есть — лирический герой представляет себя гуляющим по саду и со спутницей, и уже — без неё. Более того — глагол *вспоминать* может относиться не только к вчерашнему, скажем, свиданию, после

⁷⁵ Кушнер А. Приметы. С. 67-68.

которого влюблённые просто ещё не успели увидеться вновь, но и к тем отношениям, которые вообще остались в прошлом, прервались навсегда. Даже и в этом случае *вспоминать — хорошо*⁷⁶.

В том, что такое прочтение не является натяжкой, нас убеждает написанное год спустя стихотворение «У дома с мраморной доской...», включённое автором в тот же сборник «Приметы» (1969), куда вошли и стихи о саде над Большой Невкой, и «Этот вечер свободный». Оно входит в небольшой лирический цикл с говорящим для нас названием «Прогулки». Любопытно, что название «Прогулки» поэт и его постоянный в те годы редактор Игорь Кузьмичёв хотели дать даже всему сборнику, но «потом решили, что такое “легкомысленное” название может затруднить выход книги»⁷⁷. Зачин стихотворения сразу привязывает лирическую ситуацию — как и в прежних стихах — к конкретному городскому адресу, влекущему за собой новую историко-культурную ассоциацию:

⁷⁶ О звучащем в финале стихотворения мотиве смерти («И совсем хорошо как-нибудь, // Не оставив к спасенью лазейки, // Под ветвями, схватившись за грудь, // Умереть на садовой скамейке») см.: *Пэн Д. Б.* Мир в поэзии Александра Кушнера. С. 33–34. О мотиве природы как «защитницы, средства избавления от многих бед и несчастий» в связи с этим же стихотворением см.: *Кудрявцева И. А.* Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004. С. 145. См. также позднейшее стихотворение Кушнера «Ботанический сад» (1978): «...Так от зелени к зелени переходя, обопрись // Всей тоской на оттенки в зелёном растительном цвете, // Растолкай своё зреньё, и виришь свою душу и ввысь // Растяни, погрузись до оскомины в заросли эти!» (Студенч. меридиан. 1980. № 3. С. 22).

⁷⁷ Из письма А. С. Кушнера к автору книги от 23 января 2013 года.

У дома с мраморной доской,
Чтоб знали мы, где жил Кутузов,
Кораблик вертится речной
И трётся угольщика кузов.

Иду в сиянии дневном,
Вдыхая ветер и прохладу,
И волны синим табуном
Бегут к зелёному фасаду.⁷⁸

Речь идёт, конечно, о набережной Кутузова в центре города, на левом берегу Невы, получившей своё современное название (а была она в разные эпохи Гагаринской, Французской, набережной Жореса) благодаря тому, что великий полководец жил на ней — по нынешней нумерации, в доме номер 30. Именно отсюда он отправился в августе 1812 года на театр боевых действий. Кстати, по соседству, в доме номер 32, в 1834–36 годах жил Пушкин. Если поэт в 1966 году знал об этом (пушкинская мемориальная доска появится лишь в 1970-м⁷⁹), то историко-культурная аура этого уголка города должна была для него усилиться. «Пушкинская» доска — одна из тех, что навеяли ему спустя одиннадцать лет стихотворение «Мемориальная преображает фасад...»⁸⁰ Но

⁷⁸ Кушнер А. Приметы. С. 44.

⁷⁹ См.: Санкт-Петербург: Энциклопедия — <http://encspb.ru/object/2805553789?dv=2853872336&lc=ru> (дата обращения: 31.3.2020).

⁸⁰ «Мемориальная / преображает фасад, // из бессловесного перевода в речевой // ряд — эту улицу, словно устроив каскад, // мраморный, маленький всплеск, / ярлычок голубой <...> Словно перчатки, / фасады менял, этажи. // Словно любовниц — в какой-то нездешней тоске. // Мы теперь бегай за ним по проспектам, кружи, // вешай, волнуясь, на каждый фасад по доске» (Аврора. 1979. № 2. С. 45). «Да, конечно, Пушкин, и доска рядом с кутузовской», — утвердительно отвечает поэт в письме от 25 октября 2015 года на наш вопрос по этому поводу и до-

в любом случае эта аура вновь, как и в стихотворении «Этот вечер свободный», оттенена современными «низкими» реалиями. Таковы знакомый нам *кораблик речной* и даже совсем уж демократичный на фоне аристократической набережной *угольщика кузов*.

Однако, прочитав первые две строфы (это половина стихотворения), мы догадываемся, что прогулка по набережной важна не сама по себе, а как повод для какого-то лирического переживания. Так и есть:

Вот счастье! Яркий синий день.
Блеск облаков над Летним садом.
И чья-то призрачная тень,
Рука в руке, со мною рядом.

На всё внимательно глядит,
Сличая с тем, что раньше было.
— Ты мой вожатый, — говорит, —
Веди меня, я всё забыла.

Но, прежде всего, продолжение даёт возможность уточнить маршрут поэтической прогулки: лирический герой идёт по набережной от Литейного моста (через Неву) к Прачечному (через вытекающую из неё Фонтанку), за которым находится Летний сад. Главное же в том, что прогулка вдвоём «виртуальна»: герой идёт один, восстанавливая в памяти прогулку другую, когда шёл *рука в руке* не с *призрачной тенью*, а с реальной спутницей. Лирическое воспоминание об этом столь сильно, что даже отсутствие возлюбленной не мешает восхищаться *ярким*

бавляет: «Между прочим, из-за этого стихотворения у меня были неприятности. В обкоме решили, что это про Владимира Ильича! Попало и редакции, и мне». Ленин был в советское время фигурой «сакрально-неприкасаемой», и такой «фамильярный» тон по отношению к нему, конечно, исключался. То ли дело (в шутку добавим от себя) Пушкин!

синим днём и блеском облаков (стихи датированы 29–30 мая) и восклицать: «Вот счастье!» (напомним стихи о Ботаническом саде: «Хорошо в нём тебя вспоминать...») Поэтический эффект присутствия героини в заключительной строфе таков, что если изъять её (строфу) из контекста стихотворения, то невозможно и догадаться, что спутницы рядом нет. Разве что слово *вожатый*, имеющее не реально-бытовой, а поэтический, может быть, даже судьбоносный смысл (вспомним именно так — «Вожатый» — названную, «с подачи» Жуковского⁸¹, вторую главу «Капитанской дочки», завязку романа; а в стихотворении Кушнера 1972 года «Умереть, не побывав в Париже...» *вожатым* назван сам Пушкин, с аллюзией на тот же роман: «Спутник наш в метелях и вожатый...»; 146), приподнимает всю ситуацию на уровень лирического воображения. Он придаёт ей оправданный третьей строфой (тень всё-таки – *призрачная*) осязаемый оттенок поэтической условности.

Лирический сюжет стихотворения «В Иностранном переулке...» (1969) тоже привязан к конкретному петербургскому топониму. Этот переулок на Васильевском острове получил своё название от находившейся там Иностранной коллегии; у поэта читаем: «Где тот робкий иностранец, // Что забрёл сюда, румянец // Нагуляв на сквозняке?»⁸². Но главное здесь, конечно — прогулка не некоего иностранца петровских времён, а лирического героя и его *спутника*, напоминающего его (героя) *alter ego*:

⁸¹ В рукописи главы имеется эпитафия из стихотворения Жуковского «Желание», Пушкиным зачёркнутый: «Где ж Вожатый? Едем!» (см.: *Пушкин А. С. Капитанская дочка* / Изд. подгот. Ю. Г. Оксман и Г. П. Макогоненко. Л., 1984. С. 284).

⁸² Аврора. 1971. № 1. С. 22.

Ты, мой спутник моментальный,
Повтори маршрут недалний,
Не смотри на воробья,
Задержись, ещё помедли:
Вдруг, распутывая петли,
Жизнь наладится твоя?

Петли жизни могут *распутаться* благодаря прогулке — пусть даже совсем короткой; ну так на ней можно и не спешить, *задержаться* на привлекающей внимание улице, *помедлить*...

На рубеже десятилетий из-под пера Кушнера появляется стихотворение, в каком-то смысле подытоживающее накопленный им к этому времени опыт лирических «прогулок» и являющееся своеобразной «визитной карточкой» поэта, одним из самых известных его произведений — «Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» (1970–71). Сравнительно большое по объёму (88 стихов; для культивирующего поэтическую краткость Кушнера это много⁸³), оно пред-

⁸³ При обсуждении нашего доклада о мотиве прогулки в лирике Кушнера на кафедре литературы МГОСГИ (ныне ГСГУ, Коломна) в феврале 2013 года С. И. Патрикеев высказал предположение, что сравнительно большой объём стихотворения может быть связан с влиянием Бродского. Сам Кушнер, признавая в мемуарном очерке о Бродском его влияние на некоторые свои стихотворения, «Пойдём же вдоль Мойки...» среди них не называет, зато приводит любопытный эпизод: во время авторского чтения этих стихов на одном из поэтических вечеров в 1971 году в Ленинграде Бродский... вышел из зала (см.: *Кушнер А.* Здесь, на земле // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотв.; Статьи о поэзии. СПб., 2011. С. 318). В позднейшей беседе с автором книги (в апреле 2014 года) Александр Семёнович заметил, что влияния Бродского в этом стихотворении нет, реакцию же последнего объяснил ревнивым ощущением того, что «могут быть другие, чем у него, стихи» (зал, по воспоминанию Кушнера, принимал стихотворение очень одобрительно). Было бы, однако, любопытно сопоставить

ставляет собой целый лирический путеводитель, в котором «названы и показаны все известнейшие места Петербурга»⁸⁴ — конечно, те, что расположены на набережных этой реки. Маршрут описан предельно точно — от Марсова поля и Михайловского сада до Новой Голландии. Не будем комментировать его: читатель, даже не знакомый с этим районом, может без труда убедиться в поэтической точности автора с помощью любого путеводителя или панорамы Петербурга в Яндексe. Задержимся лишь на одном —

«перечислительную» поэтику в стихах Кушнера о Мойке и в нравившемся ему уже в молодости своей «горячей лирической подоплёкой» (см. там же. С. 313) «Рождественском романсе» Бродского (1961) — стихотворении, в каком-то смысле тоже «прогулочном». Отрицает Кушнер и влияние зачина стихотворения В. Шефнера «Пойдём на Васильевский остров...», которое услышал здесь М. Л. Гаспаров (см.: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 135). «О шефнеровском “Пойдём на Васильевский остров...”», — признаётся поэт, — я ничего не знал, когда писал своё “Вдоль Мойки”. Это, в самом деле, удивительный случай совпадения мотива, ритмики и петербургского сюжета. Об этом совпадении я узнал от М. Л. Гаспарова — и он был очень удивлён, что я не знаю этих шефнеровских стихов. С Шефнером я был дружен, бывал у него дома, знал его стихи, но далеко не все...» (из письма к автору книги от 14 мая 2015 года). И ещё одно совпадение: в 1971 году (в этот год Кушнер дописал «Пойдём же вдоль Мойки...») появилось в печати стихотворение Юрия Ряшенцева «Я шёл вдоль Мойки никуда...» (см.: Стихи, стихи...: Репертуарный сб. Вып. 2. М., 1971. С. 94–95; в этом сборнике есть, кстати, и подборка стихов Кушнера). «Я его не помню и раньше не читал, — сообщает Александр Семёнович. — Это точно. И ритмика другая, а это главное. И всё-таки удивительны совпадения: “вдоль Мойки”, адмиралтейская игла (у меня, впрочем, “шпиль”), и “дом”... И восьмистрочная строфа! Но так бывает. Мы же “современники”» (из письма к автору книги от 12 ноября 2016 года).

⁸⁴ *Лихачёв Д.* Кратчайший путь. С. 6.

явно автобиографическом — мотиве, звучащем в следующей строфе:

И дальше, по левую руку
Узнав Воспитательный дом,
Где мы проходили науку,
Вдоль чёрной ограды пойдём,
И, плавясь на шпиле от солнца,
Пускай в раздвижных небесах
Корабль одинокий несётся,
Несётся на всех парусах. (151)

Воспитательный дом — это здание пединститута имени Герцена, где поэт учился два последних курса литфака начиная с 1957 года, после закрытия и слияния с ЛГПИ городского пединститута имени Покровского на Петроградской стороне. Именно в институт имени Покровского он поступил, когда его, золотого медалиста, не приняли в ЛГУ по причине «неподходящей» фамилии («вождь и учитель» был уже мёртв, но культивировавшийся при нём «великодержавный» шовинизм оставался в силе). Главный корпус «герценовского» института (дворец Разумовского; набережная Мойки, 48) и принадлежал в своё время Воспитательному дому — так же, как и соседний (№ 52), перед входом в который находится бюст инициатора создания этого заведения И. И. Бецкого, напоминающий о прошлом данных построек. Оба корпуса расположены в глубине по отношению к красной линии, действительно за *чёрной оградой*. Ну а звучащая здесь же цитата из лермонтовского «Воздушного корабля» (*Корабль одинокий несётся...*) указывает на шпиль Адмиралтейства, вид на которое открывается прохожему в тот момент, когда он пере-

секает Гороховую улицу⁸⁵. Кстати, именно на углу Мойки и Гороховой находится институтский корпус, в котором в ту пору размещался литфак ЛГПИ (в 80-е годы переехавший на Васильевский остров, в здание бывшей Российской Академии — 1-я линия, 52).

Обратим внимание на три важных для нас грани этого необычного стихотворения, связанные именно с «прогулочным» его содержанием.

Во-первых, эта прогулка тоже — как и в упомянутых выше стихах — овеяна историко-культурными ассоциациями. Да и как можно было обойтись без них, гуляя по знаменитой реке русской истории и русской культуры? Ведь здесь каждое здание хранит память о них:

Пойдём по дуге, по изгибу,
Где плоская, в пятнах, волна
То тучу качает, как рыбу,
То с вазами дом Фомина,
Пойдём мимо пушкинских окон,
Музейных подобранных штор,
Минуем Капеллы широкой
Овальный, с афишами, двор.

Установка на насыщенность стихов конкретными ассоциациями такого рода для автора принципиальна: «Чем больше названий, // Тем стих достоверней звучит»; и ниже читаем: «С тыняновской точной подсказкой // Пойдём же вдоль стен и колонн, // С лексической яркой окраской // От собственных этих

⁸⁵ Лирическое восприятие этого *корабля* на шпигеле как движущегося обнаруживаем и в более ранних стихах поэта: «Корабль над головой // Чуть дымкою подёрнут, // И парус золотой // Как бы чуть-чуть повернут. // Он вертится, он весь // В огне от поворота...» («Тень облака», 1965 // *Кушнер А.* Приметы. С. 7).

имён». Причём тут Тынянов? Поэт «ссылается» на работу выдающегося филолога «Поэтика стихотворного языка» (1924), на высказанную в ней идею «тесноты и единства стихового ряда». В книге Тынянова шла речь, в частности, о роли лексической окраски в поэзии: «...ввиду стиховой значимости слова лексический признак выступает *сильнее*; отсюда — огромная важность каждой мимолётной лексической окраски, самых второстепенных слов в стихе». Здесь же говорится и о собственных именах, которыми «даётся как бы *лексическая тональность произведения*»⁸⁶.

Вообще научное наследие ОПОЯЗа Кушнера всегда привлекало, тем более что он был дружен с входившей в этот филологический круг Лидией Яковлевной Гинзбург. Ценность его он видит, в частности, в способности любить «не только прошлое, но и сегодняшнюю поэзию», замечая, что ОПОЯЗ «только поэтому стал действительно ярким и новым направлением в науке. Тынянов, Эйхенбаум, Шкловский, Лидия Гинзбург свои исследовательские интересы переплетали с современной им литературной практикой»⁸⁷. В данном же стихотворении перед нами тот

⁸⁶ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Вступ. статья, коммент. Вл. И. Новикова; сост. О. И. Новиковой. М., 1993. С. 86, 90. Курсив в цитатах принадлежит Ю. Н. Тынянову.

⁸⁷ Из письма к автору книги от 12 октября 1998 года. Интерес поэта к «формальной школе» проявился и в том, что стих *Вдоль чёрной ограды пойдём* в первоначальной публикации выглядел иначе: *Пойдём, обнажая приём* (Юность. 1972. № 3. С. 37). Замена, вызванная тем, что «слово “обнажая” какое-то двусмысленное» (из письма к автору книги от 7 июля 2015 года), произошла в том же году, при подготовке текста для перепечатки в альманахе: День поэзии. Л., 1972. С. 201.

случай, когда «современная литературная практика» словно возвращает долг ОПОЯЗу. Поэт другой эпохи «вплетает» голос учёного-опоязовца в собственные стихи, делая его своим союзником и спутником и поэтически подтверждая справедливость научной идеи последнего. Замечено, что к поэзии самого Кушнера тыняновский термин вполне применим, что ей вообще присуща «теснота предметно-образного и культурно-исторического ряда, в котором сам поэт отнюдь не чувствует себя стеснённым»⁸⁸.

Во-вторых, перед нами вновь — стихотворение о любви. Обращение в зачине стихотворения *Пойдём же...* поначалу могло восприниматься как фигуральное обращение к читателю, а строка *Где мы проходили науку* — как оборот, подразумевающий лишь самого лирического героя, и больше никого. Так, скажем, в научной статье автор говорит о себе во множественном числе: «А теперь рассмотрим...» Но идущее далее двустигийе «Ты шепчешь: читатель устанет! — // Не бойся, не больше тебя!» — меняет наше восприятие. Мы начинаем понимать, что лирический герой идёт вдоль Мойки с воображаемой возлюбленной, и дальнейший текст подтверждает это наблюдение: «Любимая! Сколько упорства, // Обид и зачёркнутых строк, // Отчаянья, противоборства // И гребли, волнам поперёк!»

В-третьих, стихотворение замечательно своей композиционной динамикой, добиться которой в «большой лирической форме»⁸⁹ вообще сложно. Опасение, что *читатель устанет*, возникает неспро-

⁸⁸ *Пьяных М. Ф.* Кушнер Александр Семёнович. С. 726.

⁸⁹ *Альми И. Л.* Внутренний строй литературного произведения // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения: [Сб. статей.] СПб., 2009. С. 11.

ста. Автор таких стихов должен держать читательское внимание в напряжении, и единственный способ этого добиться — повышать на протяжении всего текста эмоциональный градус. На страницах этой книги мы пишем в отдельной статье о том, как мастерски это сделано в стихотворении «Дворец» (1979). Более раннее «Пойдём же вдоль Мойки...» «Дворцу» в этом смысле не уступает.

Темп стихотворения поначалу замедлен. Прогулка едва началась, а лирический герой сразу начинает рефлексировать. Строки об обилии *названий, собственных этих имён, о тыняновской точной подсказке* мы уже приводили и комментировали. Они составляют как раз вторую строфу и звучат в тот момент, когда спутники проходят *мимо былых конюшен*, то есть находятся почти в самом начале течения Мойки. И затем (в третьей строфе), после «тыняновской» рефлексии, движение как бы задаётся заново, с новым поэтическим дыханием: *Пойдём по дуге, по изгибу...* Всё верно: начало пути должно быть неторопливым, даже заторможенным — хотя бы для того, чтобы впоследствии движение приобретало всё большую и большую динамику.

Что же делает этот поэтический перечень городских достопримечательностей динамичным, избавляет его от монотонности? Как ни удивительно на первый взгляд — эмоциональными вехами лирического сюжета являются те моменты, когда герой «забывает» о маршруте и отвлекается в сторону опять же лирической рефлексии, лирических размышлений о жизни и — даже о смерти. Мотив смерти впервые возникает в тот момент, когда путь героев пролегает между *Капеллой широкой* и *зданием Главного штаба*

(строки о нём мы приводили уже в предыдущей главе):

Вчерашние лезут билеты
Из урн и подвальных щелей.
Пойдём, как по берегу Леты,
Вдоль окон пойдём и дверей...

Так знаменитая петербургская река, набережные которой являются средоточием культурной памяти, уподобляется мифологической реке забвения в царстве смерти, и потаённый драматизм сравнения контрастно оттенён нелицеприятным видом мусора — впрочем, шаржированным (всё-таки вход в Капеллу — не трамвайная остановка). Контраст высокого и низкого звучит здесь не впервые; процитируем первую строфу: «Глотая туманный и стойкий // Бензиновый угар на ходу». Что касается *Леты* — может быть, сравнение с нею Мойки навеяно тем, что герои только что прошли *мимо пушкинских окон* дома номер двенадцать?..⁹⁰

⁹⁰ Ср. со стихами того же времени: «Мойки горестный изгиб // Много напоминает. // Конский храп и санный скрип // К слуху бедному прилип, // Прямо за сердце хватает» («Мойки горестный изгиб...» // Нева. 1970. № 9. С. 78). Об этом и других стихотворениях Кушнера, связанных с последним пушкинским адресом, а также о стихах его современников на эту тему, см.: *Парчевская И. Ю.* «Мойки горестный изгиб...»: последняя квартира А. С. Пушкина в стихах ленинградских поэтов // Пушкинский музей: Альманах. Вып. 7 / Под ред. С. М. Некрасова, Г. М. Седовой. СПб., 2015. С. 349-359. В роли реки смерти и забвения может оказаться у Кушнера не обязательно Мойка или другая знаменитая река. Напомним известное его стихотворение 1967 года «Вижу, вижу спозаранку...», где мифологические реки перечислены на равных с реальными петербургскими, за пределами Петербурга мало кому известны: «Вижу серого оттенка // Мойку, женщину и зонт, // Крюков, лезущий на стенку, // Пряжку, Карповку, Смоленку, // Стикс,

Ещё более отчётливо драматичная нота (в сущности, лирическое отступление в лирическом же стихотворении) прозвучит ниже в строках, возникающих по поводу перехода *через Невский, с разбегу, всё прямо, не глядя назад*. Поэтически замечательно это *с разбегу* по отношению к перекрёстку, где нет перехода. Здесь пешеходу для того, чтобы перейти Невский, нужно свернуть на него и пройти несколько десятков метров до ближайшей «зебры» влево к Большой Конюшенной или вправо к Большой Морской. Устроить переход Невского у самой реки и невозможно, ибо машины, съезжая с выгнутого Зелёного моста, не смогут здесь затормозить. Но чувство лёгкой досады от возникшего на пути препятствия вызывает в душе лирического героя невольное желание проскочить через проспект *с разбегу* и продолжать идти *вдоль Мойки* (впрочем, спустя многие годы поэт полусуто вспоминает, что в ту пору ещё не было так много машин, и перебежать Невский возле моста было можно). Так вот, именно здесь, уже перейдя Невский и теперь минуя *Строганов яркий фасад* на углу проспекта и набережной, лирический герой произносит:

Пойдём, словно кто-то однажды
Уехал иль вывезен был
И умер от горя и жажды
Без этих колонн и перил.

Эти стихи могут показаться неожиданными для коренного петербуржца, всегда жившего и продол-

Коцит и Ахеронт» (83). Ср. с рассмотренным в первой главе позднейшим стихотворением «У кораблика речного нет названия...» и гораздо более поздним «Оревуар, адё и до свиданья...» (см.: *Кушнер А.* Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 103; написано в 2010 г.).

жающего жить в этом городе, но неожиданными только на первый взгляд. Во-первых, автор стихотворения отчётливо помнит о том, что в августе 1941 года его, ребёнка неполных пяти лет, увозили в эвакуацию в Сызрань, и он едва не потерялся, когда мать со спутницей по вагону вышла за кипятком, а поезд тронулся; к счастью, машинист остановил состав⁹¹. Во-вторых, он знает, что замалчивавшиеся советской пропагандой сталинские репрессии, даже при всём своём повсеместном характере, в Ленинграде получили особый размах: власть жестоко боролась с городом, скрытую оппозиционность которого вождь всегда ощущал и всегда, видимо, боялся. В строке «Уехал иль *вывезен* был» можно услышать аллюзию на ту эпоху и на те события. Наконец, время написания стихотворения совпадает с началом массовой эмиграции евреев из СССР, в 1971 году уже ставшей фактом общественно-политической жизни. Работа над стихами завершена, напомним, как раз в этот год (7 мая). Думал об этом поэт, нет ли — но для

⁹¹ См.: *Кушнер А.* «Я поэт без биографии» / Материал подгот. Ю. Ларина // Огонёк. 2011. № 36 (12 сент.) (цит. по электронной версии: <http://www.kommersant.ru/doc/1766375>; дата обращения: 4.4.2020). Эта история невольно отзывается в стихах, написанных почти семь десятилетий спустя и включающих в себя столь неожиданную, но очень органичную для пристрастного к античности поэта, литературно-мифологическую ассоциацию: «Куда-то подевав мобильный телефон, // Я номер наберу — и отзовётся он <...> Я радуюсь, его, как в сказке, обретя, // Ведь мог бы и пропасть, как царское дитя, // Быть найденным другим, попасть в чужие руки... // Софокл бы оценил такой сюжет, хотя // Смутили бы его все эти наши штуки» («Куда-то подевав...», 2009 // *Кушнер А.* Мелом и углём. С. 103).

читателя 70-х и последующих годов «эмигрантский» подтекст напрашивался в стихи сам собой.

Однако процитированные четыре строки пятой строфы напрямую с лирическим героем всё-таки не соотносятся. А вот строфа восьмая откровенно личностна и вновь включает в себя (см. выше о Лете) мифологические ассоциации:

Пойдём же по самому краю
Тоски, у зелёной воды,
Пойдём же по аду и раю,
Где нет между ними черты,
Где памяти тянется свиток,
Развёрнутый в виде домов,
И столько блаженства и пыток,
Двузначных больших номеров.

Параллель просматривается недвусмысленная: *рай* — *блаженство* воспоминаний, *ад* — *пытки*. И то и другое связано с любовью, с давними, юношескими отношениями, признаться в которых своей нынешней спутнице герой не стыдится («...И дом, где на лестнице робко // Я дёргал висячий звонок. // И дом, где однажды до часу // В квартире чужой танцевал...»). Но ещё до начала этих лирических воспоминаний сказано: «Как ветром нас тянет и тянет». Фраза важная, для лирического сюжета — поворотная: с этого момента темп «прогулки» как бы убыстряется, героев *тянет* вперёд всё сильнее, и они уже не разглядывают каждую достопримечательность с тем вниманием, которое было свойственно им в первой половине стихотворения. Теперь перед ними разворачивается некий калейдоскоп *двузначных больших номеров*. Не то чтобы в этом районе меньше исторических мест — ведь «не заметили» же спутники Исаакиевскую площадь с Мариинским дворцом и памятником Николаю

Первому. Оно и понятно: их влечёт Петербург не официальный, а личный, свой, интимный, вот он-то и затягивает их (по крайней мере, лирического героя) в водоворот чувств и воспоминаний, в итоге как бы отходя на задний план и раскрывая перед нами кульминацию стихотворения — стихотворения не столько даже о Петербурге как таковом, сколько *о любви в Петербурге*:

Твою ненаглядную руку
Так крепко сжимая в своей,
Я всё отодвинуть разлуку
Пытаюсь, но помню о ней...
И может быть, это сверканье
Листвы, и дворцов, и реки
Возможно лишь в силу страданья
И счастья, ему вопреки!

Что ж, в лирике Кушнера и предстоящая неизбежная разлука не отменяет радости сегодняшнего свидания, и призрачная тень ещё сможет пройти вдоль Мойки или Невы со своим *вожатым*, попросив его: «Веди меня, я всё забыла». А он и при такой прогулке сумеет воскликнуть: «Вот счастье! Яркий синий день...»

Лирические прогулки с возлюбленной или без неё, но с мыслями о ней, случаются в творчестве поэта и после программного стихотворения начала 70-х. Тема получает развитие в давшем название целому сборнику (1974) стихотворении 1972 года «Письмо»: «Поскорей из туманной аллеи // Уходи, приподняв воротник. // О, каким одиночеством веет // От любого из нас в этот миг, // Даже стыдно... / Домой, за бумагу! // От сомнительных жестов — к столу! // Там ты эту прохладу и влагу // Пустишь в дело,

и горе, и мглу»⁹². Любовная неудача компенсируется здесь творчеством; душа находит выход из тупика в поэтическом *деле*, для которого *и горе, и мгла* есть материал, и в этом — спасение лирического героя. Но если помнить о центральном месте в творчестве Кушнера этих лет стихотворения «Пойдём же вдоль Мойки...», то стоит прислушаться к пронизательно-му наблюдению И. Б. Роднянской: «Как “строфа и антистрофа” соотносятся два, может быть, лучших любовных стихотворения Кушнера — “Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...” <...> и “А в Мойке, рядом с замком Инженерным...”»⁹³ Здесь учтено не только содержание стихов, но и их форма, эволюция от «графической сдержанности короткой строки» к «долгому выдоху, извилистому синтаксису, астрофизму» (И. Б. Роднянская).

Вчитаемся же и во второе из упомянутых критиком, написанное десятилетие спустя (1981) «прогулочное» стихотворение поэта, связанное тоже с Мойкой. По объёму оно заметно меньше прежнего, но тоже имеет свою композиционную динамику, отчётливо делится на три части. Мы не берём в расчёт зачин-двустиишие: «А в Мойке, рядом с замком Инженерным, // Мы донную увидели траву...» — где оказываемся примерно в той же точке, откуда начался поэтический маршрут в стихотворении «Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» В первой же части возникает новый лирический портрет знакомой нам реки:

Итак, река, как все земные реки,
Как Суйда или Оредеж, хотя

⁹² Кушнер А. Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 81-82.

⁹³ Роднянская И. Б. Кушнер Александр Семёнович. С. 402.

С прекраснейшим чудовищем навеки
Обручена, завися от дождя
Не больше, чем от поручней чугунных,
Опор гранитных, рослых фонарей... (318)

Образ реки вновь обнаруживает свою — пусть и завуалированную — мифологическую природу (напомним: *как по берегу Леты*). Она, подобно, сказочной героине, *обручена с прекраснейшим чудовищем* — то есть с Петербургом⁹⁴. Однако во второй части, представляющей собой обращение к возлюбленной и новую версию приглашения на прогулку (*Любимая, что мы ещё подметим?*), возникает скрытая полемика с прежним стихотворением. Если в стихах десятилетней давности героини шли по набережной, любясь петербургскими достопримечательностями *с лексической яркой окраской*, то теперь они предпочитают другой городской пейзаж, уже без *собственных имён*: «В какой заглянем двор, в каком саду // Скамью найдём под липой, на две трети // Облитой солнцем...» Поворот в личной жизни самого поэта, произошедший на рубеже семидесятых — восьмидесятых годов (его *творческое* значение отмечает в процитированной выше статье И. Б. Роднянская), предопределил новую эмоциональную атмосферу стихов, где счастливая нота возникает не *вопреки страданию*, а именно от счастья и возникает. Это не означает идиллической безмятежности. Сказано здесь же: «...Среди невзгод, обратного течения // И судорог, бегущих по воде!» (ср.: «...Отчаянья, противоборства // И гребли, вол-

⁹⁴ Мотив соединения в облике Петербурга архитектурного и природного начал будет развит Кушнером в позднейшем стихотворении «Дворцовая площадь» (2016), которому в нашей книге посвящена специальная статья.

нам поперёк!»). Но здесь этот мотив *обратного течения* связан не с любовной темой, а с темой исторической судьбы Петербурга и петербургской интеллигенции, их *трёхвекового честного служенья морскому ветру, музам и мечте*. Герои стихотворения, конечно же, причастны этому служению. Но новому чувству вполне отвечает новая же лирическая ситуация, для которой достаточно укромного уголка в петербургском дворе, где уже и сама прогулка оказывается как бы не нужна (это третья часть стихотворения). Её сменяет умиротворённо-гармоничная лирическая картина, мотивом *донной травы* (новое — почти мифологическое — превращение) замыкающая композиционное кольцо:

И голову клоня мне на колени,
Как вещь, едва ли что-нибудь с душой
Имеющую общее, — мгновенье
Лежишь, быть может, донною травой
Себя в безвольно-вытянутой позе
Смиренно ощущая — ни тоски,
Ни горечи, — и горести относит,
И волосы, и холодит виски.⁹⁵

Однако прогулки в поэзии Кушнера связаны не только с любовной темой. Пешее путешествие по

⁹⁵ «Я люблю не только парадный Петербург — я люблю и задворки города, и окраины», — признаётся поэт в одной из телевизионных бесед, декламируя вслед за этим стихотворение «В одном из ужаснейших наших...» (1980), где тоже воссоздана лирическая ситуация свидания в стороне от самых известных улиц и набережных — в Екатерингофском парке: «В одном из ужаснейших наших // Задымленных, тёмных садов, // Среди изувеченных, страшных, // Прекрасных древесных стволов...» (273; см.: Александр Кушнер в программе «Завтрак в Петербурге», 4 апреля 2010 года — <http://www.tv100.ru/video/view/Aleksandr-Kushner-28683/>; дата обращения: 1.12.2013).

родному городу сопровождается раздумьями лирического героя о себе, своей жизни. Прогулка, будучи физическим перемещением в пространстве, оказывается своеобразной аллегорией жизненного пути, знаменует собой важные перемены в судьбе.

«Начинаешь писать стихи, кажется, что они смешные, — а выясняется, что нет, не тут-то было»⁹⁶. Эти слова Кушнера можно отнести к одному из сравнительно ранних его стихотворений — «Фотография» (1962). Написанное уже знакомым нам четырёхстопным хореем, оно интонационно и сюжетно кажется почти детским и не случайно вошло (помимо книги «Ночной дозор»), в сборник «Город в подарок»:

Под сквозными небесами,
Над пустой Невой-рекой
Я иду с двумя носами
И расплывчатой щекой.

Городской обычный житель.
То, фотограф, твой успех.
Ты заснял меня, любитель,
Безусловно, лучше всех.

Непредвиденно и дико,
Смазав чёткие края,
Растянулась на два мига
Жизнь мгновенная моя.⁹⁷

Забавное фотографическое недоразумение невольно оборачивается здесь, благодаря лирическому гротеску, глубоким смыслом. Человек во времени никогда не бывает равен себе прежнему — даже

⁹⁶ Кушнер А. «Поэзия — это интимное дело» / Беседовала Л. Борусяк // Полит.ру — <http://polit.ru/article/2010/10/28/kooshner/> (дата обращения: 31.3.2020).

⁹⁷ Кушнер А. Ночной дозор. С. 14.

секундной давности. У его облика не бывает чётких краёв. Отсюда парадокс: *мгновенная* — то есть занимающая *один* миг — жизнь лирического героя *растянулась на два мига*. Здесь происходит игра значениями слова *миг* — прямым и переносным. Мы часто говорим фигурально, что «жизнь — один миг», но этому расхожему выражению автор стихов возвращает буквальный смысл. Ведь на фотоснимке действительно может быть запечатлено только одно мгновение. А здесь их — два... Подчеркнём, что герой снят в движении, на прогулке, сама ситуация которой поэтически провоцирует мотив перемены, а стихотворение на этом мотиве и построено. Финал вроде бы шутливо «нейтрализует» лирическое содержание стихов: «Дома скажут: “Очень мило! // Почему-то три руки...” // Я отвечаю: “Так и было! // Это, право, пустяки”». Но произнесённое выше обращение к фотографу: «Ты заснял меня, любитель, // Безусловно, лучше всех» — звучит, если вдуматься, безо всякой шутки и иронии. Ведь «любитель» невольно схватил в своём снимке нечто такое, что недоступно «профессионалу», у которого на снимке ничто не *расплывётся*, зато и изображение героя останется *мгновенным*, и не более того⁹⁸.

⁹⁸ Ср. «Фотографию» с написанным в том же 62-м году и тоже гротескным стихотворением «Ваза» — об изображённом на античной вазе *человечке с головой, повернутой назад*: «Старый мастер, резчик по металлу, // Жизнь мою в рисунок разверни, — // Я пойду кружиться до отвалу // И плясать не хуже, чем они. // И в чужие вслушиваться речи, // И под бубен прыгать невпопад, // Как печальный этот человек // С головой, повернутой назад» (26). См. также позднейший «Снимок» (1964), посвящённый, по признанию поэта, отбывавшему в ту пору ссылку Бродскому, но опубликованный, конечно, без посвящения: «Над осенней чёрной топью, // Сизым лесом окрылён, //

Возможности более конкретного лирического наполнения «прогулочной» ситуации выпукло раскрываются в стихотворении «С плащом на руке, с ветерком...» (1968), вошедшем в уже упоминавшийся нами цикл «Прогулки»:

С плащом на руке, с ветерком,
С волной, шелестящей под боком, —
Таким, отстранившись тайком,
Запомнить себя ненароком.

Вблизи надувных облаков,
На фоне припухлого сада,
Когда ни любви, ни стихов,
И, может быть, счастья не надо.

О, только б свобода одна
Сюда, как озон из-под спуда,
Текла, никому не видна,
И листьев топорщилась гряда.⁹⁹

Едва ли поэт вкладывал в эти стихи политическое содержание. Но можно представить, какое впечатление они должны были производить в конце 60-х, в пору ужесточения и внутренней политики (вследствие «эпистолярной революции» — серии индивидуальных и коллективных писем в советские инстанции в защиту Ю. Галанскова, А. Гинзбурга и других участников создания и выпуска на Западе «Белой книги по делу А. Синявского и Ю. Даниэля»), и политики внешней (подавление «пражской вес-

Странно! Как в стереоскопе, // Ты мне виден с двух сторон. // Твой затылок залит тенью // Вместе с левою щекой, // Так что с этой точки зренья // Ты несчастен, но с другой...» (Кушнер А. Ночной дозор. С. 99)

⁹⁹ Кушнер А. Приметы. С. 45.

ны»¹⁰⁰). Даже не верится, что эти стихи прошли советскую цензуру образца 1969 года (год выхода сборника «Приметы»). Вот и сам поэт спустя много лет удивляется, как в этом же сборнике были пропущены строки «Гучка, ласточка, душа! // Я привязан, ты — свободна» («То, что мы зовём душой...», 1966; 67)¹⁰¹. Но в стихах-то речь идёт, скорее всего, о свободе духа, свободе — не побоимся этого слова — экзистенциальной, поднимающей изображённого в привычном кушнеровском пейзаже (волна, облака, сад...) лирического героя над житейской суетой, даже — совсем неожиданно — над любовью и творчеством («Когда ни любви, ни стихов, // И, может быть, счастья не надо»), свободе как высшей ценности бытия, не бросающейся в глаза, а таящейся под спудом жизни, в её как бы подтексте: «Поскольку

¹⁰⁰ Два штриха к тогдашнему восприятию Кушнером «пражской весны». В 1970 году поэт оказался, благодаря переводчику его стихов Вацлаву Данеку, в Чехословакии (это был его первый — и на многие годы вперёд единственный — выезд за рубеж, и то лишь в «братскую» социалистическую страну). В разговоре с Данеком он сказал по поводу событий августа 68-го: «У вас *это* кончится не раньше, чем у нас» (приводим этот эпизод со слов самого Александра Семёновича). В дни самих чехословацких событий Кушнер написал иносказательное сатирическое стихотворение «Рассказ генерала-фельдмаршала Ивана Паскевича», опубликованное, конечно, лишь много лет спустя: «Значит, еду я, Паскевич, // Рядом цесаревич, // Через речку по полянке, // Натурально, в танке. // Думал: господа, поляки, // А смотрю: словаки. // Что такое, Братислава! // Братцы, где Варшава? // Цесаревич шутит грубо: // Нет ли тут хоть клуба? // Как бы вдарили из пушки, // Чтобы слышал Пушкин...» и так далее (Знамя. 2018. № 8. С. 95–96).

¹⁰¹ См.: *Кушнер А.* «Я скатерть белую прославил на столе...» // Переходя на личности: Кн. интервью / [Авт.-сост.] В. Выжурович. М., 2010. С. 238.

свобода одна — // Дстойная жизни подкладка, // Не шёлк и не холст, лишь она, // Во тьме шелестящая сладко»¹⁰². Благодаря этому стихи легко перекрывают любые политические аллюзии, которые готов вложить в них соответственно настроенный читатель.

В 1971 году Кушнером написано стихотворение «Встреча в Свечном переулке», продолжающее линию лирико-философских «прогулок» поэта. На сей раз лирическая ситуация заключена во встрече с давним другом, с которым лирический герой не виделся *лет пять, по меньшей мере*. Поначалу читателю не очень ясно, почему не радость (как должно бы быть), а *печаль... готовит встречу эту*. Может быть, потому, что лирический герой, подобно *безумцу, бубнит... стихи, привыкнув к бреду*, и встреча оказывается досадной помехой сосредоточенной внутренней работе (авторская самоирония нас здесь не обманет)? Но, похоже, главное не это, а другое:

Не те на нас костюмы,
Воротнички тугие.
Не то что мы угрюмы,
А просто мы другие.
Жизнь не одна, их столько
В одной, что пухнет смета.
Но слишком было б долго
Нам уточнять всё это. (122–123)

Эти строки напоминают нам стихотворение девятилетней давности — «Фотографию». Приведём уже цитированное выше: «Растянулась на два мига // Жизнь мгновенная моя». Сказанное тогда полушутя

¹⁰² Ср. со стихами той же поры: «Ощущение полёта // Нам нашёптывает кто-то, // Вьётся, ласточке сродни. // Не пугайся. Вот свобода. // Только руку протяни» («Посреди семидесятых», 1969 // *Кушнер А. Письмо*. С. 6).

теперь прорастает более серьёзным смыслом, расширяющим лирическое время: «Жизнь не одна, их столько // В одной, что пухнет смета». Мысль об этом приходит лирическому герою именно на прогулке, которая уже самим фактом движения задаёт ощущение жизни временную объёмность. Иду — следовательно, меняюсь. В следующей строфе эта мотив жизни как постоянного движения звучит уже отчётливо:

Я не давал подписки
Ни сам себе, ни в шутку
Дуть, как сквозняк альпийский,
В одну и ту же дудку!
То, что я думал прежде,
Упразднено в азарте,
Уточнено в надежде
На приближенье к правде.

Теперь понятна истинная причина *печали* лирического героя: встреча как бы провоцирует его к возврату в прошлое. Друг не видел героя пять лет, и для него (друга) герой остаётся прежним, тем же, что был и раньше. «Две меченых песчинки // Столкнулись по старинке»; именно *по старинке*, ибо сегодня они друг от друга уже далеки. Да и *столкнул* их на Свечном, кроме *печали*, ещё и *случай*, ибо они попали они сюда из разных районов города: «Ты выйдешь на Фонарный, // Он выйдет на Дегтярный, // Чтоб случай у Свечного // Столкнул нас в полвторого» Между тем, жизнь бесповоротно изменила героя, и это естественно и правильно. Спустя много лет Кушнер напишет поэтическую реплику на известные слова пушкинской Татьяны Лариной: «Мы лучше не были. Душа // Растёт, приобретая опыт, // И боль давнишняя свежа, // И с нами тот же листьев шёпот...» («Я

лучше, кажется, была”...», 2011)¹⁰³. Жизненный опыт не отменяет *давнишней боли* и вбирает её, но предполагает *рост души*.

Любопытно, что «Встреча в Свечном переулке», начатая в мае, завершена 14 сентября — в день рождения поэта. Дата (тридцать пять лет) располагала к подведению предварительных жизненных итогов. В этом возрасте человек — тем более творческий человек — закономерно рефлексировал на тему своей судьбы, частично уже состоявшейся (хотя и со своими потерями и неудачами), но открывающей впереди новые возможности. Лирический герой находится на том рубеже, когда «тонут в Лете (вновь Лета! — А. В. К.) // Несбывшиеся вещи, // Тщеславные обиды, // И всё ясней, всё резче // На будущее виды».

Вскоре, в январе 1972 года, из-под пера Кушнера появится миниатюра, воссоздающая, может быть, самую парадоксальную из всех его лирических «прогулок»:

Закончим среди снегопада,
А начали путь под дождём,
Покуда от Летнего сада
До Зимней канавки дойдём.
В снегу нержавеющей тополь
Зелёные листья растряс.
О город, о тёмный некрополь
Погод, обнимающих нас!¹⁰⁴

«Картина неопределённая, — замечает в связи с этим стихотворением Д. Б. Пэн, — и художественная неопределённость текста не позволяет однозначно толковать интересующие нас мотивы»¹⁰⁵ (речь идёт о

¹⁰³ Кушнер А. Вечерний свет. С. 30.

¹⁰⁴ Кушнер А. Прямая речь. С. 68.

¹⁰⁵ Пэн Д. Б. Мир в поэзии Александра Кушнера. С. 41.

мотивах дождя и снега, их своеобразной взаимоподмены). Но однозначное толкование здесь едва ли и нужно: стихи построены (как та же «Фотография») на гротеске, только на этот раз гротескной деформации подвергается не внешность героя, а петербургская погода, в самом деле очень неустойчивая. За нею таятся, конечно, не только балтийские метеорологические превратности, но и превратности быстрой жизни, когда она кажется короткой прогулкой не то по Дворцовой набережной, не то *вдоль Мойки*. Каким бы из этих путей ни идти — реальной ходьбы *от Летнего сада до Зимней канавки* в любом случае не более получаса... Но опять время растягивается, как растягивалась *на две жизни жизнь мгновенная* лирического героя стихов 62-го года, а символом этой временной относительности становится *тополь* — и *нержавеющий* (как бы вечнозелёный), и при этом *растрясший свои листья*, ибо он показан одновременно и как летнее дерево, и как зимнее (ср.: *Я иду с двумя носами...*). При этом *лето* и *зима* в приведённом нами восьмистишии воспринимаются, в согласии с поэтической архетипичностью годового цикла, как молодость и как финал жизни. Этим оправдан проступающий в последнем стихе (и отмеченный Д. Б. Пэнном) мотив смерти: город как *тёмный некрополь погод*. Отметим мастерскую игру слов: «от *Летнего сада до Зимней Канавки*». Кушнер остроумно обыгрывает реальные названия известнейших городских достопримечательностей, словно возвращая им прямое значение, связанное соответственно с *летом* и *зимой*.

Спустя ещё пять лет, в 1977-м, поэт пишет стихотворение «Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки...» Обыденная уличная картина иносказательно

проецируется в нём на жизнь самого героя, которого мы застаём в момент, когда он готов *разлюбить жизнь*:

Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки,
Забывшись, и вздрогнул у моста Гучкова
От резкого запаха мокрой пеньки.
В плащах рыбаки
Стояли уныло, и не было клёва. <...>

Я жизнь разлюбил бы, но запах сильней
Велений рассудка.
Я жизнь разлюбил бы, я тоже о ней
Не слишком высокого мнения. Будка,
Причал, и в коробках — шнурочки червей. (205–206)

Такие мелочи как *будка и шнурочки червей* — не говоря уже о *запахе*, который *сильней велений рассудка* — словно возвращают лирического героя к жизни, о которой он был *не слишком высокого мнения* и которую был *готов разлюбить*. Мотив некой жизненной паузы, перебоя (имеющий свою биографическую подоплёку; см. выше) звучит в стихах тех лет не раз. Прочитываем хотя бы более раннее стихотворение «Исследовав, как Критский лабиринт...» (1974), его финал: «О жизнь, наполненная смыслом и любовью, // Хлынь в эту паузу, блесни ещё хоть раз // Страной ли, музою, припавшей к изголовью, // Пой у глаз // Водюю в шлюзе, // Всё прибывающей, с буксиром на груди. // Высоким уровнем. Системою иллюзий. // Ещё какой-нибудь миражик заведи» (195). Отметим и в этих стихах «водные» мотивы, органичные для творческого сознания петербургского поэта; то, что его лирические «прогулки» часто привязаны к городским рекам и каналам, мы уже могли заметить.

Но чрезвычайно важен в стихах 77-го года и мотив запаха. По точному замечанию И. Б. Роднянской, в поэзии Кушнера — согласно традиции психологической прозы Чехова и позже Пруста — «какая-нибудь безделица, запах, напев выступают как накопители впечатления, возбудители эмоциональной памяти»¹⁰⁶. Нечто похожее происходит здесь (пусть и безотносительно к «эмоциональной памяти» героя) с *запахом пеньки*, к которому присоединяется и *запах мазута, весёлый и жгучий*. Казалось бы, это совсем уж не поэтические реалии, но у Кушнера наполнены смыслом и любовью и они. От этих стихов тянется ниточка, кстати, и к уже известному нам стихотворению «С плащом на руке...» Его герой, напомним, показан *вблизи надувных облаков, на фоне припухлого сада*. *Припухлость*, по признанию самого поэта, с детства вызывает у него (по ассоциации с болезнью) негативные ощущения. Прочитируем для сравнения позднейшее стихотворение «Прощание с веком» (2001): «С Шостаковичем и Пастернаком // И припухлостью братских могил...»¹⁰⁷ В данном же контексте этот мотив порождает общее для двух стихотворений ощущение некой тяжести существования (физически и *припухлое*, и *надувное* увеличивают если не вес, то уж объём точно), которая должна быть преодолена — либо *свободой* (1968), либо *жизнью* (1977), хотя два этих мотива у Кушнера едва ли не синонимичны.

¹⁰⁶ Роднянская И. Б. Кушнер Александр Семёнович. С. 400.

¹⁰⁷ Кушнер А. Кустарник: Кн. новых стихов. СПб., 2002. С. 7. Ср. ещё: «С лежащей под кустом забытой детской куклой, // Разбухшей под дождём, непоправимо-пухлой» (« — Уж если умирать, то осенью, — сказали...», 2012 // Кушнер А. Вечерний свет. С. 72).

Таким образом, стихотворение «Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки...» стягивает к себе различные «прогулочные» мотивы прежних стихов поэта и является своеобразным лирическим итогом развития их в творчестве 60-х–70-х годов. После этого кушнеровский герой будет «гулять» по Петербургу уже реже. Вероятно, это связано с переменами в общественном сознании и в самой общественной жизни, ставшей более динамичной и уже не в такой степени, как в прежние десятилетия, располагавшей к прогулкам-медитациям. Поэт не мог не почувствовать это — тем более что с конца 80-х годов он стал постоянно ездить за рубеж, и новые впечатления стали источником поэтических «прогулок» по другим городам — Венеции или, скажем, Лондону. «О, как интересно, как интересно // Жить, участвовать в мировом спектакле, // Сброшенным быть со скалы отвесной, // Найденным быть в камышах и распелёнутым нимфой или цаплей» («Дайте мне, дайте башмаки пурпурные...»; 467). Автор этих стихов, написанных спустя две недели после августовского путча и за два дня до возвращения Петербургу его исторического имени, — к созерцательным прогулкам по родному городу расположен, кажется, уже в меньшей степени. Ещё прежде, до начала больших перемен, им было сказано: «Мне больше нравится наш угловатый стиль, // И спешка вечная, и резкость, и предвзятость» («И нашу занятость, и дымную весну...», 1982; 272). Однако и в стихах последних десятилетий «прогулки» лирического героя иногда случаются. Разумеется, теперь они получают новые оттенки.

С возрастом, с новым душевным опытом гуляющий по Петербургу лирический герой Кушнера воспринимает и город и вообще мир всё более гармо-

нично. *Сила страдания* («Пойдём же вдоль Мойки...») теперь заметно потеснена чувством *счастья* — хотя и прежде оно (страдание) уступало последнему. Особенно отчётливо это видно в тех стихах, где герой идёт по городу с любимой:

Горячая зима! Пахучая! Живая!
Слепит густым снежком, колючим, как в лесу,
Притихший Летний сад и площадь засыпая,
Миллионы знойных звёзд лелея на весу. <...>

Теперь бредём вдвоём, а третья — с нами рядом
То змейкой прошуршит, то вдруг, как махаон,
Расшитым рукавом, распахнутым халатом
Махнёт у самых глаз, — волшебный, чудный сон!

(«Горячая зима!...», 1984; 331)

В другой раз счастливое чувство возникает благодаря встрече на *безлюдной Кирочной* с чужой прогулкой, с чужой молодостью, явленной в трёх молодых людях («Девушки ли, юноши ли мне // Показались девушками?»). Между тем рядом с героем — та же спутница:

Им вдогон смотрели мы, как чуду
Неземному, высшему — вослед:
К Демииургу ближе, Абсолюту,
Чем к сцепленью правил и примет.
Шли втроём и пели. На минуту
Показалось: горя в мире нет.

(«По безлюдной Кирочной...», 2003; 637)

Но было бы ошибкой считать стихи Кушнера последних десятилетий выражением безмятежной радости. «В этом поэте, — замечает Д. Быков, —

есть <...> и трагедия...»¹⁰⁸ Чтобы убедиться в справедливости этих слов, достаточно вспомнить такие стихи разных лет как «Варфоломеевская ночь» (1964) или «Достигай своих выгод, а если не выгод...» (1999; к этому стихотворению мы ещё обратимся в одной из последующих глав). Даже и в процитированных стихах появляется оговорка: *На минуту показалось...* Здесь важны оба слова, каждое из которых означает хрупкость впечатления: и *показалось*, и всего лишь *на минуту*. Другое дело, что эта минута дорогого стоит. Между тем, у кушнеровского лирического героя бывают и другие прогулки, овеванные чувством — не страха, нет, — но тревоги перед тем, что находится в *неземных краях заполярных*. То, что когда-то, в молодости, казалось *холодком мимолётным по спине и ознобом*, теперь оборачивается другим *холодом*:

Какой холодный май!
И честь каких мундиров
Спасти речной трамвай
Спешит без пассажиров?

И я зачем надел
Не плащ, а эту куртку,
Кто в мае мне велел
Бродить по Петербургу?

Небес голубизна
И приступ жалкой дрожи.
Вдруг вечная весна
Холодной будет тоже?

(«Какой холодный май!..», 2004; 693)

¹⁰⁸ Из выступления на творческом вечере А. Кушнера в ЦДЛ 17 января 2001 года // Свидетель — <http://svidetel.su/audio/318> (дата обращения: 31.3.2020).

Но и на это у «позднего» Кушнера есть своё противоядие. В том же 2004 году написано стихотворение «Люблю в толпе тебя увидеть городской...», лирический герой которого внезапно замечает любимую на одной из центральных петербургских улиц. Неожиданная ситуация, «остраненное» восприятие близкого человека захватывает его: «Мне весело, что ты идёшь, меня не видя, // Что белая летит слепящая крупа: // Мы в снежной тесноте с тобой, но не в обиде». Обыграв название улицы и её расположение (Большая Морская идёт от Невского проспекта в обе стороны — и к Дворцовой площади, и к Исаакиевской — под *скошенным* углом; мы упоминали об этом в первой главе), поэт словно отменяет холодную и неуютную *вечную весну* в пользу обещающего тепло подлинного весеннего дуновения:

За холодом зимы, за сутолокой дней,
За тем, что тяготит и названо привычкой,
На скошенной Морской проходом кораблей
Повеяло на миг, их гулкой перекличкой,
Подснежником во рву, и просекой лесной,
И пасмурным грачом, слетающим на кровлю, —
Не знаю почему. Не вечною весной,
А смертною весной и здешнею любовью. (689)

Парадокс в том, что *смертная* весна на самом деле есть весна жизненная, а *вечная*, увы, напоминает о краткосрочности человеческого бытия. Архетип вечной весны как райского блаженства переосмыслится здесь в пользу *здешней* жизни, как бы стянутой в данном случае к конкретной точке родного города, вообще к Петербургу — подобно тому как это происходило и в более ранних стихах поэта, где средоточием земного блаженства, пусть даже приправленного слезами, оказывалось узнаваемое конкретное место

на родной поэту Петроградской стороне: «Что мне весна? Возьми её себе! // Где вечная, там расцветёт и эта. <...> 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?..», 1977; 266–267). А *рощи блаженных* в поэтическом мире Кушнера таят в себе не только *мяту и мёд*, но, и, *наверное, горе и мглу* («По роцам блаженных, по влажным зелёным холмам...», 1981; см.: 260). Подлинное же бытие находится не по ту, а *по эту сторону таинственной черты*. Лишь однажды (в цитировавшемся нами в первой главе стихотворении 2009 года «Не может быть хуже погоды...») *вечная весна* окажется у поэта знаком реальных жизненных ценностей. Но это будет связано не с мотивом загробной жизни, а с мотивом поэтического вдохновения — и, кстати, тоже с образом Петербурга, вопреки своей сырой погоде это вдохновение дарящего: «И вдруг петербургские зимы // Покажутся вечной весной...»¹⁰⁹ Любовь, судьба, Петербург, прогулка по нему как зримое выражение душевной жизни, открывающееся при этом дарственное чувство счастья несмотря ни на что, новизна и неисчерпаемость городских впечатлений — вот насыщенный, полнокровный, разветвлённый лейтмотив лирики Кушнера разных лет.

¹⁰⁹ *Кушнер А.* Мелом и углём. С. 52. Ср. с неожиданным «замещением» *вечной весны* другими ценностями: «Рай — это место, где Пушкин читает Толстого. // Это куда интереснее вечной весны» («Рай — это место...», 2009 // Там же. С. 74).

Между тем, стихотворение «Люблю в толпе тебя увидеть городской...» — не только о прогулке, но и о любви. Рядом с гуляющим по городу лирическим героем поэта обычно оказывается героиня. В стихотворении «Не люблю одиноких прогулок...» (ок. 2008), с неожиданно возникающей гамлетовко-пастернаковской ассоциацией¹¹⁰, это не сказано в открытую, но читатель не сомневается, что *прогулка вдвоём* — конечно, прогулка с любимой:

Это Гамлет пускай длинноногий
Обращается мыслью к себе.
Не люблю я свои монологи,
Размахавшись рукой при ходьбе.
Даже если опять в фарисействе
Всё тонуло бы, — как метроном
Не ходил бы по сцене пять действий,
А любил бы прогулки вдвоём.¹¹¹

Лирический сюжет стихотворения привязан к конкретному месту — Калужскому переулку, в котором поэт живёт. Гуляющий в одиночку герой признаётся: «...Я спешу повернуть в переулок // И скорее вернуться домой // Мимо ржавой сирени отцветшей // И стройбанка с большим козырьком...»

И последнее. Именно прогулки вызывают в сознании лирического героя такое ощущение петербургской застройки, благодаря которому город воспринимается как поэтический текст: «Хоть пройди по длинной Ординарной, // Выйди хоть на Каменноост-

¹¹⁰ Об отголосках шекспировской пьесы в лирике поэта см.: Кулагин А. В. Гамлетiana Александра Кушнера // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 155–182.

¹¹¹ Звезда. 2009. № 1. С. 6.

ровский, // Боже мой, конечно, регулярный // Стих и точной рифмы отголоски» («Уличное каменное чтение...», 2018)¹¹².

«ДА, ИМПЕРСКИЙ. А ВЫ БЫ ХОТЕЛИ...»

Эту главу мы начнём со стихов, внешне отношения к Петербургу вроде бы не имеющих и даже содержащих упоминание другого города (которое в данном контексте звучит вполне оправданно). Они написаны в 1964 году и начинаются как будто традиционно для советской поэзии:

Не занимать нам новостей!
Их столько каждый день
Из городов и областей,
Из дальних деревень.

Они вмещаются едва
В газетные столбцы,
И собирает их Москва,
Где сходятся концы.

(«Не занимать нам новостей!..»; 43–44)

В самом деле, прославление страны через её уникальный территориальный размах было общим местом в писаниях многих стихотворцев того времени. Например, лирический герой Роберта Рождественского, как бы иронически полемизируя с западными критиками — врагами СССР, считающими, что «все советские писатели подкуплены», провозглашал, что он действительно подкуплен — «буйством красок

¹¹² Кушнер А. Над обрывом. С. 25.

Бухары. Бакинским чаем. // И спокойными парнями с ЧТЗ...» (то есть — Челябинского тракторного завода), а ещё «и Палангой, и Кижами...» («Подкупленный»)¹¹³ Очевидно, что при таких географических масштабах государства возможности перечисления всего, чем ещё может быть «подкуплен» советский поэт, просто безграничны, и что такой перечень череват риторичностью, пример которой мы как раз и наблюдаем в только что процитированном стихотворении Рождественского: набор топонимов обесмысливается от того, что он — *случайный*. Вообще-то «географический комплимент» (правителю, государству) восходит в русской поэзии к традиции жанра оды восемнадцатого столетия и напоминает о поэтической практике Ломоносова как самого яркого выразителя этой линии («Воззри на горы превысоки, // Воззри в поля свои широки, // Где Волга, Днепр, где Обь течёт...»)¹¹⁴. Но советский официоз выхолостил этот поэтический мотив («От Москвы до самых окраин...» и проч.), поневоле подтвердив справедливость идеи «Абрама Терца» (А. Синявского), видевшего в литературе «социалистического реализма» своеобразную реинкарнацию классицизма¹¹⁵. Однако любая реинкарнация заведомо вторична и потому обречена на место в арьергарде культуры.

В том, что Кушнер тоже умеет перечислять топонимы (и делает это остроумно и куда более мас-

¹¹³ *Рождественский Р.* Посвящение: Стихи и поэма. М., 1970. С. 6, 7.

¹¹⁴ См.: *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век: Сб. 14. Л., 1983. С. 22–27.

¹¹⁵ См.: *Абрам Терц.* Что такое социалистический реализм // *Абрам Терц (Синявский А.). Путешествие на Чёрную речку:* [Сб.]. М., 2002. С. 101–138.

терски, чем тот же Рождественский), мы скоро убедимся. Между тем, от советской риторики его стихи хочется сразу отделить. В стихотворении 64-го года не только нет географического перечня (оказывается, сказать об огромных масштабах страны можно и без него), — но он «метонимически-виртуально» заменён невероятным потоком новостей, что *вмещаются едва в газетные столбцы* (и это — при тогдашних информационных ограничениях идеологического свойства, о которых поэт в данном случае, может быть, и не задумывался). Это взгляд не политика-«державника», а гуманитария, человека с л ó в а .

Так вот, обилие новостей и отличает нашу страну от другой, «где варят лучший сыр // И видит мельницу в окне // Недолгий пассажир». Мы привыкли к другому пейзажу:

Но нам среди больших пространств,
Где рядом день и мрак,
Волшебных этих постоянств
Не вынести б никак.

Когда по рельсам и полям
Несётся снежный вихрь,
Под стать он нашим новостям
И дышит вроде них.

От этого стихотворения, как от эпицентра, расходятся поэтические нити ко многим произведениям Кушнера. Во-первых, здесь поэт включается в лирическую тему России как зимней страны, восходящую ещё к Жуковскому («Светлана») и особенно — к Пушкину («Зимний вечер», «Зимнее утро», «Бесы»...). Во-вторых, для России зима, метель, *снежный вихрь* — это больше чем время года и погода. Это ещё и своеобразный момент истины, исторического самоопределения, как бы спровоцированный

снежной стихией (частично мы касались этого в первой главе). Напомним «Капитанскую дочку» с её знаменитым «пугачёвским» бураном, «Белую гвардию» и «Доктора Живаго», где с метелью ассоциируются события революции и гражданской войны... Среди кушнеровских же стихотворений здесь можно вспомнить «Снег подлетает к ночному окну...» (1970), «Аполлон в снегу» (1975), «Кто едет в купе и глядит на метель...» (1978) и другие. Их создание приходится на десятилетие, в которое поэт и открывает для себя по-настоящему общероссийскую тему. Это хорошо сформулировал в своей давней статье о Кушнере критик С. Чупринин: «Час пробил, когда душевный быт почувствовал свою принципиальную подчинённость духовному бытию, <...> когда оказалось, что стихия (и «снежная» в том числе! — *А. В. К.*) распоряжается твоей частной судьбой с той же полновластностью, что и судьбой больших странств»¹¹⁶.

Не будем останавливаться на всех перечисленных стихотворениях о заснеженной и завьюженной России — это надолго увело бы нас от главной темы книги. Но одно, созданное в более раннюю пору, спустя три года после стихов о *новостях*, всё-таки выделим, ибо в нём есть косвенный петербургский подтекст:

Читая шинельную оду
О свойствах огромной страны,
Меняющей быт и погоду
Раз сто до Китайской стены,
Представил я реки, речушки,

¹¹⁶ Чупринин С. Александр Кушнер: под диктовку судьбы // Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983. С. 207.

Пустыни и Берингов лёд —
Всё то, что зовётся «от Кушки
До Карских студёных Ворот».

(«Читая шинельную оду...», 1967; 97)

Поразимся в очередной раз несообразительности советской цензуры, которая, по всей логике вещей, должна была бы вычеркнуть упоминание *Китайской стены* в эпоху резкого обострения советско-китайских отношений («Приметы» были отправлены в набор через неполный месяц после военного столкновения на острове Даманский). Но — не вычеркнула, хотя в те времена такой цензурный абсурд был в порядке вещей. Может быть, бдительность цензора была усыплена предусмотрительностью редактора И. Кузьмичёва, нейтрализовавшего другое потенциально острое место в стихотворении, отчего весь его текст стал выглядеть сравнительно «невинно»¹¹⁷. А может быть, «недреманное око» было отвлечено присутствием в книге ещё одного стихотворения, полностью посвящённого китайской теме и внешне казавшегося вполне «благонамеренным» (осуждение «культурной революции»), хотя опять-таки таившего в себе некую, в цензурно-идеологическом отношении, двусмысленность¹¹⁸.

¹¹⁷ Авторский текст: «Так вот что стоит за плечами // И дышит в затылок, как зверь, // Когда ледяными ночами // Не спишь и косишься на дверь» — по цензурным условиям пришлось заменить на такой: «Так вот что стоит за плечами // И дышит с тобой заодно, // Когда ледяными ночами // Не спится и смотришь в окно». В современных изданиях стихи печатаются, конечно, в изначальной авторской версии.

¹¹⁸ Речь о стихотворении «Мой китайский музыкант...» (1967), навеянном трагической судьбой китайского пианиста Лю Ши Куня, которому хунвэйбины раздробили прикладом пальцы: «Чтобы с запада в Китай // Жалость и великодушье // Не сочи-

Между тем главная — мы бы сказали, глубинная — «взрывоопасность» стихотворения заключалась не в этом, а в аллюзии на эпизод истории русской литературы той эпохи, когда столицей государства была не Москва (см. стихотворение «Не занимать нам новостей...»), а Петербург, а само государство называлось не СССР, а Российская империя. 14 сентября 1831 года Пётр Вяземский в неотправленном письме к Пушкину упрекает Жуковского: «Охота ему было писать *шинельные* стихи <...> и не совестно ли “Певцу во стане русских воинов” и “Певцу на Кремле” сравнивать нынешнее событие с Бородином? Там мы бились один против 10, а здесь, напротив, 10 против одного. Это дело весьма важно в государственном отношении, но тут нет ни на грош поэзии»¹¹⁹. Вяземский признавался, что хотел «оцарапать и Пушкина, который также, сказывают, написал стихи»¹²⁰ — одические стихотворения «Клеветникам России» (где сильна жанровая традиция не только оды, но и инвективы) и «Бородинская годовщина», в которых поэт одобрил подавление польско-

лись, получай // Боль в суставах и удушье» (*Кушнер А.* Приметы. С. 33). В самом лирическом сюжете *запад* по отношению к Китаю подразумевает вроде бы СССР (географически это именно так), но советскому читателю привычнее было понимать под западом Европу, противопоставляя её Советскому Союзу. Так восточная тема вновь (после «Каиба» И. Крылова и лермонтовских «Жалоб турка») обернулась отечественным подтекстом, а лирический сюжет — ассоциациями со здешними репрессиями. К тому же, китайские события пропущены здесь через судьбу художника, и это усиливает их ассоциативный для русской культуры характер.

¹¹⁹ *Вяземский П. А.* Записные книжки / Сост. Д. П. Ивинского. М., 1992. С. 151.

¹²⁰ Там же. С. 152.

го восстания. Так что выражение «шинельные стихи», со временем потеснённое в нашем языке выражением «шинельная ода»¹²¹, к пушкинским произведениям как будто тоже подходило.

Советское пушкиноведение их «стеснялось». С одной стороны, державный пафос пушкинских стихов должен был устраивать идеологию не только романовской, но и советской империи, а с другой — они же воспевали политику Николая I, а к деятельности всей династии (за исключением разве что Петра I, фигура которого нам, кстати, скоро понадобится) в советское время принято было относиться критически. Поэтому два «антипольских» (или, по определению исследователя, «антибонапартистских»¹²²) стихотворения обычно не упоминались в учебниках, не входили в хрестоматии и во многие массовые издания наследия поэта. Так вот, Кушнер и начинает сразу со ссылки на пушкинскую *шинельную оду* («Клеветникам России»). При сопоставлении текстов становится ясно, что именно из пушкинских стихов попадает в стихотворение современного поэта и *Китайская стена* (у Пушкина: «От потрясённого Кремля, // До стен недвижимого Китая»), и сам мотив географического размаха страны («...от Перми до Тавриды, // От финских хладных скал до пламенной Колхиды...»), хотя и с заменой конкретных названий. Например, самой южной точкой СССР считалась

¹²¹ С. И. Чупринин приводит несколько примеров «шинельной поэзии» в постсоветской России, доказывающих неистребимую живучесть этого «жанра»; см.: Чупринин С. Шинельная ода // Чупринин С. Жизнь по понятиям: Рус. литература сегодня. М., 2007. С. 640–641.

¹²² См.: Кушаков А. В. Пушкин и Польша. Изд. 2-е, испр. и доп. Тула, 1990. С. 151.

Кушка; она и упомянута в стихах, да ещё в закавыченном виде, ибо, дескать, не нами придумано, а так *зовётся*...

Обращение Кушнера в положительном контексте не к хрестоматийным пушкинским произведениям вроде послания к Чаадаеву или «Я помню чудное мгновенье...», а к «шинельным стихам» выглядело неожиданно, «нехрестоматийно», даже вызывающе. В те времена это звучало бы как апология, скажем, гоголевских «Выбранных мест из переписки из друзьями», для советской идеологии скомпрометированных «религиозностью» и «примиренчеством» их автора. Но Кушнер, конечно, не повторяет ни пушкинской «державности», ни «державности по-советски» (после подавления «пражской весны» отсылка к польским событиям почти полуторавековой давности думающему читателю могла сказать о многом), переводя разговор в иное русло — опять-таки гуманитарное, «словесное»:

Большая удача — родиться
В такой беспримерной стране.
Воистину, есть чем гордиться,
Вперяясь в просторы в окне.
Но силы нужны и отвага
Сидеть под таким сквозняком!
И вся-то защита — бумага
Да лампа над тесным столом.

Лирический герой, в роде занятий которого читатель не сомневается, *защищён* не *шинелями* и *штыками*, и он далёк от воспевания абстрактных пространств: они сосредоточиваются для него всего-навсего «в окне» (что́ можно там увидеть, кроме реального городского пейзажа?), но окне конкретном. В то же время оно — символическое, и через него

дует такой невероятный *сквозняк*, что от героя требуются *силы... и отвага* (а он всего-навсего *сидит!*). Всё дело в том, что *беспримечательная страна* пропущена через поэтическое восприятие и смыкается сейчас на кончике пера поэта, остро переживающего её *просторы*. И в этот момент центр России, её поэтическая столица находится там, где находится поэт. А он находится, мы знаем, в Петербурге. «Зато и впрямь — какие дали // Видны от Зимнего дворца» — поэтически сформулирует он эту мысль спустя несколько десятилетий¹²³. А мотив окна в сходном значении появится у Кушнера в уже упоминавшемся нами стихотворении «Кто едет в купе и глядит на метель...», только на сей раз это будет окно вагона. Но завораживающее чувство большой *взмётённой* страны останется прежним: «Наверное, где-нибудь в тёплых краях // Подобное чувство ни взрослым, ни детям // Неведомо; нас же пленяет впотьмах // Причастность к пространствам заснеженным этим» (336).

Никак не можем согласиться с Л. Г. Фёдоровой в том, что строки о *большой удаче* и *беспримечательной стране* звучат иронически. Исследовательница аргументирует это тем, что в эссе Кушнера «Попробуйте меня от века оторвать...» (1975; 1987) выражается якобы «скептическое, негативное отношение» к стихотворению «Клеветникам России»¹²⁴. Но это вовсе не так. Во-первых, поэт-эссеист пишет о нём как о «сильных стихах», «согретых подлинной страстью». Во-вторых, он ведёт речь о том, что в поэзии — пуш-

¹²³ «Когда Россию не ругали...», ок. 2016 (Звезда. 2017. № 3. С. 3).

¹²⁴ См.: Фёдорова Л. Г. Пушкин в поэзии Александра Кушнера // Пушкин и русская культура: (Работы молодых учёных). Вып. II. М., 1999. С. 145.

кинской, в частности — возможно совмещение того, что трудно совместить в критике или публицистике: вольнолюбивых стихов и стихов, содержащих, например, «надежду на царскую милость». «Всё это, — пишет Кушнер, — и называется поэзией, нравится нам это или не нравится»¹²⁵. Очевидно, что позиция его шире, чем «негативное отношение». В-третьих, и сам Кушнер имеет право на то, чтобы высказывание в статье не совпадало с позицией лирического героя его стихов, написанных, кстати, в другой период его творческой биографии (хотя мы и не видим здесь какого-то принципиального несовпадения). В-четвёртых, невозможно представить даже само намерение живущего в советских цензурных условиях литератора напечатать иронические стихи о своей стране. Иронию можно было запрятать как можно глубже, но не подставляться же было так откровенно... В-пятых — и это самое главное — «ироническому» прочтению стихотворения противится всё его лирическое содержание, которое выше мы и пытались раскрыть¹²⁶.

¹²⁵ *Кушнер А.* «Попробуйте меня от века оторвать...» // Кушнер А. Аполлон в снегу. С. 234, 235.

¹²⁶ Всё это, однако, не мешает Кушнеру в «перестроечную» эпоху оспорить пушкинскую имперскую ноту в стихотворении «?От финских хладных скал до пламенной Колхиды...?» (ок. 1992; см.: Лит. газ. 1992. № 15. 8 апр. С. 5) и упомянуть много лет спустя стихотворение «Клеветникам России» в действительно ироническом контексте, но уже по другому поводу, при противопоставлении жизни российской и западной через контраст нашей морозной зимы и мягкой европейской погоды: «Если бы у нас дожди почаще моросили, // Был бы и в Москве Людовик, а не царь Иван. // Что это пишу я, как “Клеветникам России”, // Вздор какой, с обидой и бравадой пополам!» («Как

Восприятие российского пространства через перечень конкретных топонимов — вообще одна из характерных особенностей поэзии Кушнера. Но у этого поэта оно никогда не бывает риторически-голословным; он непременно предлагает какой-то неожиданный ход, не перечисляя, а обыгрывая географические названия, например: «В названьях судов, в переключке загадочных мест — // Вся наша размашистость, вся непомерная ширь. // Как это похоже на географический съезд! // “Печора”, “Сухона”, “Колгуев”, “Анадырь” и “Свирь”» («В порту», 1979–80; 335). Опять вместо самих городов и рек, по закону метонимии, — звучат их названия, то есть — *с л о в а*. Спустя же три десятилетия поэт создаст ещё один лирический перечень («Я бы в Томске томился...», 2009), где «филологически» и полушутя обыграет названия различных населённых пунктов страны¹²⁷. Он безо всякой иронии называет её *дорогой*, но признаётся при этом, что сам он, проведший жизнь *вдалеке от окраин*, — *избалован в тепле* и потому *плохой россиянин в этой смуте и мгле*. Как раз это финальное признание можно всерьёз и не принимать, ибо в тексте стихотворения обнаруживаем «смягчающие вину» лирического героя обстоятельства, переводящие ситуацию с житейского уровня на высокий уровень поэтической судьбы:

вы там в Испании своей в снегах живёте...», 2010 // Кушнер А. Земное притяжение. С. 58). См. также сноску 100.

¹²⁷ Ср. с гораздо более ранними стихами: «Я всё твержу: Балхаш, Баймак, // Барабинск, Бийск. А что? Да так! <...> Илим, Ишим, Витим, Нарым, // Как будто я сквозь тьму и дым // В сплошном снегу иду...» («Никак не вспомнить было, где...», 1970; 128).

Я бы в Томске томился,
В Туруханске струхнул,
На окно бы косился,
Опустившись на стул. <...>

И, прислушавшись к вьюге,
Я бы в Омске умолк.
Я уснул бы в Усть-Луге —
И какой с меня толк?

Даже в Пензе, в Казани
Я обратный билет
Проверял бы в кармане,
Петербургский поэт.¹²⁸

Во-первых, в тексте есть — неважно, вольная или невольная — автореминисценция из стихотворения «Читая шинельную оду...» Напомним: «Когда ледяными ночами // Не спишь и косишься на дверь». Неведомая сила, заставляющая героя *струхнуть в Туруханске* (попутно оценим игру слов) — не банальная же боязнь гостиничного злоумышленника в самом деле¹²⁹; она напоминает о том общероссийском *сквозняке*, что ощущал в своей комнате герой стихов 64-го года. Во-вторых, мотивы холода и вьюги вызывают в памяти читателя обширный ассоциативный фон поэзии Кушнера, где они всегда размыкают лирическое пространство, роднят судьбу героя с общенациональной судьбой и позволяют поэтому подозревать в «скромности» героя стихов 2009 года самоиронию. Наконец, в-третьих, сказано главное: *петербургский поэт*. Здесь важны оба слова: *поэт* —

¹²⁸ Кушнер А. Мелом и углём. С. 14–15.

¹²⁹ Вообще кушнеровский лирический герой, пристрастный к домашнему быту («Я даже ручку дверную люблю...»), не любит гостиницы — см. стихотворения «Случалось ли читателю, как мне...» (1970), «Жил однажды я в рижской гостинице...» (2002). См. об этом ниже, в эссе «Два Кушнера».

ибо призвание лирического героя не в том, чтобы испытать на себе тяготы жизни в Уренгое или Нарьян-Маре, а в том, чтобы написать о них, охватить поэтическим взором всю обширнейшую державу; *петербургский* — не только в силу биографических обстоятельств, но и в силу того, что это центр культуры, столичный город, пусть даже формально таковым сейчас и не является, и именно он даёт точку обзора — то самое окно, за которым простираются российские просторы: «...И в ленинградской квартире прохладной // Ухнет Сибирь за стеной, как медведь»¹³⁰. По точному замечанию Д. С. Лихачёва, в стихах Кушнера «постоянно присутствует связь Петербурга — Ленинграда со всей страной» (и более того — «со всем миром») ¹³¹.

Выше мы упомянули Петра I. Причастность и пристрастие к Петербургу, помноженные на острое ощущение российских пространств, неизбежно должны были обратить творческий интерес поэта к фигуре основателя города и Российской империи. Первой ласточкой оказалось уже рассмотренное нами (в предыдущей главе) стихотворение 1966 года «Этот сад, что над Невкой Большой...» Напомним уже цитированное: «Словно парусный бриг, на ветру, // Вдоль сверкающей Невки несётся, // Как Полтава, безумцу Петру // Где-нибудь прошумит и зачтётся». Поскольку стихи были обращены к любовной, интимной теме, само упоминание о Петре отчасти обрело для поэта лирическую окраску. Получается так, что подразумеваемый здесь Ботанический сад, исто-

¹³⁰ «Мерно и мощно махая крылами...», 1969 // *Кушнер А.* Прямая речь. С. 35.

¹³¹ *Лихачёв Д. С.* Кратчайший путь. С. 6–7.

рия которого берёт своё начало с созданного по указу Петра Аптекарского огорода, *зачтётся* императору за то, что он (сад) благоволит к лирическому герою, и это благоволение приравнивается ни больше ни меньше как к Полтавской победе:

Этот сад, что над Невкой Большой,
Над зелёной волной нависает,
Над моей нависает душой
И меня от печали спасает.

До того, как распустится он,
Привлекая ворон своим видом,
Он чернеет вдали как заслон
Всем теням, и смертям, и обидам.¹³²

О Полтаве мы вскоре ещё вспомним, а в этом стихотворении не сказывается ли «аптекарское» происхождение сада, поэтически объясняющее его целебное воздействие на лирического героя?

Начиная с семидесятых годов, имя Петра появляется в стихах Кушнера неоднократно, и стоит вчитаться в них, попытаться понять, как именно лирический интерес к нему воплощён.

В 1972 году написано стихотворение «В петропавловском холоде снятся Петру...» — чрезвычайно, на наш взгляд, важное для кушнеровского восприятия и Петра, и Петербурга.

В петропавловском холоде снятся Петру
Крепостные уступы,
Ленинградских красавиц на зимнем ветру
Посиневшие губы.

Профиль женщины жёсткий; высокая бровь
В сером инее колком,
Потому и не станет утехой любовь,
А вопьётся осколком. (148)

¹³² Кушнер А. Приметы. С. 67.

С самых первых строк имя Петра оказывается «привязано» к сегодняшнему дню, к личной драме лирического героя. Ассоциативная цепочка выстроена прихотливо, и в то же время — абсолютно последовательно: *петропавловский* (читай: могильный) *холод* → *ленинградский холод* и *колкий иней* → мёрзнущие *ленинградские красавицы* → *колкий* (жёсткий) *профиль* единственной героини → *впивающаяся осколком* (ледяным?) в сердце героя *любовь* к этой женщине. Восьми строк хватило для того, чтобы установить, по выражению другого поэта, ровесника Кушнера, «самую смертную связь» (Н. Рубцов) между эпохами, разделёнными двумя с половиной столетиями. Отправной же точкой, своеобразным эпицентром этой нити является именно Пётр и его знаковая петербургская постройка, в которой сосредоточена и вся петербургская история (с Петропавловской крепости город начался), и память об основоположнике города, в соборе крепости же и похороненного. Заметим, что ключевым мотивом, обеспечивающим единство поэтической цепочки, вновь оказывается уже знакомый нам мотив холода — мотив петербургский, общероссийский и очень «кушнеровский».

Естественно, что петровская тема включает в себя и литературно-мифологические ассоциации. Первая из них ведёт к уже упоминавшемуся нами стихотворению Анненского «Петербург», где читаем: «Ни кремлей, ни чудес, ни святынь, // Ни миражей, ни слёз, ни улыбки... // Только камни из мёрзлых пустынь // Да сознание проклятой ошибки»¹³³. «Проклятая ошибка» — это, по мысли поэта, строительство Петербурга («Только камни нам дал чародей, // Да

¹³³ Анненский И. Избранное. С. 156.

Неву буро-жёлтого цвета...»). Поэтический скепсис Анненского вполне вписывается в «петербургский миф», о котором мы говорили в первой главе книги. Кушнер же включает в своё стихотворение прямую реминисценцию из стихов Анненского:

И улыбки малиновой нам не видать.
Вместо нежной улыбки
Что-то вроде усмешки, и совестно врать,
И сознание ошибки.

Последнее словосочетание в контексте кушнеровского стихотворения получает дополнительный смысл: ошибка случилась в любви. *Малиновая улыбка* ленинградской красавицы подменена её *посиневшими губами*... Между тем, *улыбка малиновая* тоже заимствована из Анненского, из его стихотворения «О нет, не стан»: «О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок, // Я из твоих соблазнов затаю // Не влажный блеск малиновых улыбок, — // Страдания холодную змею»¹³⁴.

Следующая ассоциация, конечно, — «Медный всадник»: «Уж как много воды в потемневшей Неве, // И ещё подступает»; «И безумный над бездной застыл истукан...» Мотив безумия вновь (вслед за стихотворением «Этот сад...»); напомним: *Как Полтава, безумцу Петру*...) соотносится с Петром. Но текст пушкинской поэмы напоминает нам, что у Пушкина безумен не Пётр, а его оппонент, маленький чиновник Евгений («Кругом подножия кумира // Безумец бедный обошёл...»). Кушнер же как бы переадресует безумие самому императору, с его

¹³⁴ Там же. С. 88. Это стихотворение Анненского относится к числу особенно любимых Кушнером; см. также ниже нашу статью о железнодорожной теме в его поэзии.

парадоксальным проектом создания Петербурга и барочными причудами — в которых, однако, складывалась новая государственность и новая культура.

И ещё одна переключка, на первый взгляд не столь очевидная, но угадываемая в подтексте — с «Петербургскими строфами» Мандельштама, где будто оживший в новом веке герой пушкинской поэмы оказывается посреди современных городских реалий. Напомним стихи Мандельштама: «Летит в туман моторов вереница; // Самолубивый, скромный пешеход — // Чудак Евгений — бедности стыдится, // Бензин вдыхает и судьбу клянёт!»¹³⁵ А вот концовка стихотворения Кушнера:

И безумный над бездной застыл истукан,
Связью связанный жуткой
С серебристой цистерной, везущей метан,
И искусственной шубкой.

Серебристая цистерна, везущая метан — своеобразный поэтический аналог *моторов вереницы* и *бензина*, вдыхаемого бедным Евгением. У Кушнера реалии, как видим, заострены в сторону современности по отношению не только к пушкинским, но и к мандельштамовским стихам (хотя именно Мандельштамом этот ход и подсказан). Всё-таки на дворе уже последняя треть двадцатого века... *Искусственная шубка* же (таковые были в моде как раз на рубеже 60-х–70-х годов) не только подключается к этому ряду современных деталей, подтверждая справедливость давнего наблюдения И. Б. Роднянской в связи с дан-

¹³⁵ Мандельштам О. Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» С. 68. См.: Краснов Г. В. Мятёжная Нева, Евгений и «кумир на бронзовом коне» // Краснов Г. В. Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 169–171.

ным стихотворением о том, что мы «в большом историческом времени <...> привыкли связывать с именем Петра все новые урбанистические приметы»¹³⁶, но и напоминает об изначальном лирическом импульсе стихов — о *ленинградских красавицах* и любовном *осколке*.

Однако ассоциативный пласт стихотворения ещё не исчерпан. Наметив в реминисценции из Анненского мифологическую подоплёку Петербурга, теперь автор акцентирует её, расширяя предмет поэтического размышления:

И о чём разговор? О последней статье
В философском издании:
Архетипе и мифе, и нашем житье,
И его пониманье.

Повторяется всё: устремленья, и сны,
И рычанье чудовищ,
А по-моему, лишь элемент новизны
Интересен и стоящ!

Напомним, что как раз в «рефлексивные» 70-е годы гуманитарной интеллигенции вообще был свойствен интерес к мифологическим, архетипическим основам бытия (как бы рифмующегося у Кушнера с нарочито сниженным *житьём*); достаточно сказать, что большой интерес вызывало тогда учение Юнга о «коллективном бессознательном». Но хотя в истории *повторяется всё*, даже *рычанье чудовищ* (мотив опять-таки мифопоэтический; Кушнер неоднократно обыгрывает в своих стихах, например, миф о Тезее и Минотавре), — всё же без *элемента новизны*, посто-

¹³⁶ Роднянская И. Поэт меж ближайшим и вечным // Роднянская И. Художник в поисках истины: [Сб. статей.] М., 1989. С. 156.

янно преображающего жизнь и не дающего ей законсервироваться, и сама мифология, как бы ни была она притягательна для культурного сознания, исчерпывает себя и теряет смысл.

Так вот, пора замкнуть ассоциативный круг: именно Пётр, лежащий теперь в *петропавловском холоде* и мифологизированный русской культурой, и был тем, кто первый задал русской жизни сознательную установку на *элемент новизны*. Так что не только *архетип и миф с рычаньем чудовищ*, но и *серебристая цистерна с метаном* и *искусственная шубка* — это всё, по большому счёту, последствия его необыкновенного политического и культурного творчества. И наконец, судьба лирического героя, его любовь вписаны в судьбу города, в драматичные отношения между Петром и его детищем, и этим драматизмом тоже окрашены.

Такое личное, даже интимное восприятие Петра для нашей поэзии уникально. Прецедент можно видеть разве что в пушкинском творчестве («Стансы», «Как жениться задумал царский арап...» и др.), но там он во многом объяснялся биографической преимуществом поэта по отношению к петровской эпохе — что, конечно, ничуть не умаляет пушкинского ощущения грандиозности *славных дел Петра*. В случае Кушнера такой прямой связи здесь нет, и стало быть, связующими звеньями между фигурой первого русского императора и судьбой лирического героя оказываются Петербург и Россия.

Но продолжаем следить за развитием в творчестве поэта петровской темы как темы именно лирической. Спустя три года после «В петропавловском холоде...», в 1975-м, им написано стихотворение «На пути из Петрокрепости». Судя по тому, что оно от-

крывает собою очередной сборник Кушнера — «Голос» (1978), поэт придаёт ему особое значение, считает программным для себя. Название, кстати, не является условно-вымышленным: стихи в самом деле сочинились прямо в дороге, в автобусе, который вёз поэта из Петрокрепости в Ленинград (авторская датировка — 21–22 мая; скорее всего, сама поездка состоялась 21-го, а на следующий день текст дорабатывался).

Когда из Петрокрепости, пыля,
Бежит автобус топкими местами, —
Черёмуха, берёзы, тополя
Да кладбища с крестами и звездами
Сопутствуют ему, да облака,
Да тусклая, с припухлой волною,
Тяжёлая, угрюмая река
Со сходнями, травой береговою. (199)

Город Петрокрепость, ныне именуемый Шлиссельбург (название Петрокрепость существовало с 1944 до 1992 года, после чего городу было возвращено имя, данное ему Петром) — одно из замечательных в историческом отношении мест Ленинградской области. Его история началась с крепости Орешек, заложенной новгородцами ещё в четырнадцатом веке на одноимённом острове в самом начале течения Невы, на выходе её из Ладожского озера. К началу восемнадцатого века крепостью владели шведы, называвшие её «Нотебург». В 1702 году Пётр отвоевал её у них, и вслед за этим начала застраиваться и обживаться местность на левом берегу Невы — будущий город.

Расположение и сама судьба Шлиссельбурга (название которого переводится как «ключ-город», то есть — ключ к ведущему на Балтику неврскому вод-

ному пути) символичны: во-первых, он перешёл в подчинение Петра всего за семь месяцев до основания Петербурга (Орешек — своеобразный предтеча Петропавловки; она ведь, в сущности, тоже «Петрокрепость»), а во-вторых, он находится у начала реки — а крепость прямо-таки на реке, — в устье которой расположен сам Петербург. Два города, малый и большой, словно «зарифмованы» своим местоположением и даже своими названиями, каким бы названием малого города ни пользоваться: Шлиссельбург или *Петрокрепость*.

Но вернёмся к стихам, в которых точно подмечено, что на маршруте из Петрокрепости в Петербург в поле зрения пассажира время от времени попадает (с правой стороны) вид Невы: автомобильная трасса то приближается к её руслу, то отдаляется от него. Поначалу кажется, что малопримечательный загородный пейзаж (*тонкие места, тяжёлая, угрюмая река, ещё и с припухлой волною*; мы помним, что последнее определение имеет для поэта болезненный оттенок) не таит в себе ничего поэтического. Но лирический герой знает, что это — не просто река, а *Нева*, и течёт она в сторону великого города, куда направляется в запылённом пригородном автобусе и он сам. В своеобразном поэтическом «неведении» о будущем самой реки («Ничто не предвещает ни мостов, // Ни набережных царственных, дворцовых. // Ни шпилей ледяных, ни куполов, // Ни наших с вами медленных прогулок, // Ни тех заветных, праздничных стихов, // Что помнят каждый дом и переулок...»¹³⁷), как бы не

¹³⁷ Ср. с написанным полтора года спустя и рассмотренным нами в первой главе стихотворением «На петербургских старинных гравюрах...»

знающей, куда она течёт, и параллельном ей неведении о своей будущей судьбе самого лирического героя («Но так и ты не можешь знать судьбу // Заранее, как эта даль речная») и заключается лирическая интрига стихотворения. А поскольку Петербург, Петрокрепость и связующая их Нева имеют общий историко-культурный «знаменатель» — имя Петра, — то и судьба лирического героя, поездка которого тоже всё это связывает воедино, должна замкнуться на нём. Это и происходит в финальной строфе стихотворения:

И если даже, славы не стяжав,
Не просветлев, не сделавшись счастливей,
В тоске косясь на мятый свой рукав,
Придёшь к концу и скроешься в заливе,
Катя свой вал, как гору серебра,
Вдоль берегов затопленных и плоских —
Ты — как Нева, но только до Петра,
В предчувствии высоких дел петровских.

К счастью, метафорический *рукав* оказался не *мятым*, и путь поэта не *скрылся в заливе*. Зная, как сложилась впоследствии судьба самого автора, пережившего на рубеже 70-х–80-х годов обновление своего поэтического мира (о чём мы, со ссылкой на мнение И. Б. Роднянской, уже говорили в первой главе), видишь в этом стихотворении в самом деле пророческий по отношению к собственной судьбе поэта смысл, предчувствие чего-то большого и важного, приравненного даже к *высоким делам* основателя Петербурга.

И ещё одно стихотворение готово встать в ряд «петровских» произведений Кушнера — «Скучно, Гоголь, жить на этом свете!..» (1997), написанное как своеобразная реплика на два классических произведе-

дения русской литературы. Одно из них — точнее, не само оно («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), а его крылатая концовка — вызывает полемическую рефлексию сразу, уже в первом четверостишии:

Скучно, Гоголь, жить на этом свете!
Но повеет мёдом иногда
От пушистых зонтичных соцветий! —
Чудно жить на свете, господа!

Господа посматривают косо,
Хмуро, кисло, заняты другим.
А ещё дымком от тепловоза
Вдруг пахнёт и паром полевым. (545)

Сказать, что лирический герой обнаруживает оптимизм в противовес гоголевскому пессимизму — значило бы слишком упростить ситуацию. Здесь интересна сама поэтическая «аргументация», «система мотивировок», позволяющих выразить действительно характерное для Кушнера (мы уже имели возможность в этом убедиться) ощущение радости и полноты бытия. Поэт даёт понять: мол, был бы готов согласиться с Гоголем, но — *повеет мёдом иногда... а ещё дымком от тепловоза вдруг пахнёт...* Эти строки напоминают о написанном двадцатью годами раньше стихотворении «Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки...» (см. предыдущую главу), в лирическом сюжете которого, напомним, аналогичную роль играл *запах мазута, весёлый и жгучий*, разрушающий *унылую* атмосферу, воплощённую в *свинцовой, сонной, тусклой глади*. И вот вновь запах — неважно, что другой — как бы возвращает лирического героя от «гоголевской скуки» к настроению и интонации, подсказанным другим классиком. И его знаменитым героем.

Возвращаемся к той точке лирического сюжета, на которой мы прервали цитирование и где появляется, напомним, упоминание о тепловозе:

Он ползёт, грязнуля и неряха,
Из Полтавы, может быть, Орла,
Словно пылкость взял у Шлипенбаха,
И пыхтит, и воет, как пчела.

Ах, и сам я мрачностью страдаю
И всю жизнь с собой борюсь.
Отбивайся! Лезь в Петрову стаю!
Кипятись, как Боур или Брюс!

Здесь перед нами, конечно, развёрнутая реминисценция из пушкинской «Полтавы», из знаменитой сцены сражения со шведами: «Уходит Розен сквозь теснины; // Сдаётся пылкий Шлипенбах. // Тесним мы шведов рать за ратью <...> За ним (Петром — *А. В. К.*) вослед неслись толпой // Сии птенцы гнезда Петрова — // В временах жребия земного, // В трудах державства и войны // Его товарищи, сыны: // И Шереметев благородный, // И Брюс, и Боур, и Репнин...»¹³⁸ Как видим, лирический герой стихов Кушнера, вполне «по-пушкински», словно включает себя в число *птенцов гнезда Петрова*, находя для неё самой краткий и тоже метафорический перифраз: *Петрова стая* (*стая* как раз и состоит из *пернатых!*). Здесь поэт мог вспомнить и случай аналогичного словоупотребления у самого Пушкина — тоже, кстати, связанный с военно-исторической темой, а именно с личностью Кутузова: «Сей остальной из стаи славной // Екатерининских орлов» («Перед гробницею святой...»)¹³⁹.

¹³⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 3. С. 204.

¹³⁹ Там же. Т. 2. С. 267.

Стилевое снижение ситуации (*грянула и неряха, пыхтит, лезь*) есть знак отмеченного лёгкой иронией лирического осовременивания её, но ни в коем случае не снижения её важности для героя. Его борьба с собственной *мрачностью* находит неожиданную на первый взгляд «поддержку» в эпизоде петровской эпохи и пушкинской поэмы; судьба героя — не будет натяжкой сказать, что и самого поэта — вновь оказывается связана с историческим наследием первого российского императора. Не будем, конечно, понимать всё слишком буквально; просто петербургский поэт, и при этом рядовой горожанин, житель основанной Петром бывшей российской столицы поневоле сверяет свою душевную жизнь с заданным Петром масштабом петербургской и общероссийской истории.

Стихотворение интересно ещё самой оппозицией (возможно, для поэта — невольной) двух классиков. Пушкин и Гоголь традиционно воспринимаются как два культурно-психологических типа: «солнце русской поэзии», певец гармонии, всегда видевший некий просвет за порой настигавшим его, как и всякого человека, душевным мраком («А нынче... погляди в окно...»), — и «великий меланхолик», в душе которого чувство неудовлетворённости миром с каждым годом, кажется, лишь нарастало. Стихотворение Кушнера начато как прямая апелляция к Гоголю, и тут же она, как мы видели, переходит в полемику. Так вот, ведущим аргументом в пользу того, что всё-таки отнюдь не *скучно*, а, напротив, *чудно жить на свете*, и оказывается... Пушкин, созданная им динамичная картина Полтавского боя, открывающая лично важные для лирического героя ассоциации. Кстати, Гоголь был уроженцем Полтавщины, и

это обстоятельство тоже становится своеобразным «пушкинско-кушнеровским» козырем против него: дескать, какая же может быть, Николай Васильевич, скука, если на вашей малой родине, да ещё ровно за сто лет до вашего рождения («бывают странные сближения»!) происходило такое грандиозное событие...

Мы подошли к стихам о Петре, созданным уже в новом веке. Это, во-первых, стихотворение «Ругай, ругай Петра, за всё в ответе он...» (2000), представляющее собой полуиронический спор с неким оппонентом, противником «имперскости», упрекающим первого русского императора в недостаточном демократизме: «Ругай, ругай Петра, за всё в ответе он, // За жёсткий наш регламент // И климат, за снежком пылящий небосклон. // Ну, не был демократ, не ввёл в стране парламент. // Зачем он не Линкольн, зачем не Вашингтон, // Зачем не заложил для нас другой фундамент?»¹⁴⁰, — а во-вторых, позднее стихотворение, давшее название этой главе монографии и как бы итожащее лирические мотивы стихов, которых мы касались выше:

Да, имперский. А вы бы хотели,
Чтобы он над безлюдной рекой
В длиннополой гранитной шинели
Обещал вам уют и покой.

Всё равно что — смешная затея,
Воспалённого мозга игра —
Рим, избавленный от Колизея
И собора Святого Петра.

(«Да, имперский. А вы бы хотели...», 2004; 691)

¹⁴⁰ Нева. 2003. № 5. С. 8.

Утверждение в зачине может показаться неожиданным и неорганичным для Кушнера: неужели он, как никто другой любящий и ценящий частное бытие, выступает в качестве адепта «имперского сознания»? Но уже вторая строфа проясняет суть авторской позиции. Аналогия с Римом переводит разговор из политического русла в русло скорее эстетическое, историко-культурное: названы характерные приметы облика итальянской столицы, за которыми открывается не политическая деятельность того или иного правителя Рима, а грандиозное прошлое этого города, вне которого и само существование его как бы лишается смысла. Мы вправе ожидать, что в стихах появятся и российские — прежде всего петербургские — историко-культурные ассоциации, и они, конечно, появляются:

Ну, ребятки, тогда извините,
Ни стихи вам, ни проза ничуть
Не нужны: в тесноте — не в обиде
Жить бы в Нальчике вам где-нибудь.

То-то радость! Адепты распада,
Обличители зла, леваки,
Ни ампира, ни шпиля не надо,
Ни крылатого ветра с реки.

И давно рассчитаться пора бы,
Про Полтаву забыть и Гангут,
А чего не захватят арабы,
То китайцы у вас отберут.

Отметив в этих стихах психологически мотивированный «резкий переход к уничтожающей иронии, оттеняющей суровость предыдущих высказываний», Л. Шушунова справедливо резюмирует: «Юмор только тогда и воспринимается в качестве юмора, когда он не довлеет себе, а оттеняет серьёзные заяв-

ления...»¹⁴¹ Дело в том, что Петербург, нравится нам это или нет, возник и существовал действительно как город имперский, и весь мощнейший пласт связанных с ним культурных ассоциаций — от легендарной фразы царицы Авдотьи до стихов Бродского («Если выпало в империи родиться...»)¹⁴² — связан с ощущением его как имперского центра, а в советское время, напротив, своеобразной имперской «окраины»¹⁴³, помнящей, однако, о своём изначальном призвании и всегда готовой «включить» его в актив

¹⁴¹ Шушунова Л. «Пышный парадный венок жестковат...»: Некоторые тенденции поздней лирики Александра Кушнера // Звезда. 2006. № 9. С. 88.

¹⁴² Бродский в этом смысле воспринимается как оппонент Кушнера: «Выходец из самого имперского из городов России — Петербурга-Ленинграда, — Бродский несёт в себе комплекс империи. Территориальное расширение кажется ему бессмысленным расползанием пространства» (*Вайль П., Генис А.* В окрестностях Бродского // Лит. обозрение. 1990. № 8. С. 28). Об «имперском комплексе» Петербурга в литературе второй половины XX века и в новейшей российской истории см.: *Смирнов И.* Месть места: воспоминания о настоящем // Неприкосновенный запас. 2014. № 3(95). С. 236–245.

¹⁴³ «Он пишет, — неодобрительно замечает о Кушнере в 1975 году в своём дневнике Д. Самойлов, — стихи концептуальные, “антимосковские” — с идеологией ленинградского провинциализма» (*Самойлов Д.* Подённые записи: В 2 т. М., 2002. Т. 2 / Подгот. к публ. и сост. Г. Медведевой. С. 87). Напомним написанные в 1982 году стихи бывшего ленинградца, а с 70-х годов москвича Александра Городницкого: «Мне трудно, вернувшись назад, // С твоим населением слиться, // Отчизна моя, Ленинград, // Российских провинций столица. <...> На Невском реклама кино, // А в Зимнем по-прежнему Винчи. // Но пылью закрыто окно // В Европу, ненужную нынче» (*Городницкий А.* На материк: Песни. М., 1999. С. 174). О творческом восприятии эпохи Петра в его лирике см.: *Биткинова В. В.* Образы русской культуры XVIII — XIX веков в бардовской поэзии. Саратов, 2012. С. 87–107.

своего культурного сознания. Замечательная метафора *В длиннополой гранитной шинели* не делает эти стихи *шинельными*, а лишь констатирует данность. Об имперском — административном, военном, полицейском — характере Петербурга свидетельствуют его многочисленные достопримечательности. Если отказаться от этой «имперскости», то нужно отметить и русскую литературу (*Ни стихи вам, ни проза...*), и архитектуру (*Ни ампира, ни шпилья...*), и историю, начиная всё с того же Петра (*Про Полтаву забыть и Гангут...*). Для творческого сознания Кушнера показательно это новое упоминание имени императора и его знаменитой победы; мы уже знаем, как заинтересованно и лично относится к ним лирический герой поэта¹⁴⁴. От самого же Петербурга без всего перечисленного, составляющего стержень его исторической судьбы, не останется ничего, и пророчество «Петербургу быть пусту» окажется уж точно сбывшимся. Так что стихотворение выражает не позицию человека империи, а позицию человека культуры. Другое дело, что она поневоле предполагает и политическую грань, оборачиваясь против противников «имперскости» (*адепты распада*).

В этом контексте важно помнить, как воспринял сам Кушнер распад советской империи. В 2011 году он делился своими соображениями по этому поводу со слушателями радио «Свобода». Процитируем выборочно выступление поэта: «Я не жалею о крахе

¹⁴⁴ Литературной рецепции фигуры Петра в минувшем столетии посвящено специальное диссертационное исследование (написанное, правда, на материале только прозы): *Лобин А. М. Концепция личности Петра I в русской литературе XX века и социокультурный контекст времени: Дисс. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2006.*

коммунизма: он был неизбежен и совершенно необходим. Сталинские преступления так чудовищны, что должна была быть, в конце концов, и расплата за это. Все империи разваливались всегда <...> Другое дело, что некоторое сожаление, конечно, существует. Понятно, когда уходит Прибалтика. В самом деле, Финляндия существует отдельно и счастливо, и почему так же не жить Литве, допустим. Но что касается Украины и Белоруссии, то всё-таки это славянские народы, и мне это (то есть отделение — *А. В. К.*) кажется несколько странным. Я бы даже и к этому отнёсся куда легче, если бы не знал, сколько людей в Белоруссии и на Украине страдают от этого распада. Очень много там русских, и что им, бедным, делать, когда нужно учиться в украинской школе, а русская культура вытесняется всячески. Ну и, наконец, Крым — <...> та самая Таврида, которую ещё Батюшков так любил и воспел (“Друг милый, ангел мой, сокроемся туда, где волны кроткие Тавриду омывают”), и Пушкин (“Погасло дневное светило, на море синее вечерний пал туман”; стихи написаны под Гурзуфом, на корабле). И Севастополь — мы так любим Толстого с его “Севастопольскими рассказами”. <...> И Мандельштам, помните — замечательные стихи: “Золотистого мёда струя из бутылки текла так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела...” — они написаны в Алуште. <...> Скажу ещё, что, конечно, в большой стране есть своя прелесть. Я помню поездки в Бухару, в Самарканд — не говоря уже о Кавказе или Армении. Мне очень досадно, больно, что дружба России с Грузией, укреплённая опять-таки нашей поэзией — тем же Грибоедовым и тем же Пушкиным, Лермонтовым, вдруг ушла куда-то. А мы так любили ещё грузинское кино — того же Иосе-

лиани, “Жил певчий дрозд”, “Пастораль”. И казалось, что это наши лучшие друзья. Я надеюсь, что так в конце концов и будет. Без Армении, без Грузии скучно. Просто жизнь стала скучнее, уже»¹⁴⁵. Как видим, главные мотивы «некоторого сожаления», которое испытывает говорящий это, — не политические («Все империи разваливались всегда»), а, так сказать, поэтические и даже психологические («жизнь стала скучнее»). Например, ставший заграничным Крымом для Кушнера (когда он говорил это, расколовшие российское общество трагические события 2014-го и последующих годов были ещё впереди, но позицию поэта они не изменили) — русский полуостров потому, что он неразрывно связан с русской литературой. Другие упоминаемые им места тоже овеяны ею. Особо отметим признание поэта о том, что «в большой стране есть своя прелесть»; оно комментирует и рассмотренные нами выше стихи 60-х годов о *беспримерной стране* и о выпавшей ему *удаче родиться* в ней, и написанное уже в постсоветское время стихотворение «Блажен, кто посетил до полного распада...» (2005)¹⁴⁶

Здесь уместно вспомнить стихи, написанные Кушнером спустя три года после распада Советского Союза, в 1994 году, и выражающие, как нам кажется, именно «гуманитарное» сожаление о том, что прежней единой страны больше не существует. Это сожаление весьма далеко от заурядной ностальгии по советским временам, присущей многим людям, большая часть жизни которых прошла именно в то й

¹⁴⁵ Александр Кушнер о распаде СССР. Радио «Свобода», 2011 — <http://www.svoboda.org/video/20267.html> (дата обращения: 16.2.2013).

¹⁴⁶ См.: *Кушнер А.* В новом веке: Стихотв. М., 2006. С. 320.

стране. Переломное — и, наверное, главное — событие нашей новейшей истории пропущено у Кушнера через призму узнаваемых мотивов русской литературной классики (Пушкин, Ломоносов, Державин, Тютчев):

Я понял, что произошло:
За весь обман её и зло,
За слёзы, капавшие в суп,
За всё, что мучило и жгло...
Но был же заячий тулуп,
Тулупчик, тайное тепло!

Но то была моя страна,
То был мой дом, то был мой сон,
Возлюбленная тишина,
Глагол времён, металла звон,
Святая ночь и небосклон,
И ты, в Элизиум вагон
Летающий в злые времена,
И в огороде бузина,
И дядька в Киеве, и он!

(«Когда страна из наших рук...»; 522–523)

Поэт несколько не обольщается относительно нашего советского прошлого, в котором были и *злые времена* (это, конечно, аллюзия на эпоху репрессий), и вечный российский абсурд и неразбериха (остроумно обыгранная в финальных строках поговорка). Но есть русская культура, сложившаяся в условиях *большой страны*, и для неё распад последней — перемена болезненная. Вот почему в момент, когда это происходило, «рыдал державинский басок, // И проходил наискосок // Шрам через пушкинский висок // И вниз, вдоль тютчевской щеки». В этом оригинальном развёрнутом олицетворении русская поэзия оказывается как бы лицом и голосом России.

И, наконец, позднейшее стихотворение — «Потому что большая страна...» (2019), в котором мотив *большой страны* звучит в новом ракурсе:

Потому что большая страна,
Потому что она за Полярный
Круг заходит, светла и темна,
Мурманск мрачный и Крым лучезарный,
Потому что есть Дальний Восток
И Амур, и Охотское море,
Потому что заблудится Бог,
Затерявшись на этом просторе.¹⁴⁷

Зачин может показаться странным: а к чему относится это самое *почему*? К ответу приближают нас две последние из процитированных строк: большая страна чревата хаотичностью, неподконтрольностью, непредсказуемостью (*заблудится Бог*). Ниже (где появляется, кстати, и петербургский мотив: «Потому что блестит Петербург // С золотым Петропавловским шпилем») это наше наблюдение подтверждается: «Посреди разливанных стихий // И пожаров лесных, краснокожих // Вы б хотели народных витий // И партийных дебатов, я тоже...» И впрямь, как было бы хорошо, если бы наша жизнь — в том числе политическая — шла в цивилизованном русле. Но большая страна живёт по другим меркам, компенсируя отсутствие европейских норм господством искусства: «Но стихами наш путь освещён, // И Алябьев поёт с нами вместе...» Публицистический пафос, Кушнеру не свойственный («Вообще я таких стихов почти не пишу...»¹⁴⁸), нарастает, но поэт знает, как его

¹⁴⁷ Знамя. 2020. № 2. С. 5.

¹⁴⁸ Этой фразой поэт предварил чтение данного стихотворения на своём творческом вечере в Музее Ахматовой 30 января

снять — иронической улыбкой: «...А до неба в алмазах ещё // Далеко, нет, не триста, лет двести».

Может показаться, что мы, начав главу «издалека», и к финалу её отклонились от петербургской темы. Отклонились только внешне, ибо, повторим, главный нерв имперской истории России проходит именно через родной город героя нашей книги, и воспринимать Петербург вне этой грани его историко-культурного облика поэт, естественно, не может.

«УСЛОВНОСТЬ КАК ДАННОСТЬ»

В 1976 году Кушнер написал стихотворение, которое можно по праву назвать одним из программных для него — «Как клён и рябина растут у порога...»:

Как клён и рябина растут у порога,
Росли у порога Растрелли и Росси,
И мы отличали ампир от барокко,
Как вы в этом возрасте ели от сосен. (246)

Конечно, детство петербургских, ленинградских детей заведомо выигрышно тем, что они растут в городе-музее. У них есть некая изначальная фора перед теми, кто вырос в других местах, хотя уроженцы этих самых других мест, наверное, тоже ощущают какие-то свои преимущества, но — другие преимущества. Впрочем, и в северной столице растут разные дети: не все они способны глубоко прочувствовать историко-культурную ауру города. Здесь многое зависит от воспитания, от семьи.

2020 года — см.: <https://www.youtube.com/watch?v=5vvy2JE0zTI>
(дата обращения: 11.3.2020).

Саше Кушнеру повезло: его детский интерес к литературе, к искусству был замечен и поддержан в семье. Он вспоминает, как его отец — морской инженер, образованный, интеллигентный человек, — заметив, что мальчик сочиняет стихи, стал читать ему «Одиссею» в переводе Жуковского. «Факты искусства, факты словесности, — пишет о поэте И. Роднянская, — с детства и не спросясь вошли в его коренную картину мира <...>; она рассыпалась бы без этих ориентиров внутреннего опыта»¹⁴⁹. Она, уточним, не то что рассыпалась бы — она бы просто не сформировалась, или сформировалась бы иначе.

Говоря о своих ранних художественных впечатлениях, Кушнер признаётся: «...разумеется, Эрмитаж с его античными залами, мировая живопись, музыка — своей жизни без них я не мыслю»¹⁵⁰. В одном из сравнительно поздних стихотворений поэт упоминает знаменитый музей как место, для него почти домашнее, обжитое: «...Но зато хорошо заглянуть в Эрмитаж // И к Венере Таврической там подойти...» («Многобожие — это когда с высоты...», 2016)¹⁵¹. *Заглянуть* — как бы между делом, попросту, по-свойски... Как раз с «посещения» Эрмитажа мы и начнём главу о тех петербургских сюжетах поэта, которые связаны с искусством — живописью, скульптурой, архитектурой. А начало музейного маршрута подсказано им самим: залы античной культуры, первый этаж.

¹⁴⁹ Роднянская И. Поэт меж ближайшим и вечным. С. 159.

¹⁵⁰ Кушнер А. «Поэт в жизни должен быть застёгнут на все пуговицы. Другое дело — стихи» / Рубрику ведёт О. Ципенюк // Огонёк. 2013. № 4. 4 февр. С. 27.

¹⁵¹ Кушнер А. Над обрывом. С. 54.

В первой книге Кушнера помещено уже упоминавшееся нами стихотворение «Ваза» (1962), запечатлевшее на языке лирики необычный изобразительный сюжет — допущенное древним мастером парадоксальное пространственное смещение:

На античной вазе выступает
Человечков дивный хоровод.
Непонятно, кто кому внимает,
Непонятно, кто за кем идёт.

Глубока старинная насечка.
Каждый пляшет и чему-то рад.
Среди них найду я человечка
С головой, повёрнутой назад. (25)

Что даёт основания связывать эти стихи с посещением Эрмитажа? В нынешней музейной экспозиции вазы с именно таким сюжетом мы не обнаружили; впрочем, за полвека с лишним экспозиция могла измениться. Для нас важнее признание самого Александра Семёновича, в ответ на наш вопрос о происхождении этих стихов заметившего в беседе: «Кажется, видел в Эрмитаже...» Этого признания нам, в общем, достаточно.

Между тем, необычное изображение даёт поэту повод для лирической рефлексии и своеобразного иносказания. Оно подсказывает ассоциативный путь от этого *человечка* к лирическому герою стихотворения, незаметно «подменяющему» собой первого. Ведь *голова, повёрнутая назад* в этом контексте означает некий элегический «комплекс», зрительно обозначенное обращение к прошлому, а оно, в свою очередь, соотносено с душевным опытом именно лирического героя:

Что он видит? Горе неуместно.
То ли машет милая рукой,

То ли друг взывает — неизвестно!
Потому и грустный он такой.

Намеченное здесь лирическое «переключение» подтверждается дальнейшими строками: «Старый мастер, резчик по металлу, // Жизнь *мою* в рисунок разверни...» (и так далее; курсив наш). Образ лирического героя действительно выходит на первый план. Само стихотворение важно ещё и тем, что являет собой один из первых случаев поэтического обращения Кушнера к античности, со временем ставшей важнейшей темой его творчества («Греческую мифологию // Больше Библии люблю, // Детскость, дерзость, демагогию, // Верность морю, кораблю», 1995; 533).

То, что интерес поэта к античной вазе не случаен, подтверждается его позднейшей невольной лирической диалогией, навеянной — на этот раз мы можем не сомневаться — конкретным экспонатом эрмитажной коллекции. Это греческая ваза VI или V века до нашей эры, условно называемая «Прилёт первой ласточки» и имеющая свою любопытную историю. Обнаруженная в 1835 году при раскопках в Италии, она надолго исчезла из поля зрения знатоков; затем выяснилось, что она переходила из рук в руки, пока её не купил русский посланник в Риме граф Николай Гурьев. Позже ваза перешла к его брату Александру, проигравшему её в карты министру финансов Александру Абазе. После смерти последнего ваза, в составе его коллекции, была передана в Эрмитаж¹⁵².

¹⁵² См.: 100 великих сокровищ и реликвий — <http://100grt.ru/unikalnye-drevnosti/chno-i-krasno-figurnye-vazy/> (дата обращения: 2.4.2020).

В первый раз эта ваза попала в поле зрения лирического героя Кушнера в стихотворении «Спасибо мастеру краснофигурных ваз...» (1979). Сюжет изображения на самой вазе обыгран здесь очень точно:

Что этот юноша кричит из тьмы густой?
Привстав, на ласточку показывает ближним.
И старший друг его, с курчавой бородой,
Смеётся: «Ласточка и впрямь, клянусь всевышним!»
Он со скамеечки чуть не упал складной,
Так развернулся вслед за гостьей с расщеплённым
Хвостом. А мальчик раз поздравить их с весной!
Ничто не страшно нам, от них столь удалённым.¹⁵³

Последний стих этой строфы переключает поэтическое внимание на современность, связывает глубокую древность и жизнь человека XX века: «Истлели, выдохлись, совсем сошли на нет, // А всё же ласточку к нам снарядить сумели». Здесь же возникает собственно музейный мотив, усиливающий конкретность лирической ситуации и её восприятия: «Сквозь эрмитажное окно весенний свет // В зал пробивается, как в погреб, еле-еле». И, наконец, лирический итог, в котором возникает характерный для поэзии Кушнера мотив контрастного и при этом органичного сочетания тёплого античного «юга» и холодного русского «севера», где первый касается своим благотворным дыханием второго: «Нас так на севере бодрит её прилёт, // На хмуром севере, где тучами закрыта // Даль, где поддерживать атланты небосвод // Из сердобольского поставлены гранита». Поэтический анахронизм *клянусь всевышним* не мешает этому сочетанию и даже подчёркивает его — ибо боги были и у древних греков. Отметим заодно оригинальное развитие другого эрмитажного моти-

¹⁵³ Таллин. 1979. № 2. С. 26.

ва — мотива *атлантов, поддерживающих небосвод*. Конечно, он моментально вызывает в памяти известную песню Александра Городницкого «Атланты» (1963) с рефреном «Атланты держат небо // На каменных руках»¹⁵⁴. В сравнении с Городницким, у которого атланты напоминают ощутивших свою ответственность за жизнь на земле «шестидесятников», Кушнер акцентирует российский мотив, трудную судьбу тех, кто живёт *на хмуром севере*. Поневоле этот мотив вызывал ассоциации с атмосферой позднесоветского «застоя»; в истории с другим стихотворением близкого звучания — «Аполлон в снегу» (1975) — такие ассоциации вызвали даже «оргвыводы», гнев ленинградского партийного начальства¹⁵⁵.

Второе стихотворение об этой вазе написано в 2012 году. «Получается, — замечает именно по этому поводу сам поэт, — что время от времени возвращаюсь к тем же предметам, тем же сюжетам — и не помню об этом»¹⁵⁶. Вот полный текст стихотворения:

Эти трое любят первую ласточку:
Муж с бородкою, юноша и подросток.
Это лучше, чем воинский быт палаточный,
Даже эпос троянский, такой громоздкий!

Что за чудная ваза краснофигурная!
Где суровость, безжалостность и свирепость?
Солнце чудится, видится даль лазурная.
Вообще это лирика, а не эпос!

И каким же сиянием вся пропитана,
И какую простую несёт идею!

¹⁵⁴ *Городницкий А.* На материк: Песни. М., 1999. С. 44.

¹⁵⁵ См., например: *Кушнер А.* «Кем бы я был, родись я в другом городе...» // Час пик. СПб., 2003. № 15. 9–15 апр. С. 12.

¹⁵⁶ Из письма к автору книги от 30 декабря 2015 года.

И как будто она на меня рассчитана,
Что когда-нибудь я залобуюсь ею.¹⁵⁷

Между тем, стихотворение, хотя и действительно перекликается с первым через мотив сопричастности лирического героя, современного человека античному миру, — всё же не повторяет его. Обратим внимание на противопоставление *лирики* и *такого громоздкого эпоса* — в пользу первой: «Вообще это лирика, а не эпос!» Будучи подборником лирического рода, Кушнер не раз скептически высказывался о возможностях рода эпического применительно к современной поэзии (см., например, его стихотворения «Отказ от поэмы», 1971; «Сначала ввязаться в сражение, ввязаться в сражение!..», 1998, и др.). На сей раз этот мотив спроецирован на античность как на эпоху и культуру, родовое разделение литературы и породившую, и оттого он приобретает особую поэтическую убедительность.

Новое подтверждение пристрастия к античности обнаруживаем, когда продолжаем «прогулку с Кушнером» по первому этажу Эрмитажа и попадаем в зал с римскими гробницами, одна из которых вдохновила поэта на создание стихотворения «Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага!..» (1979):

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. (288)

¹⁵⁷ Кушнер А. Вечерний свет. С. 15.

На всех четырёх стенках гробницы действительно изображены эпизоды мифа 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. Наваянные видом саркофага стихи парадоксально (мы бы сказали — по-«баратынски», если вспомнить своеобразную, тоже парадоксальную, поэтическую апологию смерти в стихах одного из любимых Кушнером поэтов: «Даёшь пределы ты растенью, // Чтоб не покрыл гигантский лес // Земли губительную тенью, // Злак не восстал бы до небес»¹⁵⁸) заостряют мотив благотворности смерти как неиссякаемого материала для искусства:

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?¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Баратынский Е. А.* Стихотворения; Письма; Воспоминания современников / Сост. С. Бочаров. М., 1987. С. 66. О творческом интересе Кушнера к Баратынскому см. подробнее: *Гельфонд М. М.* «Читателя найду в потомстве я...»: Баратынский и поэты XX века. М., 2012. С. 162–178; *Кулагин А.* Поэтические маршруты «Пироскафа» // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика. С. 220–225.

¹⁵⁹ Ср. в более раннем стихотворении «Но и в самом лёгком дне...» (1965): «Но и в самом лёгком дне, // Самом тихом, незаметном, // Смерть, как зёрнышко на дне, // Светит блеском разноцветным. <...> Но без этого зерна // Вкус не тот, вино не пьётся» (62).

Зная о внимательности, зоркости лирического героя Кушнера, мы поначалу готовы удивиться одной кажущейся неточности по отношению к скульптурному «источнику» стихов. Несмотря на то, что в мифологическом сюжете гибель застаёт Ипполита на морском берегу, — ни на одной из четырёх стенок саркофага море не изображено. Между тем, остальные детали абсолютно точны: древний скульптор изобразил и *беспечную гурьбу конюших* (у них действительно *беспечные* лица с лёгкой тенью улыбки), и *кормилицу* — причём дважды, и оба раза фигура её наклонена (*кормилицу пригнуть*), особенно выразительно в той сцене, где Федра передаёт ей письмо для Ипполита.

И всё-таки море упомянуто в стихах не случайно. Ведь в них можно увидеть не только пространство греческого мифа, но и, так сказать, пространство лирического героя. Да, жизнь *буйно кипит* на стенках древнего саркофага, но поэтический «осмотр» музейного экспоната происходит ныне, в современном городе. Городе, тоже находящемся на берегу моря и впадающей в него большой реки: «Смерть жизнью с четырёх сторон окружена // И льнёт к морским волнам, ступеням и террасам, // К охоте и любви, за камнем не видна». Морские (и речные — ведь Эрмитаж смотрит прямо на Неву, а первый этаж усиливает невольное ощущение близости воды) *волны, ступени и террасы* ассоциируются как с Древней Грецией, так и с Петербургом, с его городским пейзажем. Кушнер вольно или невольно воспринял античный миф как петербуржец, «удвоил» лирическое пространство стихотворения. Как в саркофаге *смерть жизнью с четырёх сторон окружена*, так и сам этот саркофаг, вместе с музеем, в котором он находится, с

четырёх сторон окружён в стихах Петербургом и петербургскими водами.

Мотив моря подводит нас к другой части эрмитажного собрания, расположенной уже на втором этаже музея. Здесь находятся шпалеры — как российские (выполненные на Императорской шпалерной мануфактуре), так и привозные. Под впечатлением от них написано стихотворение «Море» (1966):

Тяжёлыми ключьями пена
Клубится над грудой камней
И море бушует, как сцена
Охоты на диких зверей.

Там тоже жестокая давка,
Львы, лошади, рёв, теснота.
Собака висит, как пиявка,
В пылу не щадя живота.

Сам герцог, свирепый, как звери,
Но с ниточкой синей в глазу,
Кипит, как бурун на шпалере
С огромным копьём на весу.¹⁶⁰

В лирическом сюжете ощущается общая атмосфера серии эрмитажных шпалер; особенно близко оно таким ковровым изображениям как «Королевская охота», «Борьбы хищных зверей на водопое», «Рыбачьи корабли на море» (последней сейчас в постоянной экспозиции нет, но в шестидесятых годах она вполне могла быть выставлена если не постоянно, то временно). Поэт очень точно передаёт свойственную сюжетам шпалер «плотность» пространства, заполненного и фигурами людей и животных, и «сжатым» пейзажем — будь то море или суша. В данном случае его волнует море — и вот оно в своём кипении упо-

¹⁶⁰ Звезда. 1966. № 12. С. 32.

доблено горячей охоте: «Ах, море, кипенье, коварство! // Где грива, где львиная пасть! // Ты так заполняешь пространство, // Что яблоку негде упасть». Когда мы выложили текст стихотворения на своей странице в Фейсбуке, В. В. Биткинова заметила в строке «Но с ниточкой синей в глазу» «неожиданное (здесь оно впервые появляется, а дальше будет развиваться как приём) переключение с сюжета на “форму” (т. е. материал). Мы ведь так и рассматриваем шпалеры: то сюжет — то “ниточки”. А “синяя” особенно хороша, потому что “свирепый, как звери” предполагает скорее красный. А так — “свирепый” сюжет превращается в рокайльную сценку, которой мы с умилением и чуть свысока (из своего XX–XXI века) любимся»¹⁶¹.

В экспозиции Эрмитажа, тоже на втором этаже¹⁶², есть особенно важный для нашего героя раздел голландской живописи (точнее, два «голландских» раздела — искусства XV–XVI веков и искусства XVII века). Кушнер вообще любит голландских мастеров, в чём и признаётся откровенно в одном из поздних своих стихотворений: «Люблю в себе морские пляжи, // Прогулки в вырицком лесу, // Голландцев малых в Эрмитаже, // Собор Казанский и грозу...»

¹⁶¹ <https://www.facebook.com/kula.mariya> (24.2.2017).

¹⁶² «Покидая» же первый, упомянем ещё полушутливое стихотворение «В Эрмитаже» (1978), в котором обыграны тема Древнего Египта («Заместитель египетских мумий — // Статуэтка, идущая в ход, // Если тех, кто простился и умер, // Призовут для загробных работ...»); Этажи. 2018. № 2. С. 11), навеянное бюстом Филиппа Аравийского «Когда шумит листва, тогда мне горя мало...» (1979) и адресованное детям стихотворение «Рыцарский зал» (см.: Искорка. 1979. № 12. С. 38; даты написания стихотворений для детей у поэта не зафиксированы).

(«Познай себя! — Неинтересно...», 2013)¹⁶³ Одному из них — Вермееру — он посвятил объемистое, очень тепло написанное эссе «Дельфтский мастер» (впервые опубликовано: Новый мир. 1997. № 8). Отзвуки увлечения голландской живописью звучат в его стихах в разные годы (например: «Никогда не наглядеться...», 1965; «Неужели увижу сегодня, не может быть...», 1984; «В будапештском музее на рембрандтовском полотне...», 1987; «Лучше Дельфта в этом мире только Дельфт на полотне...», 1989; «Спиною к морю страшно мне стоять...», 1989; «Оборванные строки», 1989; «Питер де Хох оставляет открытой калитку...», ок. 2010)¹⁶⁴. Они не всегда бывают связаны с полотнами, хранящимися именно в Эрмитаже — хотя второе из упомянутых в скобках стихотворений навеяно, по признанию самого поэта, эрмитажной выставкой картин из Дрезденской галереи. В их числе была и вермееровская «Девушка, читающая письмо»: «...я спешил к ней, как на любовное свидание»¹⁶⁵.

¹⁶³ Кушнер А. Над обрывом. С. 14.

¹⁶⁴ См.: Поддубко Ю. В. Экфрасис в поэтическом творчестве Александра Кушнера // Язык и культура. Вып. 15. Т. IV (158). Киев, 2012. С. 313–320.

¹⁶⁵ Кушнер А. Дельфтский мастер // Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе; Стихи. М., 2005. С. 261. Любопытно, что лирический отклик (тоже своего рода «любовное свидание») полотну Вермеера вызвало и у Александра Галича — в остросоциальной, как обычно бывает у этого поэта, песне 1973 года «Письмо в семнадцатый век»: «Уж так ли безумно намеренье — // Увидеться в жизни земной?! // Читает красotka Вермеера // Письмо, что написано мной. <...> Я к ней написал погалантнее, // Чем в наши пишу времена... // Смеркается рано в Голландии, // Но падает свет из окна» (Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным прилож. / Сост. А. Костромин. М., 2003. С. 405). Оба поэта отталкиваются от конкретного изображения на кар-

Так вот, некоторые картины из голландской коллекции Эрмитажа дали эмоциональный импульс не только Кушнеру-зрителю, но и Кушнеру-поэту, «подсказали» ему лирический сюжет — причём внешне порой от Петербурга далёкий.

В 1966 году написано стихотворение «Поклонение волхвов». Это редкий для поэзии Кушнера случай, когда лирическая ситуация разворачивается в Москве:

В одной из улочек Москвы,
Засыпанной метелью,
Мы наклонялись, как волхвы,
Над детской колыбелью.

И что-то, словно ореол,
Поблёскивало тускло,
Покуда ставились на стол
Бутылки и закуска.

Мы озирали полумглу
И наклонялись снова.
Казалось, шурились в углу
Телёнок и корова. (75)

тине: если у Галича обыгран *свет из окна* (он важен в цветовой гамме полотна), то Кушнер, обязательно задерживая внимание и на нём, перечисляет ещё и детали интерьера: «Неужели в глаза мои хлынет жемчужный свет, // Напоённый голландской, приморской и мглистой, влагой? // Баснословная скатерть и в кнопочках табурет; // Или кресло? С почтовой в руках замерев бумагой» (*Кушнер А.* Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 10). Десятилетием раньше лирический герой Кушнера оказался в Эрмитаже на другой привозной выставке — египетского искусства («Загробное блаженство фараона...», 1974), но в тот раз он был настроен иронически, если не сказать травестийно: «Тысячелетья — нолик, нолик, нолик. // Нам продал с рук билеты алкоголик, // И мы проникли в сказочную дверь. // Вот что открыли заступ, дрель и ломик!...» — *Кушнер А.* Голос. С. 87).

Образный строй стихотворения, кажется, уже ясен: домашнее празднование появления на свет младенца-москвича воссоздано на мифопоэтическом фоне евангельского эпизода поклонения волхвов. Но сам этот эпизод подан здесь не отвлечённо, а пропущен через конкретное живописное изображение, отсылка к которому придаёт бóльшую поэтическую конкретность и содержанию стихов:

Как будто Гуго ван дер Гус
Нарисовал всё это:
Волхвов, хозяйку с ниткой бус,
В дверях полоску света.

И вообще такой покой
На миг установился:
Не страшен Ирод никакой,
Когда бы он явился.

В тексте стихотворения упомянут голландский художник XVI века — автор находящегося в Эрмитаже триптиха, состоящего из картин «Поклонение волхвов» (центральная часть), «Обрезание Иисуса» (левая створка) и «Избиение младенцев» (правая створка). Автор стихотворения явно держит в уме весь триптих — обыгран сюжет не только центральной его части (на которой, кстати, изображены, в соответствии с преданием, *телёнок и корова*), но и правой: «Не страшен Ирод никакой...» Ощущение московской атмосферы к концу стихотворения нарастает: «Под стать библейской старине // В ту ночь была Волхонка. // Снежок приветствовал в окне // Рождение ребёнка. // Оно собрало нас сюда // Проулками, садами, // Сопровождаясь, как всегда, // Простыми чудесами». *Снежок* и *проулки* здесь вполне московские, и даже название улицы удачно ассоциируется с *волхвами*, хотя реально топонимически не

имеет к ним отношения. Но всё это оттеняется петербургской, а именно «эрмитажной», ассоциацией. В этом смысле помещённый в московское пространство лирический герой остаётся петербуржцем, с его культурно-исторической памятью.

Другой, позднейший, лирический сюжет — в стихотворении «Питер де Хох оставляет калитку открытой...» (ок. 2010) — подсказан поэту эрмитажным полотном Питера де Хоха «Хозяйка и служанка», на котором лирический герой, вслед за самим живописцем, словно любителю, вплоть до кирпичной кладки и сборок фартука, бытовой картиной, прекрасной безо всякого «идейного смысла»: «Как безыдейность мне нравится и непредвзятость...» Изюминка картины в восприятии её Кушнером заключена в неоправданно, на первый взгляд, *открытой калитке*, через которую на полотне никто не проходит. Но лирик видит в этом особый поэтический смысл, слегка смягчая его полуиронической ссылкой на мнение некоего «искусствоведа»:

Питер де Хох оставляет калитку открытой,
Чтобы Вермеер прошёл в неё следом за ним.
Маленький дворик с кирпичной стеною, увитой
Зеленью, улочка с блеском её золотым!

Это приём, для того и открыта калитка,
Чтобы почувствовал зритель объём и сквозняк.
Это проникнуть в другое пространство попытка —
Искусствовед бы сказал приблизительно так.¹⁶⁶

Навеянное голландским полотном стихотворение превращается в своеобразную эстетическую программу Кушнера, заставляющую вспомнить зачин одного из его стихотворений прежнего времени:

¹⁶⁶ Кушнер А. Вечерний свет. С. 74.

«Смысл жизни — в жизни, в ней самой» (1984; см.: 343). В финале стихотворения о Питере де Хохе читаем: «Скоро и мы этот мир драгоценный покинем, // Что же мы поняли, что мы расскажем о нём? // Смысл в этом жёлтом, — мы скажем, — кирпичном и синем, // И в белокожем, и в лиственном, и в кружевном!» Жизнь и искусство прекрасны изначально и сами по себе, и никакой «груз идей» не требуется им для того, чтобы восхищать чувствующего красоту и самоценность бытия созерцателя.

Своеобразный апофеоз голландской коллекции Эрмитажа — картины Рембрандта. Некоторые из них вызывают особый интерес поэта¹⁶⁷. О том, что лирический сюжет стихотворения «Почему одежды так темны и фантастичны?..» (1983) связан с полотном Рембрандта «Давид и Ионафан», подробно сказано в

¹⁶⁷ Пристрастие Кушнера к Рембрандту эрмитажными полотнами, конечно, не ограничивается. Именно Рембрандт как автор хранящейся в Амстердаме картины «Ночной дозор» «подсказал» Кушнеру и лирический сюжет одноимённого стихотворения (1964), и название авторского сборника 1966 года (см.: *Лихачёв Д. С.* Кратчайший путь. С. 4). См. также стихотворения «Художник вдумчивый нам преподавал урок...» (1964; *Кушнер А.* Ночной дозор. С. 68), «Памяти А. Д. Сахарова» (1989; *Нева.* 1990. № 5. С. 83) и «Молодой Рембрандт с кошачьими усами...» (1992; 468–469). Первое из них навеяно, по признанию поэта (в письме к автору книги от 25 января 2013 года) висевшей в кабинете ленинградского профессора-филолога Д. Е. Максимова репродукцией «Старика в золотом шлеме» (местонахождение оригинала неизвестно); во втором обыграны детали этого же полотна; в третьем — автопортрета художника с Саскией на коленях из собрания Дрезденской галереи; ассоциации с последним есть также в стихотворении «Ты не прихлопнешь луч: он на руку взберётся...» (1989; см.: *Звезда.* 1990. № 3. С. 53).

статье Е. В. Невзглядовой¹⁶⁸. Картина «Давид и Урия», изображающая того же Давида, теперь уже царя (на предыдущей картине он пока лишь царевич), и мужа соблазненной им Вирсавии, Урию, которого Давид отправляет на верную смерть, — дала импульс написанию стихотворения «Рембрандт Харменс ван Рейн сам себе наскучил...» (2012):

Рембрандт Харменс ван Рейн сам себе наскучил:
Сколько можно смотреть на царя Давида
И несчастного Урию? Тёмный случай,
Ветхий мрак, непростительная обида. <...>

Выйти б на полчаса из густого мрака,
Петербургские башни увидеть, шпили,
Да не в силах он в сторону сделать шага,
Так они ненавидели и любили!¹⁶⁹

В центре лирической ситуации — «зависимость» художника от своего творения, которое обыграно в стихах по-зрительски точно: фон на картине действительно представляет собой *густой мрак*, из которого психологически хочется вырваться и нам, и художнику. Последний, однако, обречён оставаться в нём вместе со своими героями — *так они ненавидели и любили*. Любопытно, что здесь, как и в случае со стихами о гробнице с изображением героев мифа о Федре и Ипполите, пространство классического полотна и петербургское пространство словно соединяются: кажется, что из картины можно выйти так же, как из здания Эрмитажа...

Лирический герой Кушнера не мог пройти мимо одной из жемчужин эрмитажного собрания — рем-

¹⁶⁸ См.: Невзглядова Е. Пятая стихия: (О книге стихов А. Кушнера «Таврический сад») // Невзглядова Е. О стихе. СПб., 2005. С. 200–201.

¹⁶⁹ Кушнер А. Земное притяжение. С. 81.

брандтовской «Данаи». Ею навеяно стихотворение «Ничто так к смерти нас не приближает...» (1987), в котором с сюжетом классического полотна неожиданно и смело сопряжена тогдашняя общественная ситуация — начало Перестройки, порождавшее надежды и в то же время скепсис и тревогу. Напомним, что в греческой мифологии царь Акрисий, отец Данаи, напуганный предсказанием, что погибнет от руки её сына, заключает свою дочь в подземелье, куда в виде золотого дождя проникает пленённый красотой Данаи Зевс. Именно этот момент — но без буквального изображения золотого дождя, как это делали другие живописцы, а с помощью яркого солнечного света — и запечатлён на полотне. Поэт обыгрывает и сам свет, и жест Данаи — как бы навстречу этому явлению, и её украшения (браслеты на руках), и даже изображение служанки, приоткрывающей полог кровати и словно впускающей тот самый свет в пространство героини. Такой аллегорический ход поэта, наверное, должен был удивить и рафинированных любителей классической живописи, и политизированных читателей перестроечной поры. Между тем, ассоциативный культурный фон стихотворения не сводится к Данае — в него включены и имена двух поэтов, Китса, что *умер в Риме*, и Баратынского, который *музой смуглолицей обманут был, волнами голубыми*; это, конечно, аллюзия на «Пиротскаф», предсмертное стихотворение русского поэта как знак обманутой надежды (см. сноску 158):

Как нас томят и тешат перемены,
Свершающиеся сегодня!
За пологом, упрятана в глубь сцены,
История стоит, как эта сводня
На полотне, с неверною улыбкой...
Прислушаемся к поэту?

Ему всё мнилось: счастлив он ошибкой.
Или поверим солнцу и браслету?¹⁷⁰

Любопытно, что в момент написания этого стихотворения «Данаи» в экспозиции Эрмитажа не было: в 1985 году она подверглась нападению маньяка и после этого целых двенадцать лет находилась на реставрации. Но в стихотворении об этом нет ни слова: для лирического героя знаменитое полотно — ценность неотменяемая, не подвластная кислоте и ножу.

Ещё одну картину великого голландца Кушнер упомянул в одной из миниатюр большого (36 стихотворений-восьмистиший) цикла «Стансы». Созданный за две с небольшим недели (с 16 февраля по 4 марта 1994 года) и вошедший в авторский сборник «На сумрачной звезде» (1994), он представляет собой как бы книгу в книге. «Стансы» — своеобразная мозаика, лирический дневник, зарисовки (порой обретающие иронико-эпиграмматическое звучание) по какому-то поводу, срез настроений, ключ, если угодно, к повседневному бытию (а то и просто быту) поэта и к его литературно-художественным вкусам и впечатлениям (например: «И Фет не о любви писал бы, — говорите, — // Когда бы жил сейчас: всё сказано о ней...», 503; или: «У Кандинского козявочки, букашечки, спирали // Преисполнены немислимой отрады и печали...», 508)¹⁷¹. Конечно, не раз появляется в цикле и Петербург — причём, порой в неожиданном, парадоксальном ракурсе, словно оспаривая устойчивое поэтическое представление о самом себе:

¹⁷⁰ Кушнер А. Ночная музыка. С. 93–94.

¹⁷¹ Подробно об этом цикле см.: Кулагин А. Цикл «Стансы»: жанр, композиция, контекст // Кулагин А. Кушнер и русские классики. С. 135–146.

«Вам не понравился бы Петербург десятых // Годов,
не знаете вы ничего о нём. // Повсюду дворники с
навозом на лопатах, // Что измельчён в труху и ходит
ходуном // В июльском воздухе...» (505). Так вот, в
предпоследнем восьмистишии цикла и обнаруживаем
упоминание картины голландского мастера:

Оказывается, старик
Рембрандтовский — еврей,
А сколько лет висел ярлык,
Что просто он старик!
Но разве мог тогда музей
Позволить хоть на миг
Себе такое? Бедный лик!
«Скорей, певец, скорей!» (509)

В стихах говорится об эрмитажном «Портрете старика в красном» (мы уточнили это у самого поэта). Из текста явствует, что в момент написания «Стансов» в подписи к портрету было обозначено еврейское происхождение персонажа. Спустя два десятилетия Кушнер обратил внимание на то, что портрет в экспозиции назван по-прежнему, без упоминания о еврействе, и полушутя заметил: «Я подумал: может быть, этого указания, что он еврей, не было и в девяностые годы, а мне это померещилось? Хотя, конечно, странно, тем более что портрет написан в последние годы жизни Рембрандта, когда он жил в еврейском районе Амстердама и дружил с еврейской общиной. И на голландца старик как-то не похож»¹⁷². Возможно, тогда, в 94-м году, в его сознании соединились два портрета Рембрандта: «Портрет старика в красном» и «Портрет старика», в постсоветское время действительно подписанный в экспозиции как «Портрет старика-еврея». Переименование

¹⁷² Из письма к автору книги от 15 декабря 2014 года.

второго и могло дать повод к поэтическому размышлению¹⁷³.

Известно, что антисемитизм был в Советском Союзе негласно частью государственной внутренней политики (и проявлялся порой на бытовой почве). При этом само слово «еврей» из уст официальных лиц и в печати не звучало, «стыдливо» обходилось. Такой национальности как бы не существовало. «...Я всю жизнь прожил, — признаётся поэт, — с сознанием русского человека, но всякий раз, сталкиваясь с антисемитизмом, становился евреем»¹⁷⁴. Отметим в стихах неожиданное, на первый взгляд, употребление слова *ярлык*, менее всего вызывающее ассоциации с музеем. *Ярлык* бывает прицеплен к товарам в магазине, но здесь он, кажется, заимствован из лексикона глухих советских времён, когда «навешивались ярлыки» идеологического свойства, погубившие не одну судьбу и не одну карьеру. Вот и старик на картине Рембрандта получил *ярлык*, то есть ложное название.

Восьмистишие «Оказывается, старик...» завершается цитатой из лермонтовской «Еврейской мелодии (Из Байрона)». Уже одно название его само по себе подключается к лирической теме миниатюры Кушнера; но этого мало. Напомним текст классического стихотворения: «Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей! // Вот арфа золотая <...> Пусть будет песнь твоя дика. Как твой венец, // Мне тягостны веселья звуки! // Я говорю тебе: я слёз хочу, певец, //

¹⁷³ В путеводителе советского времени портреты названы соответственно «Портрет старика в красном» и «Портрет старика» (см.: *Персианова О. А.* Эрмитаж. Л., 1975. С. 160).

¹⁷⁴ *Кушнер А.* «Поэт в жизни должен быть застёгнут на все пуговицы. Другое дело — стихи». С. 26.

Иль разорвётся грудь от муки»¹⁷⁵. Фраза *Скорей, певец, скорей!*, поставленная Кушнером в сильной позиции, в финале, сразу же вызывает в памяти читателя начало лермонтовской строки, в которую она (фраза) входит: *Душа моя мрачна*. Оно Кушнером опущено, но оно подразумевается. Ведь если читатель не помнит лермонтовских стихов, то финальное восклицание-цитата остаётся просто непонятным¹⁷⁶. Душа современного поэта *мрачна* от того, что так драматично (трагично!) и при этом до абсурда нелепо (на уровне замены *ярлыков*) складывается в двадцатом столетии и судьба еврейства, и вся наша общая историческая судьба. О слезах и муках, сопровождающих жизнь евреев в России — и не только в России — поэт вскоре ещё напишет, и напишет опять «с оглядкой» на портрет работы Рембрандта.

Это произойдёт в 1998 году, когда из-под пера Кушнера выйдет стихотворение «Достигай своих выгод, а если не выгод...», обладающее мощным трагическим звучанием и при этом предельно насыщенное историко-культурными ассоциациями (есть в нём, помимо прочего, и интересный «тютчевский» ход, которого мы здесь не касаемся). В этом отношении оно уникально даже для Кушнера, вообще склонного соотносить свой лирический сюжет с

¹⁷⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. / Отв. ред. В. А. Мануйлов. Л., 1979–1981. Т. 1. 1979. С. 365.

¹⁷⁶ Отзвук «Еврейской мелодии», с ключевым для неё мотивом *мрачности*, узнаётся и в позднейших стихах Кушнера: «Когда б не живопись, я был бы мрачен тоже. <...> Когда бы в мрачности не проступали щели, // А в них сияние полуночных огней, // Когда б деревья так под ветром не шумели! // Когда б не Лермонтов, сказавший всё о ней!» («Мрачность», 2008 // Кушнер А. Мелом и углём. С. 7).

сюжетами или творческой судьбой других мастеров — неважно, какого вида искусства. Стихотворение строится как своеобразный воображаемый спор *отца с сыном* — художника Леонида Осиповича Пастернака, автора эссе «Рембрандт и еврейство в его творчестве», с Борисом Леонидовичем Пастернаком, автором романа «Доктора Живаго», в основе которого лежит уже христианское миропонимание. Получается, что сын «изменил» убеждениям отца — человека, от христианства действительно далёкого (есть сведения, что, принимая кафедру в Школе живописи, ваяния и зодчества, Леонид Осипович отказался креститься¹⁷⁷). «Присоединиться» к младшему Пастернаку лирическому герою стихов Кушнера мешает, конечно, не какая-то особая предрасположенность к иудаизму (её нет), а острое сопереживание трагической судьбы еврейства в двадцатом веке:

И художник отец принимает к Рембрандту
В споре с сыном-поэтом и учится сам,
Потому что сильнее, чем и уму и таланту,
В этом мире слезам надо верить, слезам.¹⁷⁸

¹⁷⁷ См.: Электронная еврейская энциклопедия — <http://www.eleven.co.il/article/13160> (дата обращения: 2.4.2020).

¹⁷⁸ *Кушнер А.* Летучая гряда. С. 38. К «Доктору Живаго» Кушнер относится вообще критически: «Роман придуман, неправдоподобен и скучен, а речь персонажей нередко напоминает не то доклад, не то прокламацию» (*Кушнер А.* «Доктор Живаго» // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты. С. 534; заметка 2010 г.). И хотя Пастернака-поэта Кушнер ценит вообще высоко, стихи на евангельские сюжеты из романа не относятся к числу любимых им: «Мне, видевшему Гефсиманский сад, <...> Евангельских стихов у Пастернака // Не любящему, как бы не вполне // Им верящему, как бы сделать шага // Не смеющему в направленье слёз, // Струившихся в ту ночь, —

Лирический герой на исходе столетия, в котором были Треблинка и Бабий Яр, воспринимает себя как двойника увиденного им в кинохронике еврейского мальчика с глазами, раскалёнными ужасом, и это привязывает его к еврейству — вовсе не составом крови, а чувством сострадания и ответственности:

Видит Бог, я его не оставлю, в другую
Веру перебежав и устроившись в ней!
В христианскую? О, никогда, ни в какую:
Эрмитажный старик не простит мне, еврей.

Припадая к пескам этим жёлтым и глинам,
Погибая с тряпичной звездой на пальто,
Я с отцом в этом споре согласен, — не с сыном:
Кто отречься от них научил его, кто?

Так издавна интересовавший поэта музейный портрет семнадцатого века замкнул на себе его размышления о трагедиях века двадцатого, обнаружив при этом и острую личную подоплёку: *...не простит мне...*¹⁷⁹

И, наконец, ещё одна, позднейшая, лирическая версия рембрандтовского образа — стихотворение «Припадая к кустам, глядя вслед облакам...» (2018) Здесь восприятие эрмитажного полотна сплетается с темой старости («Поучись у Рембрандта любви к старикам — // Это горькое, трудное дело»). Но импульсом к написанию стихотворения послужила, как мы догадываемся, дойдя до его финала, конкретная деталь на портрете, и это, как мы уже не раз замеча-

иллюстративны // Все, все стихи на эту тему...» («Мне, видевшему Гефсиманский сад...», 1993; 488)

¹⁷⁹ Лирическая рефлексия о трагедии еврейства с разной степенью проявленности звучит и в других стихотворениях поэта (например: «Буквы», 1967; «Когда б я родился в Германии в том же году...», 1995).

ли, характерно для поэзии Кушнера. Голословной риторике он чужд, его муза согрета конкретикой — например, изображением рук «старика в красном»:

И когда отойдёшь от того старика,
Не забудь, обречён на разлуку,
Как в венозных прожилках сжимает рука
Его правая левую руку.¹⁸⁰

Оборот *когда отойдёшь* подсказывает, что стихи возникли не в результате листания альбома или просмотра репродукций в Интернете, а именно после посещения музея.

Стихотворение «Утро Вольтера» (2000) навеяно, по признанию поэта, серией эрмитажных картин Жана Гюбера, изображающих Вольтера в разных бытовых ракурсах, в том числе и одноимённым полотном. Ныне этой серии в постоянной экспозиции музея нет, но два десятилетия назад она могла там — или на какой-либо выставке — быть. Впрочем, Кушнер не исключает того, что мог быть знаком с этими работами по репродукциям: «Наверное, там (в Эрмитаже — *А. В. К.*) я их и видел, а может быть, читал какую-то книгу о Вольтере»¹⁸¹. Приведём начало стихотворения:

Посмотри на Вольтера в ночной рубахе,
залезающего в штаны.
Мылся он или нет? — так подумать в страхе
мы, приблизясь к нему, вольны:
балансирует он, задирая ногу,
в дикой позе, одной рукой
расправляя штанину — молиться Богу
ни к чему, — между тем, другой,
с указующим длинным перстом, — нацелен

¹⁸⁰ Арион. 2018. № 4. С. 57.

¹⁸¹ Из письма к автору книги от 24 июня 2019 года.

перст, наверное, на врага, —
фразе он помогает своей, — смертелен
выпад...¹⁸²

Стихи, во-первых, передают, благодаря постоянным анжамбеманам, динамику живописного изображения. Герой полотна Гюбера в самом деле балансирует на одной — левой — ноге, пытаясь надеть штанину на правую, а протянутая правая рука, очевидно, даёт его фигуре некое равновесие — и реально-физическое, и композиционное. Во-вторых, поэт как бы домысливает то, что остаётся невысказанным на картине: в стихотворении обыграна репутация Вольтера как скептика (*молиться Богу ни к чему*) и категоричного публициста (*нацелен перст, наверное, на врага*). Вероятно, именно живая динамика жанровых зарисовок Гюбера заставляет лирического героя спустя два с лишним столетия полушутя отдать им предпочтение перед утомительным чтением трудов французского просветителя: «Так понятна вольтерова мне гримаса, // но — припасть к ним на миг, прильнуть, — // не читать же “Кандида”, “Микромегаса”, // “Орлеанскую деву”... жуть!»

Эрмитажные впечатления переплетаются с литературными и в стихотворении «Из ратных двух вождей Барклая выбрал он...» (1984). Оно навеяно пушкинским «Полководцем», в свою очередь представляющим собой лирический отклик на портрет Барклая-де-Толли работы Джорджа Дау (Доу) в Военной галерее Зимнего дворца. Галерея — один из расположенных на втором этаже парадных залов; но, при своей парадности, она выделяется в царских «чертогах» строгостью и аскетизмом, что и почувст-

¹⁸² Лит. газ. (ЛГ-Петербург). 2000. № 25. 21–27 июня. С. 13.

вовал в своё время Пушкин («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»¹⁸³). Напомним, что пушкинское стихотворение звучит как апология выдающегося человека, заслуги которого не были должным образом оценены людьми, чей *жалкий род* достоин поэтому *слёз и смеха*. Так вот, строгость Галереи и драматизм судьбы Барклая словно резонируют с судьбой героя стихов Кушнера, переживающего похожую драму. Классические стихи и стоящий «за ними» портрет дают повод для развития пушкинской темы в сторону современной жизни — и это лишний раз подчёркивает универсальность пушкинской лирической ситуации:

И первыми стихи расскажут, как герой
Ушёл с арены прочь, уволен был с работы.
По крайней мере, так мне хочется порой
Считать, хотя затем ли дан им чудный строй,
И пристальные сны, и призрачные льготы?

Пусть тот, кто выше всех, в стерильной чистоте
Вершит свой строгий суд, без спешки и волненья.
Но здесь, где ищут плащ укрыться в темноте,
Где в споре верх берёт несправедное мнение,
Кто, тайный, жарче их утешит нас в беде.¹⁸⁴

Стихи, начатые как бы безотносительно к лирическому герою, в финале всё же незаметно переключились на его фигуру (*утешит нас в беде*), и становится ясно, что некий *герой*, что *ушёл с арены прочь, уволен был с работы*, есть как бы его «другое я». Этот переход оправдан и тем, что в стихотворе-

¹⁸³ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 2. С. 355.

¹⁸⁴ Кушнер А. Дневные сны. С. 33–34.

нии звучит тема поэтического творчества: стихи не только *расскажут* о беде, но и *утешат* в ней. Можно допустить, что герой-читатель здесь превращается в лирического героя — поэта. И главное — вновь эрмитажное полотно, пусть опосредованно (хотя невозможно усомниться в том, что, размышляя о «Полководце», вообще одном из любимых им пушкинских стихотворений, Александр Семёнович непременно держит в сознании портрет Дау), находит отклик в душе поэта, становится поводом для лирической рефлексии.

На третьем этаже основного музейного здания до недавнего времени были выставлены полотна импрессионистов и постимпрессионистов (теперь они находятся в восточном крыле здания Главного штаба). К этому направлению живописи поэт и прежде был неравнодушен («Зачем Ван Гог вихреобразный...», 1967; «Я представить себе не могу, не могу...», 1988; «В импрессионизме милосердия...», 2011; «Клод Моне говорил приблизительно так...», 2012), но на сей раз лирический отклик вызван именно эрмитажным полотном. В 2014 году — по признанию поэта, после очередного посещения Эрмитажа — из-под его пера появилось стихотворение «Арльские дамы». Восхищаясь ярким колоритом ваноговского полотна, с его *счастливым набором ярких цветов*, лирический герой недоумевает:

Так почему ж эти арльские дамы мрачны?
Так почему же цветы их не радуют эти?
Словно их мучает тёмное чувство вины,
Словно, горяя, они за Ван Гога в ответе.

Жёлтый, карминный, оранжевый, розовый цвет.
Ах, и дорожки извилисто-мягки, не прямы.

Он же для вас легкомысленный выбрал сюжет,
Что ж вы его так подводите, арльские дамы?¹⁸⁵

Сюжет картины Ван Гога в самом деле поражает контрастом между радужными красками художника и лицами героинь, словно несущих на себе отпечаток траура. Поэт предлагает свою, лирическую, разгадку этого контраста: восприятие полотна высвечивается заведомым знанием зрителя о трагической судьбе его автора. Арльские дамы же «узнали» об этом, кажется, ещё раньше. Именно с Арлем связаны тяжёлые страницы биографии художника: жители этого города хлопотали о его изоляции, и недалеко от Арля находилась лечебница для душевнобольных, куда Ван Гог был помещён. Вот и мучает дам из Арля *тёмное чувство вины*, и выдают (*подводят*) они своим безутешным видом *вихреобразного*, казалось бы, художника...

А теперь перейдём вместе с лирическим героем Кушнера в другое крупнейшее петербургское хранилище — Русский музей. В стихотворении «Художник напишет прекрасных детей...» (2012) герой вновь рассматривает выставленное в музейной экспозиции конкретное полотно:

Художник напишет прекрасных детей,
Двух мальчиков-братьев на палубной кромке
Или дебаркадере. Ветер, развей
Весь мрак этой жизни, сотри все потёмки.

В рубашечках белых и синих штанах,
О, как они розовы, черноволосы!
А море лежит в бледно-серых тонах
И мгристо-лиловых... Прелестные позы...¹⁸⁶

¹⁸⁵ Кушнер А. Земное притяжение. С. 67.

¹⁸⁶ Кушнер А. Вечерний свет. С. 46.

Узнать картину нетрудно — это «Дети» Валентина Серова, изображение сыновей самого художника. В очередной раз поражает поэтическая точность автора стихов, передающего в слове детали живописи. В самом деле, мальчики одеты в *рубашечки белые и синие штаны*, они *черноволосы*, и даже едва уловимый *розовый* оттенок на полотне есть; не говорим уже о действительно *преlestных позах* детей, здесь лучшего слова не подберёшь. Но читатель догадывается, что поэт взялся за перо не ради того, чтобы повторить творческую мысль живописца, что в стихах должен содержаться, как это обычно и бывает у Кушнера в его версиях-репликах на классические темы, какой-то свой, оригинальный смысловой поворот:

А год, что за год? Наклонись, посмотри,
Какой — восемьсот девяносто девятый!
В семнадцатом сколько им лет, двадцать три,
Чуть больше, чуть меньше. Вздохну, соглядатай.

Замру, с ними вместе глядящий на мел
И синьку морскую, и облачность эту...
О, если б и впрямь я возможность имел
Отсюда их взять на другую планету!

Как видим, «зал Рембрандта» и «зал Серова», при кажущемся полнейшем отсутствии общего между полотнами двух мастеров, у лирического героя Кушнера вызывают сходные ассоциации. В стихах и 1998 года, и 2012-го речь идёт о трагической судьбе детей. Только в одном случае это судьба уже свершившаяся, а в другом — предугаданная в свете того, что произойдёт в России в двадцатом веке. Символично, что специально рассмотренная лирическим героем на музейной табличке дата создания картины Серова — самый канун нового столетия; табличка

важна — вспомним, что без неё не появилась бы миниатюра о «Портрете старика-еврея» в «Стансах»! В одном случае — еврейский геноцид, в другом — революция, раскол нации, эмиграция... Одно другого стоит, и всё это повязано в истории в единый трагический узел. Прогулки по залам петербургских музеев оборачиваются у лирического героя Кушнера чувством сопричастности к общенациональной судьбе¹⁸⁷. А если вновь вспомнить «Арльских дам», то можно сказать о том, что лирическому герою Кушнера вообще свойственно, при рассматривании той или иной картины, как бы заглядывать в будущее, представлять дальнейшую (трагическую) судьбу героев ли, автора ли её.

Со стихами о «Детях» Серова перекликается стихотворение «Смотри, какой хороший мальчик Павел...» (2017), навеянное тоже полотном из Русского музея — портретом Павла Первого работы Рокотова:

Смотри, какой хороший мальчик Павел,
Доверчивый и нежный — видно сразу.
Иль живости и прелести добавил
Ему художник, радуясь заказу?

И засмеяться может, и заплакать,
В парадном алом, бархатном кафтане,

¹⁸⁷ Интересно, что лирическая ситуация стихотворения «Художник напишет...» была отчасти предвосхищена в стихотворении «Гадание» (1986), навеянном судьбой Мандельштама: «Какой это, девятисотый, наверное, год? // Амалия Францевна карты достанет, майн гот, // Всё путает карты ей что-то, гадать не даёт. // “<...> А маленький трусик, ваш сын, вероятно, мадам, // Что слушает нас из-за дверь, за спиной моя, там, // Он будет, как это сказать, сочинять по складам. // Как мюзик... печальный, такой необычный судьба! // Несчастный ребёнок...”» (Кушнер А. Живая изгородь. С. 22).

Не косточка военная, а мякоть,
И будущее прячется в тумане.¹⁸⁸

Стихотворение, во-первых, как бы оспаривает традиционное представление о Павле как о взбалмошном солдафоне; впрочем, оно было поколеблено ещё в советские времена книгой Н. Эйдельмана «Грань веков». Книгу эту поэт, по его признанию, читал, и с автором её был знаком. Русская история не раз становилась темой их бесед. Так вот, в стихах Павел предстаёт как человек эпохи Просвещения и сентиментализма («И Фридриха не надо — поучиться // Ему бы у Руссо или Вольтера»). А во-вторых — в стихах намечено трагическое *будущее* Павла, которое *прячется в тумане* — как прячется за *синькой морской* и *облачностью* будущее детей с полотна Серова. Что касается концовки стихотворения о Павле («Мы тоже в детстве много обещали, // А что из нас, сказать по правде, вышло?»), то она звучит, конечно, с самоиронией — хотя и отсылает к цепочке серьёзных стихотворений поэта, содержащих рефлексии о соотношении детства и последующей жизни: «Этот мальчик в коротких штанишках...» (1994); «Фотография» («Я думаю, это деревня Межно...», 2002) и др.

Мы отдаём себе отчёт в том, что сюжеты картин Рембрандта, Серова или Рокотова «живут своей жизнью», что их ценность — вне времени и пространства, в том числе пространства музейных залов, что их репродукции широко доступны благодаря альбомам, открыткам, а теперь и Интернету. И всё же: Александр Кушнер, в этих залах, что называется, выросший, неизбежно воспринимает их с поправкой на

¹⁸⁸ Кушнер А. Над обрывом. С. 21.

Эрмитаж, на Русский музей¹⁸⁹, на Петербург, и это привносит дополнительные нюансы в его поэтический диалог с классическими произведениями изобразительного искусства.

Лирический герой Кушнера, конечно же, бывает и в литературных музеях Петербурга. У таких «посещений» есть любопытная особенность. Сама по себе музейная атмосфера, дух коллекционирования антиквариата в любом значении этого слова поэту чужды, о чём он говорит, смело обыгрывая строки из державинской оды «Бог»: «Я раб, я бог, сосредоточась // На смысле жизни, червь и царь, // Но не жучок я древоточец, // Живущий тем, что было встарь» («Кто стар, пусть пишет мемуары...», 2001–2002; 646). От музейной экспозиции как от застывшей жизни веет холодом, смертью. Такое впечатление оставляет даже пушкинская квартира:

Страшен Мойки вид мемориальный,
Роковой оттенок синевы,
Полумёртвый и полуподвальный,
Где лежали вы.

(«Умереть, не побывав в Париже...», 1972; 147)

¹⁸⁹ Ассоциация с Русским музеем возникает у Кушнера ещё в написанном в Коктебеле стихотворении «Я не люблю Восток, не понимаю...» (1975): «И мглой лиловой Павла Кузнецова // В музеях я тем горестней задет, // Что эти сны миражные, чужие // Не снятся мне...» (234) Использование поэтом множественного числа (*в музеях*) не может заслонить того обстоятельства, что первостепенный источник впечатлений от картин Кузнецова для петербуржца — именно Русский музей. С этим же хранилищем связано, прямо или косвенно, стихотворение «Италия Сильвестра Щедрина...» (1971), в котором поэт парирует звучавшие в его адрес в 60-е–70-е годы упреки в пресловутой «вторичности» («Нам говорят: вторичен ваш подход. // Как если б мы могли забраться в грот, // Дождавшись подходящего момента!»; 187).

Поэт считает, что нынешний «лоск и блеск» последней квартиры Пушкина, где он «прожил всего несколько месяцев», — «вовсе не соответствуют той реальности, той бедности и унижению, которые омрачили его последние дни»¹⁹⁰. Что же в таком случае находит для себя в этих музеях равнодушный к *мемориальному виду* лирический герой поэта?

Едва ли не первый у Кушнера опыт такого «посещения» относится к 1962 году. Правда, связан он не с Петербургом, а с Новгородом, куда поэт, по его собственному признанию, ездил со старшим коллегой и наставником по литературному объединению при Горном институте Глебом Семёновым. Внимание его привлекла увиденная в музейной экспозиции солонка Державина; она и стала «героиней» стихотворения:

Я в музее сторонкой, сторонкой
Над державинской синей солонкой,
Оттенённой резным серебром.
И припомнится щука с пером
Голубым и хозяин в халате.
Он, столичную роскошь кляня,
Ради дружеских ласк и объятий
Приглашает к обеду меня.

(«Солонка»; 35)

В этих ранних стихах уже просматривается лирическая суть будущих литературно-музейных впечатлений, свойственных поэзии Кушнера¹⁹¹. Его трогает обычно не музей вообще, а какой-то предмет,

¹⁹⁰ Кушнер А. Не дерево, а роща / Беседу ведёт Т. Бек // Новый мир. 2004. № 6. С. 138.

¹⁹¹ О «Солонке» см.: Биткинова В. В. Поэтический мир Державина в осмыслении А. Кушнера // Г. Р. Державин и диалектика культур. Казань, 2014. С. 76–79.

какая-то деталь, вдруг воссоздающая ту жизнь, которая когда-то была в этих стенах. Солонка — на первый взгляд, всего-навсего незначущая примета быта, другой посетитель пройдёт мимо неё и не заметит; но она оказывается поводом для лирической «реконструкции» обеда с великим поэтом. Если вновь вспомнить стихи о Мойке, то возникает даже невольная игра слов: яркая гжельская роспись, которую сразу представляешь при поэтическом описании *синей солонки*, не чета *роковому оттенку синевы*, проступающему в *полумёртвом и полуподвальном* музее. Синее синему рознь.

Пушкинско-музейная тема будет развита поэтом в сходном ключе в «Белых стихах» (1984) — сравнительно крупном для него (84 стиха) лирическом произведении, которое переносит нас из Петербурга в Царское Село. О нём мы пишем ниже в статье, посвящённой пушкинским памятникам в восприятии Кушнера.

Стихотворение «Запиши на всякий случай...» (1992) формально не является «музейным». И всё же ход лирической мысли здесь близок тому, что мы видели в стихотворении 1962 года. Только на сей раз не *солонка*, а совсем неожиданная деталь — *телефонный номер* (даже не сам телефон, а именно номер) — становится «возбудителем эмоциональной памяти» (И. Б. Роднянская). Блок в быту освоил телефон, по-видимому, одним из первых русских поэтов («телефонные» стихи есть у Гумилёва, Маяковского, Мандельштама...), и в глазах некоторых современников техническая новинка двадцатого века как-то плохо вязалась с романтическим образом певца Прекрасной Дамы. Это подметил и один из поэтов кушнеровского поколения: «...великий

Блок, // согласно очень странному закону, // как пишут современники, не мог // освоить разговор по телефону. // Забыв, что здесь совсем другой контакт, // он в трубку говорил, как проповедник. // Потом молчал. Всё выглядело так, // как будто где-то рядом собеседник»¹⁹². Но Кушнером как раз в ту пору, когда сочинялись эти строки Ст. Куняева, уже были поэтически «освоены» и *магнитофон*, и *телеграф* (см. стихи его первой книги — «Первое впечатление»), и применительно к Блоку сам факт разговора великого поэта по телефону его вряд ли удивил бы. Другое дело — *телефонный номер*. Номер оставляет шанс позвонить Блоку из другой эпохи, соблазняет возможностью набрать и услышать его голос! Зачем? Разумеется, не ради праздного любопытства, а ради чего-то важного и даже чрезвычайного:

Запиши на всякий случай
Телефонный номер Блока:
Шесть — двенадцать — два нуля.
Тьма ль подступит грозной тучей,
Сердцу ль станет одиноко,
Злой покажется земля. <...>

Пусть мелькают страны, лица,
Нас и Фет вполне устроить
Может, лиственная тень.
Но... кто знает, что случится?
Зря не будем беспокоить.
Так сказать, на чёрный день. (470, 471)

То есть, Блок, в отличие от более «мягкого» Фета — которого Кушнер вообще-то тоже очень любит и которому посвящал и стихи (например, «Фету кто

¹⁹² Куняев Ст. «Изжил себя эпистолярный жанр...» (1962) // Куняев Ст. Избранное. М., 1979. С. 36.

бы сказал...»), и эссе («Воздух поэзии»)¹⁹³, — может как-то поддержать в трудную минуту. Почему именно ему отведена такая миссия? Ответ находим в стихотворении «Когда б я родился в Германии в том же году...» (1995), где о Блоке сказано: «Не самый любимый, но самый бесстрашный поэт» (523). *Бесстрашие* Блока и есть то качество, которое поддержит кушнеровского лирического героя в *чёрный день*, если он вдруг, не дай бог, настанет (...*кто знает, что случится?*)¹⁹⁴. Вот тогда и «понадобится» номер блоковского телефона, словно устанавливающий, по выражению автора специальной статьи о символике телефона в поэзии Серебряного века, «связь с загробным миром»¹⁹⁵.

¹⁹³ См.: Кулагин А. Фетовские эпитафии // Кулагин А. Кушнер и русские классики. С. 61–74.

¹⁹⁴ Ср. с написанными в тот же период стихами о другом поэте: «Знаешь ли ты, что Радищев, которого // Любим мы или не любим, — неважно // (Мне-то он в силу горячего норова // Нравится: *дорого всё, что бесстрашно*)...» («Знаешь ли ты, что Радищев...», 1996 // Кушнер А. Тысячелистник. С. 14. Курсив наш).

¹⁹⁵ Тименчик Р. Д. К символике телефона в русской поэзии // Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам. Вып. XXI. Тарту, 1988. (Учён. зап. ТГУ. Вып. 831.) С. 157. В стихах Кушнера телефон порой как раз связывает жизнь земную с жизнью потусторонней: «Набирая номер, попасть по ошибке в ад...» (1997); «Поскольку я завёл мобильный телефон, — // Не надо кабеля и проводов не надо, — // Ты позвонить бы мог, прервав загробный сон, // Мне из Венеции...» («Поскольку я завёл...», 2000; 607). Второе стихотворение посвящено памяти Бродского. Любопытно, что Кушнер одним из первых (если не первым) в поэзии «освоил» *мобильный телефон*, сразу же «нагрузив» эту техническую новинку рубежа веков серьёзным смыслом.

На наш вопрос о реальной основе стихотворения «Запиши на всякий случай...» Александр Семёнович ответил, что номер телефона он «где-то вычитал», где именно — не припомнил. И добавил: «Я дважды читал эти стихи в Музее Блока, и возражений не последовало». Стихи, как видим, вызваны опять-таки конкретной деталью, претендующей на биографическую точность. Здесь уместно привести высказывание Кушнера о квартире Блока на улице Декабристов (Офицерской), прозвучавшее в телепередаче об И. Анненском и подтверждающее «конкретный» характер его творческого восприятия именно блоковской музейной экспозиции: «Судьба знала, что делала — тайные у неё ходы. Блок умирал на углу Пряжки и Офицерской и не знал, что в этой квартире задолго до него, в студенческие годы, жил Иннокентий Анненский. Они смотрели в одно окно на Пряжку; они, наверное, в руках держали одни и те же дверные ручки. Меня это почему-то ужасно трогает и волнует»¹⁹⁶. Другими словами, Блок мог бы испытать в своё время нечто подобное тому, что испытывает сейчас лирический герой Кушнера — причастность к предшественнику, связь с ним через реальную бытовую деталь, через житейскую «мелочь». Набрать номер телефона — в данном случае не то же ли самое, что дотронуться до дверных ручек, которых касался живший здесь до тебя большой поэт?..¹⁹⁷

¹⁹⁶ Был Иннокентий Анненский последним... / Авт. и ведущий А. Кушнер; Реж. О. Высоцкая. ГТРК «Санкт-Петербург», 2009 — <http://www.youtube.com/> (дата обращения: 22.4.2013). Ср. в эссе: *Кушнер А.* «Среди людей, которые не слышат...» // Кушнер А. Аполлон в траве. С. 328.

¹⁹⁷ Точно так же поэт ощущает свою причастность к биографии самого Анненского, когда неожиданно для себя узнаёт,

Вернёмся к стихам, открывающим эту главу («Как клён и рябина растут у порога...»). Они напоминают нам о том, что без архитектурной тематики разговор о художественных петербургских впечатлениях лирического героя Кушнера будет неполным. В самом деле, его внимательный взор обращён к петербургским архитектурным достопримечательностям, и один только перечень таких стихотворений оказался бы весьма объёмистым. Выберем другой путь, подсказанный самим же поэтом: «И мы отличали ампир от барокко...» То есть прочитаем его стихи как своеобразную поэтическую энциклопедию архитектурных стилей Петербурга.

Говорить об ампире не будем — стихи, вызванные грандиозной постройкой в этом стиле («О здание Главного штаба!..»), мы рассматривали в первой главе. Заметим лишь, что в уже цитировавшемся нами в начале главы стихотворении «Как клён и рябина растут у порога...» возникают связанные с этим стилем скульптурные образы — конечно, легко узнаваемые:

Ну что же, что в ложноклассическом стиле
Есть нечто смешное, что в тоге, в тумане
Сгустившемся, глядя на автомобили,
Стоит в простыне полководец, как в бане?
А мы принимаем условность как данность.
Во-первых, привычка. И нам объяснили

что *старая тётка* его жены (Софья Аньоловна Богданович) была той *девочкой в зелёном кушаке*, которая навеяла Анненскому стихотворение «Одуванчики»: «...Но выяснилось вдруг из реплики сухой, // Что это про неё, про девочку в зелёном, // Представьте, кушаке написано в стихах // У Анненского... Как! Мы рядом с “Аполлоном”, // Вблизи шарманки той, от скрипки в двух шагах!» («Размашистый совхоз Темрюкского района...», 1986; 415).

В младенчестве эту весёлую странность,
Когда нас за ручку сюда приводили. (246)

Перед Казанским собором, лицом к Невскому проспекту (*глядя на автомобили*) расположены скульптурные фигуры Кутузова и Барклая работы Б. Орловского, модели которых, увиденные в мастерской последнего, когда-то вдохновили и самого Пушкина («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...»). В этих стихах Кушнера нам важна степень отрефлексированности детских впечатлений героя, воспринимающего *условность как данность*. Другими словами, искусство изначально является свойством городского пейзажа, вне которого петербургская жизнь героя невозможна. *Нечто смешное* — это, скорее, взгляд зрителя-дилетанта, выросшего где-нибудь среди *елей* и *сосен*. А может быть, как раз наоборот — остраненный взгляд горожанина-знатока, чувствующего разницу между условным и наивно-непосредственным восприятием искусства.

Барочные постройки Петербурга появляются в стихах Кушнера неоднократно. Это может быть Петропавловская крепость («Ветра неевского свирепость...»), 1961 — об этом стихотворении мы уже говорили; «Приятель жил на набережной. Дом...», 1966), пеньковый буян возле Тучкова моста («Ещё люблю лепной карниз...»), 1969–1970), Зимний дворец — не как музей, а именно как здание («Весна», 1967). Стилиевые приметы при таком ракурсе обычно в поле поэтического зрения не попадают, за исключением, может быть, последнего случая, где обыгранна любопытная реальная деталь внешнего облика здания — разноцветные оконные стёкла, лёгкий намёк на барочную пестроту и барочную игру: «Вдоль стёкол Зимнего дворца, // То фиолетовых, то

синих...» (91)¹⁹⁸. Крупным же планом в лирике Кушнера изображён барочный Смольный собор. Он появляется в уже упоминавшихся нами «Стансах», причём в финальной, итоговой миниатюре: «Голубизна собора Смольного // Среди январской белизны // Окатит пеной недовольного, // Навеет ласковые сны...» (509) Оценим характерный для архитектуры барокко контраст цветов, один из которых — белый — принадлежит здесь, однако, не постройке, а природе. Благодаря этому «барочным» оказывается не одно только здание, но вся лирическая картина, включающая и здание и пейзаж. А впоследствии собор становится «героем» самостоятельного стихотворения, и конечно, его барочная природа и здесь акцентируется и обыгрывается:

Как Смольный собор хорошо говорит
На двух языках: итальянском и русском!
Как крем или сливки, он празднично взбит,
Как облако, в небе парит петербургском.

Он белоколонный, узорный, лепной,
С его позолотою и куполами,
Средиземноморской вскипает волной
И нравится нам — и смущён похвалами.¹⁹⁹

Барочный облик здания замечательно очерчен поэтом с помощью сравнений и метафор — на первый взгляд неожиданных (*Как крем или сливки...*), но очень точных. Сам факт принадлежности авторства

¹⁹⁸ Ср.: «Смотреть в дворцовое окно // Мне веселей, чем на картину: // Вверху лиловое, оно // Подсинено наполовину» («Смотреть в дворцовое окно...», 1972 // Нева. 1974. № 11. С. 147). См. также в данной книге специальную статью о стихотворении «Дворцовая площадь» (2016).

¹⁹⁹ «Как Смольный собор хорошо говорит...» (2011) // Кушнер А. Меж Фонтанкой и Мойкой... С. 252.

проекта итальянцу Растрелли позволяет обыграть *итальянскую, средиземноморскую* природу архитектурного шедевра²⁰⁰. Стих *Как облако, в небе парит петербургском* тоже абсолютно оправдан. Он подходит именно к этому зданию, представляющему собой архитектурную доминанту большой площади; равноценных построек поблизости нет. Поэтому у лицезреющего собор возникает ощущение некоего пространственного вакуума, попросту говоря — *петербургского неба*, в котором здание и *парит*. Нам думается, эти строки «подготовлены» написанными несколькими годами ранее, в которых тоже метафорически передана воздушная, «парящая» природа собора: «На Суворовский выехав круто, // Он ненужный прервёт разговор // И увидит любимое чудо — // Многооблачный Смольный собор» («Самый лучший знаток лабиринта...», 2007)²⁰¹.

Мотивы архитектурного барокко звучали у Кушнера и прежде, в стихотворении «Волна» (1975–1977): «...Волна с бахромой, // С фронтоном на пышной вершине // Над ширью морской. // Сверкай, Борромини, Бернини! <...> На небо, от брызг заслонившись ладонью, взглянула: // И в небе — барокко! // Плывут облака: // Гирлянды, пилястры, перила...» «Формы барокко, — справедливо замечает исследо-

²⁰⁰ Ср. с навеянным другим знаменитым барочным зданием (в Царском Селе) стихотворением «Екатерининский дворец...» (1974): «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» (Царскосельская антология / Сост. Б. А. Чулков, при участии А. Ю. Арьева. СПб., 2016. С. 405).

²⁰¹ Кушнер А. Облака выбирают анапест: [Стихи]. М., 2008. С. 77.

вательница, — вообще излюбленны в поэзии Кушнера»²⁰². Они появляются у него не только в стихах о городских достопримечательностях, но порой и там, где речь идёт о мебели, о предметах быта: «Паутина под ветром похожа // На барочный комод. // Тесных ящичков ряд перекошен, // Каждый пух, но в каком-то живёт // Паучок...» («Паутина под ветром похожа...», 1974; 200). Даже если слово *барокко* не произносится, вольное или невольное влияние барочной поэтики всё равно ощущается. Показательно в этом отношении стихотворение «Шкатулка» (2010) — своеобразный поэтический парафраз известного фрагмента гоголевской поэмы: «Устройство чичиковской помнишь ли шкатулки? // Ложбинки, выемки её и закоулки, // Для перьев — лодочки, для мыльницы — дупло, // Какое множество вещей в неё вошло, // Для бритв — особые перегородки были, // Мы чуть чернильницу с тобой не пропустили...»²⁰³ Перечень, конечно, не самоцелен; за ним стоит задушевная авторская мысль («...это лирика и есть, когда предмет // Твоим вниманием обласкан и согрет // И тайна жизни в нём блеснула, проступила»). Но всё же заметим, что подобное «разглядывание», уход в мир деталей и подробностей отчасти напоминает о барочной традиции, которая, кстати, была немаловажна и

²⁰² 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. 45. Анализируя «соотношение лирики и культуры» в творчестве поэта, автор этой статьи пишет, что «реальность, не подержанная художественной ассоциацией, нереальна в поэтическом мире Кушнера» (с. 44; мысль небесспорная, но плодотворная), и что прецедентом такого творческого подхода является проза Пруста.

²⁰³ Кушнер А. Мелом и углём. С. 80.

для самого автора «Мёртвых душ», с его насыщенной словесной «кунсткамерой», «энциклопедией мелочей». Своеобразная «барочность» гоголевского творческого мышления уже отмечена в литературоведении²⁰⁴. Но и современный поэт бывает склонен к подобным перечням. Напомним хотя бы такие стихи, тоже «энтомологические»: «Сентябрь выметает широкой метлой // Жучков, паучков с паутиной сквозной, // Истерзанных бабочек, ссохшихся ос, // На сломанных крыльях разбитых стрекоз...» («Сентябрь выметает...», 1975; 240) Идея соотнесения типа сознания поэта новейшего времени с типом сознания барочного писателя не нова. На исходе минувшего столетия её высказал в специальной статье (и затем ещё дополнял и углублял) С. М. Шаулов, усматривающий типологическое проявление барочности в творчестве Высоцкого, с присущим ему «напряжённым состоянием языка», «накоплением в стихе понятий, семантически близких или сближаемых авторской волей» и так далее²⁰⁵. Нам думается, что если принять саму методологию учёного, то творчество Кушнера (и, кстати, Бродского, с его «прейскурантами вещей», только не *обласканных* и не *согретых* лирическим вниманием, а *холодно-ватодистанцированных* от него) можно будет назвать

²⁰⁴ См., например: *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мёртвые души» / Отв. ред. С. Г. Бочаров. Л., 1987.

²⁰⁵ См.: *Шаулов С. М.* «Высоцкое» барокко // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. Вып. III. М., 1999. Т. 1. С. 52. Нам уже доводилось откликаться на эту концепцию — см.: *Кулагин А. В.* Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна, 2011. С. 46–47.

«барочным» в не меньшей степени, чем творчество Высоцкого.

Но продолжим архитектурную «экскурсию». В 1975 году Кушнером было написано стихотворение «Руины». Чрезвычайно важные для поэта на протяжении всего творческого пути мотивы жизнелюбия, ценности и неповторимости земного бытия («Друзья мои, держитесь за перила, // За этот куст, за живопись, за строчку, // За лучшее, что с нами в жизни было, // За сбивчивость беды и проволочку...») вызваны здесь характерной приметой неоготической архитектуры рубежа XVIII–XIX веков — возведением построек-руин как знака идеализации прошлого. Руины должны были способствовать меланхолическому настроению посетителя парка романтической эпохи²⁰⁶. Среди построек такого рода внимание петербургского поэта могла привлечь, например, Башня-руина в Царском Селе — созданная как раз одним из упомянутых в стихотворении архитекторов (Ю. М. Фельтеном).

Для полного блаженства не хватало
Руин, их потому и возводили
В аллеях из такого матерьяла,
Чтобы они на хаос походили,
Из мрамора, из праха и развала,
Гранитной кладки и кирпичной пыли.

И нравилось, взобравшись на обломок
Стоять на нём, вздыхая сокрушённо.
Средь северных разбавленных потёмок
Всплывал мираж Микен и Парфенона.
Татарских орд припудренный потомок
И Фельтена ценил, и Камерона. (203)

²⁰⁶ См., например: *Сардаров А.* Руины как архитектурно-художественное явление // *Архитектура и строительство.* 2010. № 5. С. 36–39.

В «Руинах» Кушнера задан очень важный и для других его архитектурных стихов (мы это увидим) мотив контраста эпох. Искусственное возведение *хаоса* кажется наивно-нелепым (что подчёркнуто иронией: *Для полного блаженства не хватало...*). Но оно оказалось по-своему пророческим в свете последующей истории, событий двадцатого века, в котором было чересчур много хаоса настоящего, трагического. Образованный лирический герой, превосходно знакомый со спецификой «руинного» стиля, в то же время словно «отменяет» правила историко-культурной игры:

Когда бы знать могли они, какие
Увидит мир гробы и разрушенья!
Я помню с детства остовы нагие,
Застывший горя лик без выраженья,
Руины... Пусть любят другие,
Как бузина цветёт средь запустенья.

В 1984 году из-под пера поэта вышли (с интервалом в три неполных месяца; написаны соответственно 20 июля и 15 октября) два стихотворения, навеянные петербургской архитектурой в стиле модерн. Первое из них — «Наш северный модерн, наш серый, моложавый...» — начинается как полемическая апология стиля, действительно характерного для облика Петербурга:

Наш северный модерн, наш серый, моложавый,
Ампиру не в пример, обойден громкой славой
И, более того, едва не уличён
В безвкусице, меж тем как, сумрачно-шершавый,
Таинствен, многолик и неподделен он.
Вот человечный стиль, для жизни создан частной... (332)

В самом деле, обвинения модерна (в том числе и так называемого северного модерна, о котором идёт

речь в стихах) в *безвкусице* были характерны для ревнителей архитектурной чистоты в ту эпоху, когда сам этот стиль заявил о себе в городском пейзаже. Пожалуй, самым выразительным в своей негативной сути литературным откликом стали уже задним числом (в 1940-е годы) написанные Ахматовой строки о Петербурге времён Некрасова и Салтыкова: «Темнеет жёсткий и прямой Литейный, // Ещё не опозоренный модерном» («Северные элегии») ²⁰⁷. Кушнер спорит с Ахматовой и сам сознаётся в этом ²⁰⁸. Конечно, здесь сказывается временная дистанция, неизбежно влияющая на наше восприятие историко-культурных явлений. То, что для современников было предметом критики, для потомков становится предметом эстетизации, постепенно переставая восприниматься как *безвкусное* и вписываясь в общий историко-культурный ландшафт. Какому нынешнему горожанину придёт в голову критиковать модерн за *безвкусицу*? Напротив, теперь это — архитектурная классика.

Уже зная (см. выше, например, о «Руинах»), что архитектура, поэтически осмысленная как явление стиля, находит отзвук в душе лирического героя и становится поводом для его рефлексии, — мы вправе предположить, что и здесь будет так. Модерн у Кушнера *обласкан и согрет вниманием* — как бы в благодарность за то, что и сам этот *человечный* стиль когда-то *воспитал* его (дом № 57 на Большом проспекте, где поэт рос, выстроен именно в стиле

²⁰⁷ Ахматова А. Соч.: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М., 1996. Т. 1. С. 259

²⁰⁸ См.: «Весь Кушнер». Вып. 4 / Беседа с А. Лушниковым 2 апреля 2013 года // Телеканал «ВОТ!» — <http://polit.pro/news/2013-04-02-14316> (дата обращения: 15.4.2013).

модерн) и, судя по местоимению множественного числа, многих его сверстников:

Спасибо за цветы на лестничных перилах!
Гирлянды и жгуты чугунные за милых
Наставников сойти в младенчестве смогли,
Воспитывая глаз, и всё, что было в силах,
Всё делая для нас в ущербе и пыли.

Поэтический взор, как всегда у Кушнера, точен и здесь. В стихах отмечена конкретная и характерная особенность стиля модерн – растительный орнамент, а также изображения птиц («И каменной сове всё видно с пьедестала: // И нас переживёт, и век пересидит»²⁰⁹). Если вспомнить, в какое время будущий поэт рос *в ущербе и пыли*, как выглядели тогда советские города, и Ленинград в том числе («...праздничный портрет, // Усы, мундир, погоны на мундире, // Два этажа собою занял, свет // Затмив кому-то на три дня в квартире...»²¹⁰), то модерн воспринимается как оазис тепла и уюта, хотя поэт и здесь демонстрирует тонкое архитектурное чутьё, признаваясь, что век стиля оказался недолог по причине именно нехватки *тепла*: «Та музыка сошла, поэзия завяла. // Не то, чтоб ремесла, — тепла в них было мало...» Имеются в виду, наверное, сами архитектурные формы, с их повышенной декоративностью, не вполне отвечающей «жилому» менталитету человека двадцатого века и органичной скорее для учреждений, чем для квартир.

²⁰⁹ Этот мотив навеян, по признанию самого поэта, реальным видом фасада дома 44 на Большом проспекте («дом Путиловой», «дом с совами»), мимо которого — по противоположной стороне — он мальчиком ходил в школу.

²¹⁰ «На Большом проспекте» (2011) // *Кушнер А.* Вечерний свет. С. 65.

Во втором стихотворении — «Листва чугунная с чугунными цветами...» — благотворное воздействие модерна распространяется уже за рамки детства лирического героя. *Человечный* стиль, с его знакомым растительным орнаментом, становится своеобразным спутником взрослого человека в зимние холода, напоминая о летнем тепле (важно, что — *тепле*; ср.: *тепла в них было мало*):

Листва чугунная с чугунными цветами
Всю зиму снежную проводят вместе с нами.
Спасибо сумрачным, нам с ними веселей
Сходить по лестницам, под северными льдами
Стоять, близ пристальных топтаться фонарей.²¹¹

Своя целительность есть и здесь: «...Весь в белом инее, цветок напомнит вдруг // Речную лилию и летнее купанье, // И улыбаемся ему, как сквозь недуг». Лирическое преодоление *недуга* сродни *наставничеству* тех же архитектурных украшений в детскую пору.

Творческое переживание барокко, ампира, модерна естественно для поэта позднесоветской эпохи, когда акмеистическая «тоска по мировой культуре» (к акмеизму Кушнер, напомним, особенно пристрастен) уводила от советской реальности, провоцировала поиск вдохновения в далёких историко-культурных пластах. Но вот что удивительно: Кушнер не прошёл и мимо архитектуры советского времени, разглядел красоту и в сравнительно недавних (на момент написания стихов) постройках.

²¹¹ Кушнер А. Дневные сны. С. 9. *Листва чугунная перил* появлялась в стихах Кушнера и прежде — в стихотворении «За что? За ночь. За яркий по контрасту...» (1981), своеобразном парафразе лермонтовской «Благодарности»; но мотивы модерна там развиты не были.

Стихотворение «Архитектура первых пятилеток...» (1961) представляет собой отклик на здания двадцатых-тридцатых годов, выдержанные в модном тогда стиле конструктивизма:

Архитектура первых пятилеток
Встречает нас из-за зелёных веток
Структурой камня, грубой и нагой,
И чувствую: я не хочу другой!
Поставленный фасадом против ветра,
Дом кажется мечтою геометра,
Двухкрылой и прозрачной,
в разворот
Напоминая первый самолёт.²¹²

Стихи выражают владевшую умами людей первого советского поколения мечту о коммунистическом быте («На крыше, не по климату, солярий, // Террасы для общественных собраний»), и в то же время содержат, кажется, долю иронии над этой мечтой (солярий — *не по климату*). Такой же двойственностью веет от строк «...Во всём сквозит высокий строй души. // Война кастрюлям, кухням и заботам! // Дом кажется не домом — Дон-Кихотом!» Предполагаемый самой архитектурой эпохи *высокий строй души* несомненен, но, опять-таки, нельзя не расслышать лёгкую ироническую ноту в восклицании о *кастрюлях* и *кухнях*; не лишено двусмысленности и упоминание о благородном, но наивном идеалисте *Дон-Кихоте*. Оттепель — это время «антимещанских» настроений, как бы рифмовавшихся с настроениями двадцатых годов. В молодёжной среде тогда было принято противопоставлять заедающему человека быту романтическую тягу в дорогу «за туманом, за мечтами и за запахом тайги» (Ю. Кукин). У моло-

²¹² Кушнер А. Первое впечатление. С. 12.

дого Кушнера есть прямая реплика на этот счёт: «Раз в году бросаюсь на вокзал, // Я из тех, кто редко уезжал. <...> Десять метров мирного житья, // Дел моих, любви моей, тревог, — // Форма городского бытия, // Вставшая дорогам поперёк» («Комната», 1958)²¹³.

И всё же *архитектура первых пятилеток* симпатична лирическому герою и опозтизирована им. Нам думается, что такое лирическое отношение обеспечено прежде всего чувством стиля. Во-первых, отмечена *структура камня*: она *грубая и нагая*, в сравнении хотя бы с близким хронологически модерном, не говоря уже о более ранних стилях. Благодаря *грубости и нагоде* она выигрышно оттеняется *зелёными ветками*, создающими по контрасту некий растительный «хаос». Во-вторых, поэт буквально одним стихом схватывает архитектурную суть явления: *Дом кажется мечтою геометра*. Наконец, *мечта геометра* названа *прозрачной*; слово предельно точно выражает не только облик конструктивистских зданий (большие окна, просторные коридоры...), но и сам дух эпохи, с присущей ей устремлённостью к «равенству» людей и открытости быта.

В ту же пору, в начале творческого пути поэта, появляются стихи, в которых намечена апология самого обыкновенного — казалось бы, совершенно внестилевого — строительного материала:

И кирпич фабричный голый
Всех строений и цехов,
В том числе — вечерней школы,
Поражал — так был багров.

(«Желтоватый и недужный...», 1964)²¹⁴

²¹³ Там же. С. 20.

²¹⁴ Кушнер А. Ночной дозор. С. 17.

Стихи посвящены Охте — заводскому району, где находилась (на улице Жукова) вечерняя школа № 66, в которой трудился с 1959 до 1970 года молодой учитель русского языка и литературы Александр Семёнович Кушнер. Спустя почти полвека после появления этих строк, в 2011 году, поэт вернётся к данному мотиву в стихотворении «Как горит на закате...», построив на нём весь лирический сюжет и провозгласив: «С кирпичом не сравнится // Ни один матерьял, // Так оно влажно лоснится, // Так он сумрачно-ал!»²¹⁵ Разгадка кирпича, может быть, в той же *структуре*, по-своему *грубой и нагой*, которая в позднейшем стихотворении оборачивается *откровенностью*, полным отсутствием каких-либо украшений, ощутимым даже ещё более, чем в конструктивистских постройках:

О, фабричные стены,
Как пылаете вы
Кирпичом откровенным
В ответвлениях Невы!

И гранита не надо,
Мрамор здесь ни при чём
В этих отсветах ада
С райским призывом в нём.

Откуда берутся ассоциации с *адом* и *раем* — в данном контексте, казалось бы, неожиданные? Во-первых, с *адским* пламенем ассоциируется сам цвет *фабричных стен* — будто *пылающих на закате* (этот мотив промелькнул и прежде, в стихах 1972 года: «Ещё я мог вам Лавру показать, // И Пряжку, и пылающие стен кирпичных...»²¹⁶). Во-вторых, напомним

²¹⁵ Кушнер А. Вечерний свет. С. 48.

²¹⁶ «Приезжей» // Кушнер А. В новом веке. С.33.

известные стихи, к которым мы уже обращались во второй главе: «Пойдём же по самому краю // Тоски, у зелёной воды, // Пойдём же по аду и раю, // Где нет между ними черты...» («Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...»); там же, кстати, предвосхищено и *пламя* кирпича: *Голландии Новой багрец*). Город, его пейзажи, проведённая среди них жизнь лирического героя полны драматизма (*отсветы ада*) и счастья (*райский призыв*) одновременно. В-третьих, само слово *призыв* выдаёт у Кушнера именно архитектурную ассоциацию. В уже цитированном стихотворении «Как Смольный собор хорошо говорит...», где обыграна, напомним, двойственность облика здания, сочетание в нём *итальянского* и *русского*, читаем: «...как раз иностранный акцент, // Нас радует, вкрадчивый призыв побочный». В письме к автору этих строк (от 14 ноября 2012 года) поэт характеризует один из петербургских храмов начала XX века как здание «с призывками модерна». Поэтому и *райский призыв* фабричных стен *в ответвлениях Невы* обретает эстетический оттенок, превращается в «архитектурную» приметку. Подобно Смольному собору — жемчужине зодчества — обыкновенные постройки из кирпича «говорят на двух языках»; но теперь это не *итальянский* и *русский*, а язык *ада* и язык *рая*.

Что можно сказать в итоге этой поэтической «экскурсии» по петербургским музеям и архитектурным достопримечательностям? У неё, как нам видится, две ключевые особенности. Во-первых, она завораживает обилием и разнообразием художественных впечатлений, обнаруживающим феноменальную эрудицию поэта (о которой неловко даже и говорить, ибо она общеизвестна — но в данном случае так наглядно-убедительна!). Однако этого мало: обшир-

нейший историко-культурный мир Петербурга, во-вторых, не просто показан в стихах Кушнера — он лирически обжит, пропущен через биографию и душу лирического героя. Для него искусство Петербурга, в самых разнообразных своих проявлениях, — не совокупность музейных экспонатов, а «почва и судьба».

Но есть на карте Петербурга особый локус, в судьбе и творческом сознании Кушнера занимающий — при всём пристрастии поэта к Петербургу в целом и ко многим его уголкам в частности — место исключительное. Здесь — узел, к которому сходятся важнейшие для него биографические и историко-культурные нити, своеобразный петербургский «гринвич» поэта. О нём пойдёт речь в следующей главе.

«ГДЕ НАШ ДОМ? — ЗА ТАВРИЧЕСКИМ САДОМ...»

В 1975–76 годах Кушнер написал стихотворение «Невы прохладное дыхание...», невольно открыв им новую большую тему своего творчества, вскоре получившую для него ещё и особый автобиографический оттенок. Петербург в этих стихах ассоциируется с Причерноморьем, в частности — с Крымом:

Невы прохладное дыхание
И моря Чёрного простор.
Для русской музы расстоянья
Меж ними нету с давних пор.
Как будто два окна в стихах у нас открыты,
И вот — божественный сквозняк

Сметает на пол все обиды
С летучим ворохом бумаг.²¹⁷

Два окна — это, по-видимому, аллюзия на знаменитое выражение *окно в Европу* из «Медного всадника» (кстати, и первая строка стихотворения Кушнера звучит как ритмико-интонационный парафраз пушкинского *Невы державное течение*). Кушнер делает этот образ стереоскопичным, протягивает нить между двумя «полюсами» русской поэзии — северным и южным. Ведь Крым, с его многослойной культурой, со следами античности и европейского средневековья, — такое же «окно в Европу», как Петербург. А географическая и культурная ось *Петербург — Крым*, вообще *север — юг*²¹⁸, являет собой сквозную для двух веков поэтическую тему, берущую отсчёт от пушкинской эпохи. Вероятно, не случайно в сборнике «Голос» буквально через страницу после процитированного стихотворения находится стихотворение «Должно быть, в воздухе безумия микроб...» (1976), одним из героев которого является, наряду с немецким поэтом Гёльдерлином, Батюшков. Автор «Тавриды» привлекает внимание Кушнера, помимо прочего, и как первооткрыватель морской темы в русской лирике («Кто первый море к нам в поэзию привёл...», 1981); речь идёт, конечно, о Чёрном море.

Словосочетание *божественный сквозняк* не исключает и полушутливого оттенка. Ставя в один ряд *нимфу невскую* и морскую *нереиду*, поэт как бы про-

²¹⁷ Кушнер А. Голос. С. 105.

²¹⁸ О важности таковой для Кушнера см.: Арьев А. Маленькие тайны, или Явление Александра Кушнера // Арьев А. Царская ветка. СПб., 2000. С. 141.

игрывает ситуацию любовного треугольника, где герой оказывается между двумя «соперницами»:

Как Невский холоден и бледен в час рассветный,
Как утром призрачно и пасмурно в Крыму...
А тот, кто любит их, двух женщин любит, бедный:
Они подружатся — и отомстят ему.²¹⁹

Вскоре «присутствие Крыма» в северной столице получит реальное биографическое подкрепление в судьбе самого поэта: в 1980 году он окажется жителем района, прилегающего к Таврическому саду; эта перемена связана со счастливым поворотом в его личной жизни. Сад войдёт в его творчество, станет местом действия и даже «действующим лицом» его лирики (и небольшого эссе²²⁰). Любопытно, что в стихах 60-х–70-х годов реальные тогдашние адреса поэта не ощущались: «вычислить» по стихам, где именно живёт их автор, было невозможно. Теперь картина меняется. На поэтической карте родного города Кушнера появляется особая точка, замыкающая в себе ключевые линии его личного и поэтического бытия последних десятилетий. Она настолько важна, что при «виртуальном» перемещении лирического героя и героини в какое-либо иное пространство и время («Где теперь? Где-нибудь на Тобаго теперь, в Тринидаде, // Через тысячу лет, // Что похожи

²¹⁹ Любопытно, что ритмика этих стихов (шестистопный ямб) повторилась два десятилетия спустя в стихотворении «Когда бы град Петров стоял на Чёрном море...», о котором мы уже говорили в первой главе книги и в котором по-своему проявляется тот же *божественный сквозняк*.

²²⁰ См.: *Кушнер А. Таврический сад // В Питере жить: От Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории / Сост. Н. Соколовская, Е. Шубина. М., 2017. С. 317–327.*

на миг, что похожи на сон, бога ради, // Сколько спал я, скажи...») остаётся путеводной нитью, способной «вернуть» их из лабиринтов мироздания к главному для них месту на земле:

Так запомни пароль: «Где наш дом? — За Таврическим садом!»

Отвечать надо сразу, короткою фразой одной.

Для идущего рядом

Это абракадаброй покажется — значит, чужой!

Отойди. Извинись. Постарайся рассеянным взглядом

Охладить его пыл под тропической красной луной.

(«Где теперь?..», 1992; 565)

Таврический сад примыкает к Таврическому дворцу, построенному в последней четверти восемнадцатого века как резиденция князя Г. Потёмкина-Таврического. Определение «Таврический», присутствующее и в титуле хозяина дворца, и в названии здания и сада, придаёт всей этой местности «крымский» ореол, вызывает «южные» ассоциации (изначально, в эпоху Екатерины и Потёмкина, обусловленные выходом России к Чёрному морю), и поэт очень хорошо это чувствует. Вообще, опережая разбор связанных с этим садом стихов Кушнера, стоит напомнить, что Александр Семёнович очень чуток к культурной экологии данного места. В середине 90-х годов, негативно откликаясь на возникшую тогда моду городской «скульптуры курьёзов» как неуместную применительно к *строгому, стройному виду* Петербурга («нос майора Ковалёва», «чижик-пыжик» и проч.), Кушнер высказался заодно и о поставленном в год столетнего есенинского юбилея именно в Таврическом саду памятнике этому поэту: «...соорудили бездарный памятник <...> беломраморный, похожий на бизе. Есенин почему-то в смо-

кинге и, кажется, только что вышел из парикмахерской. Таврический сад и без того изуродован Владимиром Ильичём, стоящим в нём, по-видимому, с пролеткультовских времён, да ещё кощунственным памятником пионерам-партизанам <...> А что делает здесь Есенин? Да был ли он когда-нибудь здесь?»²²¹
В таком духе поэт высказывался и позже.

Едва ли не первым лирическим откликом на «переезд» кушнеровского лирического героя в этот район (*Вот не думал, что буду вблизи этой пышности жить*) стало стихотворение «Эта улочка странный имеет затерянный вид...» (1982). Речь в нём идёт о Таврической улице, необычность которой поэтом подмечена и обыграна:

Эта улочка странный имеет затерянный вид.
К дому дом прислонён, как к сушилке посуда.
То ли вспомнить Париж норовит,
То ли Вену? Оставь, не ищи: никуда, ниоткуда.

На другой стороне разметался Таврический сад,
Развалился, расселся, разлёгся, как в кресле на ножках
Полусогнутых, тени обивочной тканью лежат
На вертявых дорожках.²²²

В самом деле, улица удивляет полным несходством двух своих сторон: отсутствие зданий со стороны Таврического сада — и плотная застройка с другой, не случайно вызывающая ассоциации с Парижем и Веной. Она напоминает городские пейзажи Моне и Писсарро, но поэтичность снижена за счёт неожиданного — и визуально очень меткого — полуиронического сравнения этой застройки с посудой в су-

²²¹ Кушнер А. «Дешёвого резца нелепые затеи...» // Лит. газ. 1996. № 14. 3 апр. С. 5.

²²² Даугава. 1983. № 5. С. 97.

шилке. Это, впрочем, касается и образа сада: *Развалился, расселся, разлёгся...*

Бытовые сравнения готовят переход ко второй части стихотворения, посвящённой знаменитой «башне» Вячеслава Иванова. Напомним, что в хронологическом отрезке между 1905 и 1912 годами доходный дом Дернова, построенный в стиле модерн возле Таврического сада, на углу Таврической и Тверской улиц, был одним из литературных центров Петербурга. В этом доме, в квартире, расположенной в закруглённой угловой части здания (отсюда и обиходное наименование «башня»), жил поэт Вячеслав Иванов, у которого бывали по средам виднейшие литераторы Серебряного века. Живя теперь поблизости, Кушнер, превосходный знаток и почитатель той поэтической эпохи, конечно, не мог не включить «башню» в свою поэтическую топографию Петербурга. Но намеченный в стихах выше «кухонный» колорит и здесь снижает высокие историко-культурные ассоциации, атмосферу ивановских «сред»: «Поднимался на башню. Коль всё ещё жив Дионис, // То не розы вдыхает, а пар коммунального супа»; «Получились три комнаты, кажется, вместо одной. // Объяснили жильцы, что они к посещениям привыкли». Эти строки имеют автобиографический характер: поселившийся поблизости поэт в самом деле поднимался на лифте на «башню» и обнаружил там «то ли коммуналку, то ли, скорей всего, чью-то маленькую квартиру»²²³. Что же, современный ценитель поэзии удручён? Лишь отчасти — ибо и в этом коммунальном царстве, сменившем беседы о литера-

²²³ Из письма к автору книги от 20 марта 2016 года.

туре, философии, античности, в недостижимости прошлого, есть своя прелесть:

Постучаться мне не к кому. Тёмный, обшарпанный вход,
Запустенье, потери.
Но поэзии это, быть может, на пользу идёт,
Как туман бледноокий шершавой парижской химере.

Эти строки, как и стихотворение в целом, выражают ощущавшееся на излёте советской эпохи, в «доперестроечное» время, восприятие эпохи Серебряного века как некой затонувшей Атлантиды, чей безвозвратный уход вызывал у гуманитарной интеллигенции «мирискусническое» чувство историко-культурной ностальгии. В 1982 году трудно было представить, что всего через несколько лет наступит бум «возвращённой» литературы и, в частности, вспыхнет волна интереса к русской поэзии начала двадцатого столетия...

Стихотворение «Эта улочка...» датируется мартом, а в ноябре того же года Кушнером написано стихотворение «Гаврический сад». О важности его в творчестве поэта говорит уже то, что оно дало название его очередному сборнику (1984), в который и вошло²²⁴. А позже именно так: «Гаврический сад», — поэт назвал и книгу своей избранной лирики (2008).

Стихотворение «Гаврический сад» обстоятельно проанализировано в специальной статье Л. Е. Ляпиной. Она рассматривает его в контексте творчества Кушнера и обнаруживает в нём «своеобразное средоточие... поэтического мира» автора: характерные «кушнеровские» мотивы снега, сада,

²²⁴ Подробный анализ этой книги и отдельных входящих в неё стихотворений см.: *Невзглядова Е.* Пятая стихия. С. 193–212.

моря, творчества, «большой страны» и другие, частично затрагивавшиеся и нами в предыдущих главах²²⁵. Соглашаясь с исследовательницей и не повторяя её наблюдений, попытаемся выделить в тексте «Таврического сада» некоторые, важные в свете петербургской тематики, особенности его поэтического мира.

Приведём первую из двух строф стихотворения:

Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он,
Через тысячи вёрст до отрогов её доставая.
Тем и нравится сад, что долинам её посвящён,
Среди северных зим — берегам позлащённого края,
И когда от Потёмкинской сквозь его дебри домой
Выбегаю к Таврической, кажется мне, за оградой
Ждёт меня тонкорунное с жёлтой, как шерсть, бахромой,
И клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой. (266)

Здесь, в сущности, тот же *божественный сквозняк*, что и в стихотворении «Невы прохладное дыхание...» Поэтическое воображение с помощью гиперболы и синекдохи мгновенно «отменяет» огромное расстояние между Петербургом и Крымом: *ц е л ы й сад склоняется и достаёт* до Тавриды подобно тому, как может склоняться (к земле) и доставать (разросшимися ветвями до какого-то, скажем, здания) *о д н о дерево*²²⁶. Но благодаря этому образ сада локализуется, невольно — и парадоксально! — уже «уменьшается» внешне и весь «умещается» в зрении лирического героя (своего рода литота). Это важно

²²⁵ См.: Ляпина Л. А. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии. С. 126–137.

²²⁶ Напомним, как *нависает над душой* лирического героя Ботанический сад в стихах 1968 года («Этот сад, что над Невкой Большой...»; см. вторую главу).

для лирического сюжета, в котором наряду с уже предсказуемой для Кушнера осью *север — юг* появляется другая (впрочем, лишь кажущаяся другой), пересекающая первую как бы наперерез. Ведь герой не едет из Петербурга в Крым — он быстро проходит (*выбегает*) через сад *от Потёмкинской... к Таврической*. Как часто бывает в стихах Кушнера, здесь перед нами совершенно точная городская топография. Потёмкинская улица проходит вдоль западной ограды сада, Таврическая — вдоль восточной. С обеих улиц есть вход в сад, и можно в самом деле пройти по ломаной садовой дорожке, сокращая этим путь. Отсюда у героя ощущение того, что он не просто прошёл, а именно *пробежал*.

Топография в лирике, однако, — больше чем топография. Во-первых, символично то, что улица, в сторону которой движется герой, — *Таврическая*. Примыкающая к ней восточная часть сада оказывается в стихотворении как бы условно-поэтическим Крымом. Здесь герой ощущает присутствие юга, моря: «...кажется мне, за оградой ждёт меня тонкорунное...» *За оградой* — это значит уже за пределами сада; дескать, вот сейчас выйдем из него, и там, на Таврической — море, Эллада... «Невозможно не восхититься, — замечает по поводу этих стихов А. Арьев, — смелостью кушнеровского олицетворения: не припомню, у кого ещё из поэтов морская стихия так прямо ассоциировалась бы с культурой»²²⁷. *Дебри*, которые при этом надо преодолеть, очень органично упоминаются рядом с *Потёмкин-*

²²⁷ *Арьев А.* Маленькие тайны... С. 168. См. также в позднейших стихах Кушнера: «Лишь бы сад Таврический зелёный, // Как волна морская, шелестел» («В Петербурге мы сойдёмся снова...»), 1999 // Знамя. 2000. № 7. С. 48).

ской улицей, название которой вызывает любопытную — правда, уже не петербургскую, а московскую — литературную ассоциацию. В одной из эпиграмм Пушкин каламбурил: «Когда Потёмкину в потёмках // Я на Пречистенке найду...»²²⁸ Так вот, развитие лирического сюжета в первой строфе обеспечено движением героя и самой поэтической мысли автора от изначальных *потёмок* через *дебри* к *тонкорунному* (морю), что *клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой*. Эпитет *лазурное* отчётливо контрастен по отношению к *потёмкам* и *дебрям*.

Прозвучавшая аллюзия на античный сюжет поиска аргонавтами золотого руна (в пользу которого говорит и цвет *жёлтой, как шерсть, бахромы*) здесь же подтверждается прямым названием Древней Греции: *Эллада*. Образ Таврического сада через мотив самой Тавриды ведёт нас к античной теме, о первостепенной значимости которой в творчестве Кушнера мы говорили и в предыдущей главе. Новая ассоциация с мифологическим руном возникает во второй, заключительной, строфе стихотворения:

Не горюй. Мы ещё перепишем судьбу, замело
Длиннорогие ветви сырой грубошерстною пряжей,
И живое какое-то, скрытое, мнится, тепло
Есть в любви, языке — потому и в поэзии нашей!

Скрытое тепло, ощущаемое даже в заснеженном петербургском саду, тоже связывает север с югом, будто «по-крымски» согревая собою первый.

Так в стихах 1982 года намечился важнейший для Кушнера впоследствии лирический ракурс — ассо-

²²⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 2. С. 486.

циации Петербурга с античностью²²⁹ через образ Таврического сада. Естественно, что присущая саду античная аура (вообще очень заметная в сборнике 1984 года «Таврический сад», где многие стихи построены на античных мотивах; в прежних книгах поэта такого насыщенного пласта их не было, они появлялись от случая к случаю) налагает отпечаток и на примыкающие к нему кварталы. И в первую очередь под её власть попадает жильё самого поэта. Это хорошо видно по некоторым стихотворениям 80-х годов.

Через полтора с небольшим месяца после «Таврического сада», 6 января 1983 года («Таврический сад» же датируется 17 ноября), написано стихотворение «В полуплаще, одна из аонид...» В нём обыгрывается классическая ситуация посещения поэта музой, имеющая в русской поэзии обширный диапазон — от пушкинских лирических сюжетов до трагедийной версии Высоцкого («Посещение Музы, или Песенка плагиатора»)²³⁰. Лёгкий налёт трагедийности есть и в стихотворении Кушнера. Здесь

²²⁹ Ср., например, с написанными чуть раньше стихотворениями «Биржа» (1979) и «Павловск» (1981): «Летний свет вечерний златотканый // Метит Биржу с левой стороны. // Храм античный: подиум пространный, // Колоннада... мы приобщены // К безупречным снам твоим, Эллада...» (Нева. 1980. № 3. С. 137); «И ей (природе — *А. В. К.*) на вышколенных берегах Славянки, // Где слиты русские и римские черты, // То снег мерещится и маленькие санки, // То рощи знойные и ратные ряды» (268).

²³⁰ См.: *Новиков Вл.* «Эта Муза...»: Блок и Высоцкий — на фоне Пушкина // От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова / Сост. А. Лавров и О. Лекманов. М., 2011. С. 303–308.

фигура из классического культурного пантеона оказывается в современной городской квартире, в которой и обитает лирический герой:

В полуплаще, одна из аонид —
Иль это платье так на ней сидит? —
В полуплюще, и лавр на ней змеится.
«Я чистая условность, — говорит, —
И нет меня», — и на диван садится.

Ей нравится, во-первых, телефон:
Не позвонить ли, думает, подружке?
И вид в окне, и Смольнинский район,
И тополей кипящие верхушки. (324)

Лирический сюжет локализован в пространстве: Таврический сад и окрестные улицы входили в 80-е годы как раз в состав Смольнинского района (существовавшего как самостоятельная административно-территориальная единица Петербурга до 1994 года, когда он влился в состав Центрального района). В стихах действительно причудливо переплетаются мифологические атрибуты и современные реалии. Посетительница одета не то в полуплащ, не то в платье, объявляет себя *чистой условностью* (образ музы по своему поэтическому происхождению аллегоричен), но садится на диван, интересуется телефоном, с намерением *позвонить подружке*, и даже пытается сделать это: «А дева к уху трубку поднесла // И диск вращает пальчиком отбитым» (квартирный телефон с вращающимся диском теперь уже стал исторической реальией). Античный колорит усилен заимствованным из пушкинской эпохи словом *дева* (оно не раз появляется, например, в антологических стихах самого Пушкина); *отбитый пальчик* же слегка снижает образ, но ещё и напоминает о том, что эта *чистая условность* явилась со скульптурного пьеде-

стала, откуда-нибудь из царскосельского или павловского парка.

Вновь в стихах Кушнера появляется телефон, и вновь он, как и в стихотворении о *телефонном номере Блока* (см. предыдущую главу), неожиданно выступает как средство связи между разными эпохами. Где живёт *подружка* гости нашего героя? Может быть, на Геликоне?.. Заметим, что телефон и античность уже «сошлись» у поэта и прежде, в стихотворении «Сон» (1980; это как раз год его переезда в район Таврического сада): «Не помню, как заснул и сколько спал — мгновенье // Иль век? — когда сорвал с постели телефон, // А в трубке треск, и скрип, и шорох, и шипенье, // И чей-то крик: “Патрокл сражён!”» (278) Назовём и упоминавшееся нами во второй главе стихотворение «Куда-то подевав мобильный телефон...» (2000) — тоже, кстати, обыгрывающее мотивы античности («Софокл бы оценил такой сюжет, хотя // Смутили бы его все эти наши штуки»²³¹).

Между тем, посещение музы должно иметь, конечно, какое-то поэтическое «оправдание», какой-то сверхсмысл. Оно являет собой знак связи времён, преемственности поэтической судьбы и, пусть это звучит пафосно, поэтической правды:

Но лгать и впрямь нельзя, и кое-как
Сказать нельзя — на том конце цепочки
Нас не простят укутанный во мрак
Гомер, Алкей, Катулл, Гораций Флакк,
Расслышать нас встающий на носочки.

Ряд имён выстраивается более чем впечатляющий, притом что поэт и здесь находит слегка сни-

²³¹ Кушнер А. Мелом и углём. С. 103. См. также сноску 194.

жающий серьёзную лирическую ситуацию мотив — разговорное выражение *на носочки*, которое в стилевом отношении сродни упоминанию об *отбитом пальчике* музы. Галерея древних классиков видится герою именно отсюда, из квартиры в Смольнинском районе, возле Таврического сада. «Гений местности» здесь таков, что притягивает к себе античный литературный фон, который в данном случае, конечно, больше чем фон. Заметим, что поэты названы как греческие, так и римские; важна не конкретная этническая привязка, а ощущение античности как большого и, в общем, единого истока современной культуры. Кстати, *оборот на том конце цепочки* звучит в пандан *телефонному звонку* музы своей подружке. Телефонный провод — та же *цепочка*, связывающая, повторим, разделённые двумя тысячелетиями эпохи. По этому своеобразному «проводу» современного поэта и *слышат* античные авторы, вызывающие у него чувство ответственности за поэтическую правду²³². Стихотворение Кушнера словно оспаривает полушутливую фразу из «Египетской марки» Мандельштама: «Помните, что к Прозерпине и к Персефоне телефон ещё не проведён»²³³.

Вскоре поэт передаст чувство единства этих же эпох с помощью ещё одного «технического» мотива, ещё одного современного средства — на сей раз не связи, а передвижения. 1985-м годом датируется стихотворение «Каморка лифта тащится, как бы везёт

²³² Ср. со стихами 1967 года: «Хотел бы лёгкое житьё // Изобразить в стихах, // Да косо смотрит на враньё // Начальство точное моё, // Стоящее в дверях» («Хотел бы я не наблюдать...»); 161).

²³³ Мандельштам О. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» С. 211.

в гору...», в тексте которого упоминается одно из тех имён, что звучали в стихах 83-го года. Кушнер обыгрывает реальное обстоятельство биографии знаменитого римского лирика, сопровождавшего пропретора (*наместника*) Гая Меммия Гемелла в его поездке по Малой Азии:

Каморка лифта тащится, как бы везёт в гору,
Скрипя; в сравненье с теми, кто живёт низко,
Я — горец; стадо коз мне завести впору,
Пасти над краем пропасти их, не боясь риска.

Когда Катулл во Фригию попал в свите
Наместника, он видеть мог пейзаж вроде
Того, что мы в окошечко с тобой видим.
Скалистый мрачный срез; очнись: сейчас сходим. (333)

Стихи поддаются реальному комментарию: действительно живущий на последнем этаже поэт «поселяет» там же и своего лирического героя (только тот лифт, которому эти стихи обязаны своим появлением, давно заменён на другой²³⁴). Лирический сюжет же завязывается за счёт параллели между *пейзажем в окошечке* современного лифта и фригийским пейзажем эпохи Древнего Рима, а *каморки лифта* — с повозкой из тех же времён.

²³⁴ «...в прошлом веке он (лифт — А. В. К.) был за железной решёткой и железными дверьми, открывавшимися наружу. И в самом лифте были две дверцы со стёклами, так что едущий в лифте видел, как проходит этаж за этажом» (из письма поэта к автору книги от 23 августа 2013 года). Тот лифт появился уже в стихах 1977 года, где были предвосхищены некоторые мотивы позднейшей «Каморки...»: «Я в лифт входил, захлопывалась дверца, // Был лифт похож на старую карету, // Он под ногой, как будто на рессорах, // Чуть приседал, был выкрашен под дуб <...> А гул стоял такой, как будто в гору // По мостовой булыжной волокли // Карету с занавешенным окном...» («Я в лифт входил...» // *Кушнер А.* В новом веке. С. 50).

Стихотворение вошло в сборник «Дневные сны» (1986), по поводу которого в частности (в рецензии на «Дневные сны» и на книгу избранного «Стихотворения» того же года) профессиональный стиховед замечает: «При общей классической строгости метрики, точности рифм время от времени то сдвинута цезура, то в шестистопном ямбе возникает лишняя, седьмая стопа»²³⁵. Так вот, и в данном случае для передачи «скрипучего» движения выбран необычный, со «смещением», ритмический рисунок, где в самом деле и цезура сдвинута, и шестистопный ямб как будто намечен, но не выдержан. Возьмём первое четверостишие и составим его схему:

0_0_|0_|00||00_0_0
 0_0_|0_|0||_0_0_0
 0_|0_|0_|0||00_0_0
 0_|0_|0_|000||00_0_0

Своеобразие его ритмики уже в том, что первый и четвёртый стихи включают по 14 слогов, а второй и третий — по 12. Это само по себе уже создаёт ощущение интонационной неровности, некоего «перебоя». Любой из четырёх стихов начинается как уверенный ямб, но после цезуры (она есть во всех четырёх стихах, но в разном месте — соответственно после восьмого, седьмого, опять седьмого и девятого слогов) улавливать единый размер уже сложно. Если отсчитывать вторые полустихия от цезуры (что в данном случае вообще не вполне корректно, ибо первыми окажутся слоги, в целом стихе имеющие разные номера; но всё же сделаем такое допущение),

²³⁵ *Баевский В.* Пристальное зренье // Новый мир. 1986. № 11. С. 250.

то ударными будут в четырёх случаях соответственно: 1, 4 и 5; 1, 3 и 4; 3 и 4; 3 и 4. Очевидная ритмическая закономерность во всех вторых полустипиях, звучащих как логэды, такова: ударными всегда являются *второй и третий от конца* слоги. То же самое обнаруживаем во всём тексте стихотворения, состоящем из пяти четверостиший. Каков поэтический эффект этого приёма? «Торможение» каждого стиха, обеспеченное столкновением двух рядом стоящих ударных слогов, в финальной его (стиха) части вольно или невольно передаёт кажущееся ощущение неравномерности движения лифта, возникающее, конечно, за счёт «неравномерности» грохота; пассажиру обычно кажется по звуку, что кабина то замедляется, то начинает двигаться быстрее. Но ведь и гремущая, подобно лифту, повозка, которую тянут в гору где-нибудь в древней Фригии лошади, тоже движется неравномерно, толчками²³⁶.

Переключка эпох, готовность внутреннего вида подъезда в окошке лифта обернуться скалистым фригийским пейзажем, своеобразная поэтическая взаимоподмена этих картин становится поводом для лирико-философского «остранения», когда реальное и ирреальное тоже готовы поменяться местами: «Французский ключ вставляется в замок просто. // Но

²³⁶ Необычная, «неровная» ритмика стихотворения не помешала, однако, Михаилу Кукулевичу создать замечательную песенную версию его; см.: *Кукулевич М. Я скажу тебе, где хорошо...*: [Пять песенных альбомов]. Аппарт-коллекция. 2008. МРЗ. Один из включённых в это собрание альбомов полностью состоит из песен на стихи Кушнера и содержит 38 произведений. Эссе самого барда о поэзии Кушнера см.: *Кукулевич М. «А в Мойке рядом с Замок Инженерным мы донную увидели траву».* Александр Кушнер // *Кукулевич М. Я смотр назначаю: Эссе, повесть.* М., 2015. С. 231–239).

знаешь, иногда мне жизнь моя странной // И непривычной кажется: в её гнёзда // И щели не попасть боюсь, как тот пьяный». За этими строками, «сниженно» привязанными к заурядной бытовой ситуации (*как тот пьяный*; мотив вина, между тем, характерен для поэзии Катулла), на деле стоит сконденсированный опыт философии и культуры двадцатого века, экзистенциальное переживание человеком собственного бытия как иллюзорного: а что если не удастся *попасть* в собственную жизнь, как пьяному не удаётся вставить *французский ключ* в замок? Где я тогда окажусь? Как тонка и хрупка связь человека с жизнью *на свете, где и так всё держится едва, на ниточке висит, цепляется, вот рухнет...* («Жить в городе другом — как бы не жить...», 1963; 80).

Но мы должны вернуться вместе с лирическим героем к Петербургу, к его дому и окрестностям дома. Возвращение происходит:

Не знаю, кто печалится, а я — весел.
О, лишь бы за окном синел родной город!
Душа намного старше этих стен, кресел,
Комода — века два ему, он так молод!

Родной город за окном — не абстракция; мы помним, что лирическое сознание поэта привязано к конкретному району города, что поблизости находится Таврический сад, и что, вероятно, во многом благодаря этому обстоятельству и возникают в стихах античные ассоциации. «Душа намного старше этих стен...» — то есть она находит себе созвучие в древности, во временах Катулла, обжила для себя античность так, как её «владелец» обжил Смольнинский район с Таврическим садом.

Завершая «техническую» тему, заметим, что впоследствии лирический герой Кушнера сможет «перенестись» из Петербурга (в данном случае, правда, не названного и не показанного открыто) — через Крым — в античность с помощью уже не телефона или лифта, а... компьютера, его клавиатуры с англоязычными надписями на клавишах:

Для чего мне этот Рим,
Что мне Греция? — Подспорье,
Заменяющее Крым,
Небо Средиземноморья?

Прислониться к шуму волн
И гомерову рассказу...
Словно клавишу «Control»
Я нажал и «Home» сразу.

(«Для чего мне этот Рим...»)²³⁷

Чем современнее по своим реалиям лирическая ситуация, тем ярче оттеняется и обострённое воспринимается дальний культурно-исторический план стихов. В 1997 году, когда эти стихи написаны, компьютер в быту был ещё новинкой, рядовые «пользователи» только-только осваивали его. Тем удивительнее готовность поэта уже тогда «увидеть» античность — то есть начало всей европейской цивилизации — «на мониторе».

Итак, в стихах Кушнера 80-х годов сложился своеобразный поэтический треугольник: Петербург — Крым — античность. «Общим знаменателем» этой триады и становится Таврический сад. Теперь же, вслед за поэтом, вернёмся к «башне» Вячеслава Иванова. На рубеже веков она возвращается в стихи Кушнера и вызывает различные ассоциации с бы-

²³⁷ Кушнер А. Тысячелистник. С. 57.

вавшими здесь поэтами Серебряного века, среди которых выделяется Блок.

Первая — пока косвенная — ассоциация этого имени с Таврическим садом возникает в стихотворении «Взгляд с расстоянья страшен близкого...» (1996), представляющем собой поэтическую реплику на свидетельство о внешности Блока:

Взгляд с расстоянья страшен близкого.
И современница, старея,
Запишет: Блок похож на римского
Легионера с красной шеей. <...>

Ну да, бывает кожа белая
Такая, красной от загара
Она становится, за дело я
Сержусь на вас: он вам не пара!²³⁸

О том, чьи именно слова здесь обыграны, мы знаем от самого поэта. В ответ на наш вопрос об источнике Александр Семёнович не вспомнил, где именно он прочёл об этом, но сообщил нам (в письме от 27 мая 2013 года) две нынешние ссылки, из которых явствует, что современницей, на которую «сердится» лирический герой, является не кто иная как Ахматова. Композитору Алексею Козловскому она говорила о Блоке: «У него была красная шея, как у римского легионера»²³⁹. В другой раз ею было сказано о нём же: «...шея, красная, как у мастерового, знаете, как от загара у некоторых белобрысых людей,

²³⁸ Там же. С. 74.

²³⁹ Алексей и Галина Козловские / Беседа с В. Д. Дувакиным — <http://www.akhmatova.org/bio/duvakini/kozlovskie.htm> (дата обращения: 27.5.2013).

у альбиносов, например. Или как у некоторых немцев»²⁴⁰.

Но причём здесь «башня» Иванова? Дело в том, что «подсказка» насчёт блоковского загара может исходить, как нам представляется, не только от свидетельства Ахматовой, но и от широко растиражированных воспоминаний К. Чуковского, где как раз изображён Блок, в 1906 году читающий на крыше дома Дернова под «многоголосое соловьиное пение» из Таврического сада только что написанную «Незнакомку». Блок у Чуковского «медлительный, внешне спокойный, молодой, *загорелый (он всегда загорал уже ранней весной)*»²⁴¹. Возможно, в момент написания стихов 1996 года, в которых отвергающий *всё манерное* Блок, с его естественным загаром, противопоставлен посетителям *богемно-фальшивой «Бродячей собаки»*²⁴², творческое воображение Кушнера, пусть даже бессознательно, было привязано к «башне», к району Таврического сада. Кстати, написано стихотворение «Взгляд с расстоянья...» в Кок-

²⁴⁰ *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М., 2005. С. 229.

²⁴¹ *Чуковский К.* Александр Блок // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Вл. Орлова. М., 1980. Т. 2. С. 221 (курсив наш). Имена Блока и Чуковского окажутся рядом в стихотворении Кушнера «Современники» (2001; см.: 618–620), где остроумно и при этом филологически точно будут сопоставлены «Двенадцать» и «Крокодил».

²⁴² Ср. в позднейших стихах об этом же литературно-артистическом кабаре: «И по сути своей человек одинок, // А тем более, если он пишет стихи. // Как мне нравится, что не ходил сюда Блок, // Ненаходчив, стыдясь стиховой шелухи» («О “Бродячей собаке” читать не хочу...», 2011 // *Кушнер А.* Вечерний свет. С. 43).

тебеле, и возникающая от этого обстоятельства дополнительная крымская ассоциация работает только в пользу обозначенной нами выше триады.

Блоковские ноты вновь появляются в стихах Кушнера в связи с Таврическим садом в 2003 году, причём сразу в двух стихотворениях этого года. Оба они вошли в сборник «Холодный май» (2005) и, хотя напечатаны внутри книги не вместе, — на наш взгляд, очень близки друг другу, образуют своего рода лирическую дилогию. Возможно, их связь интуитивно почувствовал и сам поэт, когда «развёл» эти стихи соответственно в начало и в конец сборника. Одно из них, «По безлюдной Кирочной, вдоль сада...» (выше, во второй главе, нам уже приходилось цитировать его), стоит в сборнике третьим по счёту (вторым в первом разделе), то есть оказывается в числе тех, что открывают собой книгу; второе, «Сад», книгу завершает. Лирическая ситуация стихотворения «По безлюдной Кирочной...» разворачивается на тыльной стороне сада, замыкающей его со стороны, противоположной «фасадной» Шпалерной, на которую (Шпалерную) выходит и сам Таврический дворец:

По безлюдной Кирочной, вдоль сада,
Нам навстречу, под руку, втроём
Шли и пели — молодость, отрада! —
И снежок блестел под фонарём,
В поздний час, скульптурная Эллада,
Петербургским чёрным декабрём. (637)

Вновь, как видим, появляется античный мотив, без которого Таврический сад Кушнера уже и не представить. Российский *снежок* и *петербургский чёрный декабрь* с тёплой *Элладой* внешне, конечно, не соотносятся, но у Кушнера, мы помним, эта «юж-

но-северная» связка заявлена ещё в 70-х годах, и вообще: *Тем и нравится сад, что Россия под снегом лежит...* В новом же стихотворении особенность античного мотива в том, что Эллада — *скульптурная*. Увиденная снежным вечером картина поражает лирического героя своей, так сказать, классичностью, соразмерностью, гармоничностью света, звука и движения. Трое встречающих — словно ожившие герои античной скульптуры, которых представить в Таврическом саду (на месте «Владимира Ильича» и «пионеров-партизан») так же легко, как увидеть, скажем, в Летнем или Царскосельском.

Имя Блока же появляется во второй строфе стихотворения:

Плохо мы во тьме их рассмотрели.
Девушки ли, юноши ли мне
Показались девушками? Пели.
Блоку бы понравились вполне!
Дружно, вроде маленькой метели.
Я ещё подумал: как во сне.

Почему именно с Блоком соотносится эта неожиданная *скульптурная Эллада* на Кирочной улице? О блоковских стихах — о цикле «Снежная маска», о поэме «Двенадцать» — напоминает, во-первых, запечатлённая в стихотворении погода зимнего петербургского вечера, сам контраст белого (*снежок*) и чёрного (*чёрным декабрём*). Напомним хотя бы известное блоковское: «Чёрный вечер. // Белый снег». И ещё: «Завивает ветер // Белый *снежок*» («Двенадцать»; курсив наш). При этом любопытно, что по ходу лирического сюжета меняется сам уровень «снежной» экспрессии. *Снежок под фонарём* говорит о погоде сравнительно спокойной, безветренной; но благодаря пению трое встречающих превращаются в

некое подобие *маленькой метели*, а *метель* — это всё-таки уже не *снежок*. Само слияние героев со снежной стихией — тоже вполне блоковское («Нежной поступью надвьюжной, // Снежной россыпью жемчужной...»).

Во-вторых, сам мотив пения, ключевой в стихотворении «По безлюдной Кировной...», — один из характернейших мотивов лирики Блока вообще. Назовём такие стихи как «Запевающий сон, зацветающий цвет...», «Девушка пела в церковном хоре...», «Её песни»; последнее стихотворение, кстати, как раз входит в цикл «Снежная маска», в котором мотивы снега, метели и мотив пения созвучны друг другу: «Сны метели светлозмейной, // Песни вьюги легковойной, // Очи девы чародейной» (и т. п.)²⁴³.

В-третьих, о блоковской поэзии — прежде всего, конечно, о «Стихах о Прекрасной Даме» — напоминают у Кушнера мотивы женственности и связанного с нею высшего чуда. Прочитируем ещё раз: «Девушки ли, юноши ли мне // Показались девушками?» И хотя герой и героиня *плохо... во тьме их рассмотрели*, всё же женственное начало явно преобладает: даже если встреченные трое были юношами — они походили на девушек. Напомним, что и в упомянутых выше стихотворениях Блока пение связано обычно именно с женским образом. И читаем дальше, уже в третьей строфе: «Им вдогон смотрели мы, как чуду // Неземному, высшему — вослед: // К Демиургу ближе, Абсолюту, // Чем к сцепленью правил и примет. // Шли втроём и пели. На минуту // Показалось: горя в мире нет». Здесь лирической ситуации

²⁴³ Блок А. Избранное / Сост. В. Г. Фридлянд. М., 1978. С. 158.

задана такая неземная планка, что из всего поэтического пантеона Серебряного века под силу только Блоку, певцу Прекрасной Дамы, *горизонта в огне и тёмных храмов*.

И, наконец, стихотворение того же 2003 года «Сад», для поэта явно программное: им он не только завершил сборник «Холодный май», о чём мы уже говорили, но и процитировал его в кратком предисловии к книге избранного «Таврический сад» (2008). Само же стихотворение не просто написано о саде — работа над ним и начата в самом саду, буквально подарившем вдохновение автору. Развёрнутый лирический сюжет включает в себя и мотив сада как сквозной, и образы поэтов Серебряного века, вкупе с поэтическими размышлениями об этой эпохе в целом, и образ лирического героя, смотрящего на них из другого времени, но благодаря саду («эффект присутствия») находящегося как будто рядом с ними.

Через сад с его клёнами старыми,
Мимо жимолости и сирени
В одиночку идите и парами,
Дорогие, любимые тени.

Распушились листочки весенние,
Словно по Достоевскому, клейки.
Пусть один из вас сердцебиение
Переждёт на садовой скамейке.

А другой, соблазнившись прохладой,
Пусть в аллею свернёт боковую
И строку свою вспомнит крылатую
Про хмельную мечту молодую. (693–694)

Герои стихов легко узнаются. *Сердцебиение* — аллюзия на болезнь Иннокентия Анненского, скончавшегося, как известно, от сердечного приступа на Витебском вокзале Петербурга. На «башне» он тоже

бывал, и его творческий диалог с хозяином квартиры Ивановым сам по себе интересен²⁴⁴. Мотив *хмельной мечты* отсылает читателя, конечно, к одному из самых известных стихотворений Блока, где как раз особенно наглядно проявляется его *бесстрашие*, о котором шла речь выше — «О, весна без конца и без краю...» («Перед этой враждующей встречей // Никогда я не брошу щита... // Никогда не откроешь ты плечи... // Но над нами — хмельная мечта!»²⁴⁵).

В этом контексте значимой представляется нам ещё одна «переключка» (Кушнер-эссеист любит это слово и не раз пользуется им в тех случаях, когда речь идёт о литературных заимствованиях и диалогах; его он поставил в название одного из своих давних эссе [1979]). Во втором четверостишии обыгран известный образ из романа «Братья Карамазовы». Выслушав от брата Ивана Легенду о Великом Инквизиторе, Алёша Карамазов «горестно» восклицает: «А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а любимая женщина! Как же жить-то будешь, чем ты любить-то их будешь?»²⁴⁶ Мотив *клейких листочков* представляется нам любопытным в контексте других стихотворений Кушнера этой поры, героем которых оказывается Достоевский. Таких стихотворений в начале 2000-х годов написано Кушнером два, и в обоих случаях имя классика появляется в контексте

²⁴⁴ См., например: *Лавров А. В.* Вячеслав Иванов — «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. трудов.* СПб., 1996. С. 110–117.

²⁴⁵ *Блок А.* Избранное. С. 174.

²⁴⁶ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 12 т. / Сост. Г. М. Фридендер. М., 1982. Т. 11. С. 310.

литературы позднейшего поколения — Серебряного века, причём контексте полемическом.

Первое из них — «Отец настоял, чтобы сын-гимназист...» (2000), в котором обыгран реальный эпизод из биографии Дмитрия Мережковского — на «башне», кстати, бывавшего тоже. Оно невелико по объёму, приведём его полностью:

Отец настоял, чтобы сын-гимназист,
Уж коли он пишет стихи, его Дима,
Пошёл к Достоевскому с ними: ершист
И сумрачен мальчик, и сердце ранимо, —
Авось и понравится что-нибудь в них
Писателю.

Мрачно хозяин и злобно
Внимал гимназисту. Тот сбился, затих.
«Бессмысленно. Слабо. Неправдоподобно».
У мальчика слёзы вот-вот из-под век
Закапают. Стыд и обида какая!
«Страдать и страдать, молодой человек!
Нельзя ничего написать, не страдая».
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. (618)

Имя Достоевского воплощает в этих стихах «культ страдания», присущий не только автору «Преступления и наказания», но и, скажем, его современнику Некрасову, названному Кушнером однажды *мрачным поэтом* (вместе с признанием о своём отношении к нему: *не любя, но ценя*)²⁴⁷. Думается, не случайно стихотворение написано четырёхстопным амфибрахией, вызывающим в ассоциативной памяти читателя ритм некрасовских «Крестьянских де-

²⁴⁷ «“Я за то глубоко презираю себя...”» (1996) // Кушнер А. Тысячелистник. С. 76. См. о нём также в первой главе.

тей»²⁴⁸; так ведь и героем стихотворения Кушнера является ребёнок! Вообще, если сравнивать эпоху Серебряного века с эпохой 1860-х–70-х годов, то важнейшим отличием второй от первой нужно признать (понимаем, что очень сильно схематизируем сложную реальную историко-литературную картину) новое открытие красоты и духовности, заметное на фоне острой социальности классического русского реализма. Призыв *страдать* и *мрачность* сменились утончёнными литературно-философскими поисками, которые писателям старшего поколения могли показаться эстетством и декадентством (известно, например, как строго относился к новой литературной генерации Лев Толстой). Вот это «столкновение» двух эпох и передаёт автор стихотворения «Отец настоял...» Но не менее важен здесь и его собственный лирический подтекст, проекция на эстетику самого Кушнера. Поэт не раз говорил и творчески подтверждал свою приверженность к малому в жизни, ценность обыденного, возможность присутствия прекрасного в любой мелочи (например: «Евангелие от куста жасминового, // Дыша дождём и в сумраке белея, // Среди аллей и звона комариного // Не меньше говорит, чем от Матфея» — «Куст», 1975; 219). При этом назидательность, учительный пафос ему органически чужды. Поэтому его лирическому герою и *смешно* слышать даже от самого Достоев-

²⁴⁸ Об этом размере поэт размышляет в новой отдельной заметке (см.: Кушнер А. Заметки на полях // Звезда. 2020. № 3 — <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3745>). См. также: Гельфонд М. М. О стихотворении Александра Кушнера «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...» // «Как он дышит, так и пишет»: [Сб. статей]. Коломна, 2018. С. 139–146.

ского то, что услышал от мэтра гимназист Дима Мережковский.

Ко второму стихотворению о Достоевском, «Представляешь, каким бы поэтом...» (2004), мы уже обращались в первой главе в связи с мотивом *измышленного города*. Не повторяя сказанного выше, напомним всё-таки текст первых двух четверостиший его, где вновь появляется имя Блока, как бы уступающего в своём «декадентстве» классику предыдущего столетия: «Представляешь, каким бы поэтом — // Достоевский мог быть? Повезло // Нам — и думать боюсь я об этом, // Как во все бы пределы мело! // Как цыганка б его целовала // Или, целясь в костлявый висок, // Револьвером ему угрожала. // Эпигоном бы выглядел Блок!» (639). Заодно с Блоком попадает в разряд «уступающих» и другой поэт Серебряного века — правда, обыгранные здесь стихи написавший уже значительно позже. Но «метелям любви» из «Зимней ночи» Пастернака далеко до того, какую «метель» мог бы устроить в русской — не литературе, а жизни! — поэт Достоевский. И здесь же, кстати, последнему «отдан» опять-таки характерный — хотя и иной — некрасовский размер: «Представляешь трёхстопный анапест // В его сцепленных жёстких руках!»

Так вот, в стихотворении «Сад» полемика с Достоевским отсутствует. Напротив, писатель оказывается как бы союзником и предтечей посетителей «башни»: это с его лёгкой руки *распушились листочки весенние*, и Таврический сад наполнился фигурами поэтов Серебряного века. А главное — у Достоевского выбран мотив, далёкий от той самой авторитарности и ригоризма, которые Кушнер замечает у великого романиста. Пафос слов Алёши Карамазова,

напротив — в доверии к жизни и её красоте²⁴⁹. Но и пафос самого стихотворения «Сад» далёк от полемичности, он исключительно позитивен, даже с учётом неоднозначной поэтической характеристики целого литературного поколения, равную которой по лаконичной ёмкости подобрать в русской литературе трудно: «Ни себя не жалея, ни близких, // Вы пре-

²⁴⁹ В ту же пору Достоевский окажется «единомышленником» лирического героя стихотворения Кушнера «Эти дамы на пляже без лифчиков, голые...» (2004), сетующего на то, что загорание топless отнимает у женского образа загадочность («Совершенно нагие и, значит, бесполое»). Стихотворение завершается строкой: «Как там у Достоевского... “узкий следок”?» (Звезда. 2005. № 1. С. 6). Это реминисценция из романа «Игрок»: «Следок ноги у ней узенький и длинный, — мучительный» (Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 3. С. 338; возможно, сам Достоевский заимствует этот образ из пушкинской трагедии «Каменный гость»: «Д о н Г у а нЧуть узенькую пятку я заметил. Л е п о р е л л о . Довольно с вас. У вас воображенье // В минуту дорисует остальное» — Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 4. 1975. С. 294). *Узкий следок* становится знаком тайны, которой окутана для мужского взгляда женщина. В момент написания этих стихов Кушнер держал в памяти то место хорошо известной ему статьи И. Анненского «О современном лиризме», где автор сравнивал с этим мотивом Достоевского образ блоковской «Незнакомки»: «Ее узкая рука — вот первое, что различил в даме поэт. Блок — не Достоевский, чтобы первым был ее *узкий мучительный следок!*» (Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Фёдоров. М., 1979. С. 362; курсив Анненского; см.: Кушнер А. «Среди людей, которые не слышат...» // Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе; Стихи. М., 2005. С. 321–324). Потому-то у Кушнера *следок* не *узенький*, как в тексте «Игрока», а *узкий* — по Анненскому. Но самое любопытное в том, что «столкновение» Достоевского и Блока в статье Анненского Кушнером как раз не развито, и даже наоборот: у современного автора *узкий следок* становится символом не телесного, как казалось поэту и критику Серебряного века, а духовного, поэтического.

красны, хоть вы и чудовища, // Преуспевшие в жертвах и риске»²⁵⁰. Поэты-предшественники вызывают у лирического героя не только восхищение, но и чувство присутствия, провоцирующее желание приблизиться, и всё же требующее и поэтически мотивированной дистанции:

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 выспрашивать,
Оттого что живу по соседству.

Донашивать чьё бы то ни было *баснословное наследство* лирический герой Кушнера не согласен — ибо ностальгическое любование прошлым ему вообще чуждо; мы говорили об этом в предыдущей главе (цитируя стихотворение «Кто стар, пусть пишет мемуары...»). В данном же случае — в стихотворении «Сад» — интересно то, что этот мотив опять-таки ассоциируется со стихами Блока. Кушнер пишет: «Да и сколько бы ни было кинута // Жадных взоров в промчавшийся поезд, // То лишь ново, что в сторону сдвинуто // И живёт, в новом веке по пояс». В блоковском стихотворении «На железной дороге» читаем: «Так много жадных взоров кинута // В пус-

²⁵⁰ Свободный от идеологического выхолащивания и ханжеских недомолвок разговор в печати о своеобразном, не вписывавшемся в рамки традиционной морали, жизнестроительстве в эпоху Серебряного века стал возможен лишь в новейшее время — см., например: *Новиков Вл.* Блок. М., 2010. (Сер. «Жизнь замечат. людей».)

тынные глаза вагонов...»²⁵¹ Но у Кушнера *поезд* символизирует не проносящуюся мимо несбывшуюся человеческую судьбу, а в широком смысле слова прошлое, которое вернуть всё равно невозможно, а жизнь продолжается с е г о д н я , и этим ценна.

Между тем, лирический сюжет «Сада» приближается к финалу. Общий портрет поэтов Серебряного века набирает эмоциональности, захватывает нарастающей внутренней динамикой, истоки которой — в беспримерном *бесстрашии* этих людей:

Никаких полумер, осторожности,
Компромиссов и паллиативов!
Сочетанье противоположностей,
Прославление безумств и порывов.

Вы пройдёте — и вихрь поднимается —
Сор весенний, стручки и метёлки.
Приотставшая тень озирается
На меня из-под шляпки и чёлки.

От Потёмкинской прямо к Таврической
Через сад проходя, пробегая,
Увлекаете тягой лирической
И весной без конца и без края.

Кажется, даже само включение в стихи о поэтах начала века слов из современного автору языка (*Компромиссов и паллиативов*), а также труднопроизносимое «Сочетанье противоположностей» нацелено на то, чтобы сама фактура стиха создавала у

²⁵¹ Блок А. Избранное. С. 363. Это стихотворение вызывает особый творческий интерес Кушнера: двустипшие из него («Бывало, шла походкой чинною // На шум и свист за ближним лесом») он включил, слегка сварьировав, в текст собственного, чрезвычайно важного для него, стихотворения «Иван-чай» (1999; см.: 544), выдающего кровную причастность поэта к российской общенациональной судьбе и к обострённой социальности (без социологизации!) отечественного искусства.

читателя ощущение некоего барьера, который в своё время преодолели — на уровне творческом, нравственном, философском — эти люди. Замыкается же стихотворение, как видим, опять-таки блоковским мотивом.

Но заметим, что в предпоследнем четверостишии появляется и другая фигура, по отношению к творческой судьбе Кушнера имеющая в некотором роде иносказательный смысл. *Шляпка и чёлка* — это, конечно, приметы образа молодой Ахматовой. Ахматовский мотив появляется, кстати, и в открывающем сборник «Холодный май» стихотворении «Одолжи мне слово, хоть одно...» (2005): «Одолжи мне слово, хоть одно, // Чтобы им назвать хотелось книгу. <...> “Вечер?” — Занят. Помнишь, до ворот // На ветру бежала за любимым» (635). Кушнер обыгрывает здесь лирическую ситуацию стихотворения «Сжала руки под тёмной вуалью...» из первого ахматовского сборника «Вечер». Так что фигура ещё одной знаменитой посетительницы «башни» на Таврической и открывает, и подобно, фигуре Блока, замыкает собой книгу «Холодный май». Анна Андреевна оказалась в плеяде Серебряного века единственным поэтом первого ряда, с кем Кушнеру довелось познакомиться лично и пообщаться; об этом он пишет в специальном мемуарном очерке «У Ахматовой» (1987). Кстати, первая встреча их произошла — в 1961 году — недалеко от Таврического сада, на улице Красной Конницы (ныне — Кавалергардская), где Ахматова в ту пору и жила (а до переезда в этот район самого Кушнера оставались ещё почти два десятилетия). Поэтому в стихах Кушнера *приотставшая тень* пережившей всех своих великих современников Ахматовой *озирается* из начала века на поэта другой

эпохи, которую она успела застать и в которой успела рассмотреть будущих больших мастеров...

Завязывается лирический сюжет «Сада» неторопливо. Поэты, которым предложено идти через сад *в одиночку и парами* (представляется этакий чинный воскресный променад), никуда, волею автора, как будто и не спешат. Более того — он словно нарочно замедляет их движение. Прочитируем ещё раз: «Пусть один из вас сердцебиение // *Переждёт* на садовой скамейке. // А другой, соблазнившись прохладой, // Пусть в аллею *свернёт* боковую...» (курсив здесь и далее наш) Но уже в следующем четверостишии происходит заметное нарастание темпа: «Знаю, знаю, куда вы *торопитесь*, // По какой заготовке домашней, // Соответственно списку и описи // Сладкопевца, глядящего с башни». *Да ведь и промчавшийся поезд* — аллегория целой эпохи, которая сейчас проходит — и уже даже не *торопится*, а *мчится!* — перед мысленным взором лирического героя. И вот апофеоз этого движения, с его нарастающей скоростью: «Вы пройдёте — и *вихрь* поднимается...» *Лирическая тяга* (поэт обыгрывает не только переносное, но и прямое значение второго слова), которой поэты *увлекают* героя, увлекает, *затягивает* прежде всего и их самих — уже не просто идущих, а *пробегающих* через сад (напомним что *от Потёмкинской прямо к Таврической выбегал* и лирический герой стихотворения «Таврический сад»). Фантастическая, феерическая картина, раздвигающая пространство и время — весна *без конца и без края*... Поразительно точна и уместна здесь эта блоковская цитата!

Но мы сказали выше, что «Сад» сближается со стихотворением «По безлюдной Кирочной...» Теперь

становится понятно, чем именно. Прежде всего — общей композиционной динамикой, нарастанием темпа (напомним: сначала просто *шли*, а затем оказались *вроде маленькой метели...*; сходную композицию имело, кстати, и рассмотренное нами во второй главе стихотворение «Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...»), а ещё включёнными в эту динамику общими лирическими мотивами. *Вихрь*, поднимающий *сор весенний, стручки и метёлки*, сродни традиционной для русской литературы — и особенно характерной, как мы помним, для блоковской поэзии — *метели*. *Сор* был опозитизирован в русской лирике благодаря всё той же Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда, // Как жёлтый одуванчик у забора, // Как лопухи и лебеда»²⁵². С учётом усвоенной Кушнером акмеистической «любви к предметам» *сор* (*стручки и метёлки* звучат тоже вполне «по-ахматовски» и сопоставимы с *лопухами*²⁵³ и *лебедой*) становится серьёзной поэтической ценностью. *Весенний* же он благодаря Блоку, его *весне без конца и без краю*, а ещё, может быть — пусть даже на подсознательном уровне — благодаря всё тому же известному эпизоду из мемуаров Чуковского, где Блок предстаёт перед нами на «башне» Иванова с *весенним загаром*.²⁵⁴

²⁵² Ахматова А. Соч. Т. 1. С. 277.

²⁵³ Перу Кушнера принадлежит, кстати, стихотворение «Лопух» (2011; см.: Кушнер А. Вечерний свет. С. 37). Вообще сорняки, вроде крапивы или чертополоха, не раз оказываются предметом его сочувственного лирического внимания.

²⁵⁴ «Сад» написан 2–3 марта — хотя и в начале весны, но, конечно, вне реальных впечатлений первых мартовских дней, ибо до появления *весеннего сора* и *клейких листочков* в те дни было ещё далеко. Стихотворение «По безлюдной Кирочной, вдоль сада...» датируется 13 ноября.

Именно поэзия Серебряного века оказывается ассоциативным фоном этих — и некоторых других — стихотворений Кушнера, навеянных Таврическим садом, *по соседству* с которым он живёт и сквозной маршрут через который его лирический герой освоил прежде, чем «пустил» по нему *дорогие, любимые тени*. Напомним ещё раз строки 1982 года: «И когда от Потёмкинской сквозь его дебри домой // Выбегаю к Таврической...» Так садовая аллея, связывающая две петербургские улицы, становится единым поэтическим маршрутом русской литературы, знаком традиции и преемственности.

И ещё одно стихотворение о Таврическом саде — «Тень» (ок. 2005) — написано поэтом в новом столетии. Здесь тоже появляются знакомые имена, и вновь судьба лирического героя как бы поверяется русской поэзией Серебряного века: «В Таврическом саду моя пребудет тень. // Я чаще здесь гулял, чем кто-нибудь из прочих // Поэтов. Блок бывал здесь, но не каждый день: // Раз пять, быть может, шесть; Ахматова не очень // Любила этот сад, поскольку Гумилёв // С хозяином, увы, не ладил с круглой башни...»²⁵⁵ Нетрудно заметить, что тема переведена здесь отчасти в бытовую, отчасти в полуиронический регистр. Такая интонация — вполне оправданная заинтересованно-личным восприятием поэта — определяет тональность почти всего стихотворения, открывая в финале за просторечной лексикой серьёзную поэтическую мысль:

Итак, придётся мне свою оставить тень
В Таврическом саду, а памятник в сравненьё

²⁵⁵ Звезда. 2006. № 1. С. 5.

С ней — пошлость, ерунда, бесстыдство, дребедень:
Сирень не приведёт весной его в волнение.

Мотив памятника возникает в лирике Кушнера не раз — и обычно сама мысль об увековечивании поэта звучит у него иронически или даже трагедийно («Быть классиком — значит стоять на шкафу...») ²⁵⁶. Материальному воплощению памяти противопоставляется духовное — незримое и неосязаемое, куда более соответствующее природе лирики, чем гранит или бронза. Уместно напомнить здесь более ранние стихи Кушнера, в которых речь шла об одном из русских классиков (Жуковском): «И тень мне видится, бродившая впотьмах // По этим зарослям и склонам, // В забытых призрачных сказавшая стихах // Про “пышный дом царей на скате позлащённом”» («Павловск», 1984) ²⁵⁷. И о посетителях «башни» было сказано: «Дорогие, любимые тени». *Тень в парке* — идеальное воплощение сути лирического творчества и благодарного читательского чувства.

²⁵⁶ См. нашу статью во втором разделе книги, а также: Кулагин А. Бродский, Кушнер и пушкинский «Памятник» // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. Коломна, 2015. С. 209–218.

²⁵⁷ Кушнер А. Дневные сны. С. 7.

СТАТЪИ

«ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ» И ЕЁ КОНТЕКСТ*

Стихотворение «Дворцовая площадь» написано 22 июля 2016 года. Предваряя его прочтение на юбилейном вечере в петербургской Капелле 15 сентября того же года кратким комментарием, поэт говорил, что оно написано «совершенно случайно»: «Я тысячу раз был на Дворцовой площади. И вот — пожалуйста. И вдруг — стихотворение»¹. Приведем текст стихотворения полностью:

Дворцовая площадь, сегодня я понял,
Еще потому мне так нравится, видно,
Что окаймлена Главным штабом, как поле,
Дворцом, словно лесом, она самобытна
И самостоятельна, в ней от природы
Есть что-то, не только от архитектуры,
Покатость и выпуклость сельской свободы —
И стройность и собранность клавиатуры.

Другими словами, ансамбль, — ведь и ельник
Имеет в виду повторяемость окон,
Он геометричен и он не отшельник,
Как будто расчётливо скроен и соткан,
И вот в центре города что-то от Суйды,
От Красниц и Семрино вдруг проступает,

* *Впервые*: Печать и слово Санкт-Петербурга: Сб. науч. трудов: Петербургские чтения. СПб., 2018. С. 199–205; *вошло в кн.*: Литература XX–XXI веков: Коллективная монография / Под ред. С. Н. Аверкиной. М., 2020. С. 141–150.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=25waX0fKFzw> (дата обращения: 8.4.2020).

Какой-то, при чёткости всей, безрассудный
Размах, и с Невы ветерок залетает².

Слово «случайно» в автокомментарии поэта не должно нас смущать. Едва ли не все его стихотворения написаны именно «случайно», вызваны каким-то неожиданным наблюдением — психологическим, читательским, зрительским, житейским... Кушнер — поэт лирической миниатюры, освещающей, как вспышкой, в новом свете зачастую привычное, примелькавшееся явление. Любопытно здесь другое: почему поэт, воспевавший многочисленные петербургские топонимы, от Михайловского замка до фабричных стен *в ответвлениях Невы*, так долго не обращал своё лирическое внимание на главную городскую площадь, которую можно назвать, без преувеличения, визитной карточкой города? Иногда она «заходила краем» в его стихи («Весна», 1967; «Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...»; 1970–71), но специального поэтического внимания не привлекала³.

Может быть, это связано с официальным обликом и характером площади, корни которого уходят, естественно, в эпоху её создания, но который был поддержан и советским (да и постсоветским) временем. Дворцовая площадь — место демонстраций и военных парадов, а это лирической симпатии у героя нашей статьи не вызывает: «Горит пятно стыда, как флаги к первомаю» («В пучинах памяти — подобье

² Кушнер А. Над обрывом. М., 2018. С. 23.

³ Дворцовая площадь — точнее, находящаяся на ней Александровская колонна — изображена поэтом и в совсем новом стихотворении «Теперь, когда стихи пишу, меня сомнение...» (2020) На момент подготовки нашей книги к печати оно ещё не опубликовано, а планируется к публикации в журнале «Урал» и в авторской книге «Осенний театр».

Атлантиды...», 1996)⁴; «Я не ценю балет и не люблю парад, // Их крепостной сюжет, самодержавный лад» («Я не ценю балет...», 1991; 477). В этих стихах, вольно или невольно, отозвалось то, что поэт много раз видел — и на самой площади, и в праздничных телевизионных репортажах с неё. Ценителям поэзии Кушнера представить стихи, написанные им о Дворцовой площади, и в самом деле было бы сложно — примерно как представить стихи москвича Окуджавы о Красной площади (а не о любимом им Арбате или, скажем, о Сретенке).

Стихотворение, однако, всё-таки появилось, и никакого намёка на официоз в нём нет. Как сама Дворцовая площадь является, повторим, ключевой точкой Петербурга, так и посвящённое ей стихотворение Кушнера можно назвать одним из центральных в его лирике, стягивающим к себе важные её мотивы — собственно петербургские и не только. Думается, неспроста на упомянутом юбилейном вечере оно было прочитано поэтом в самом финале, последним по счёту, и оттого прозвучало как итоговое и программное.

Прежде всего, стихотворение очень точно по лирической «фиксации» необычной планировки Дворцовой площади. Вообще петербургскую площадь привычнее представить как круглую (Преображенская), или как прямоугольную (Сенная), или как полукруглую, развернутую к воде (площадь Ломоносова). Дворцовая — тоже полукруглая, но она «сухопутная», прямого выхода к воде не имеет. Об окружности «напоминает» здесь здание Главного штаба, а «срез» образуется зданием Зимнего дворца. Однако

⁴ Кушнер А. Тысячелистник. СПб., 1998. С. 10.

сама по себе эта необычная планировка еще не вызывает у поэта лирического чувства. Дело в тех ассоциациях, которые влечет за собой и планировка, и сам архитектурный облик площади.

В истории русской культуры рукотворный Петербург обычно воспринимался как некий антипод живой природы. Достаточно напомнить текст «Медного всадника», с которого и начинается литературное освоение «петербургского мифа». Строительство новой столицы в пушкинской поэме выглядит как вызов человека природе, с её *пустынными волнами* и *мишными, тонкими берегами*. Не говорим уже о бунте стихии, словно грозящей уничтожить дерзостное творение человеческой воли. В таком же — «антиприродном» — духе складывался литературный портрет города в русской классике, где Петербург выглядит удушливым, лишённым связей с живой природой. Напомним, например, ощущение Раскольникова, попадающего на острова: «Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, к известке и к громадным, теснящим и давящим домам <...> Но скоро и эти новые, приятные ощущения перешли в болезненные и раздражающие»⁵. И любимые Кушнером поэты Серебряного века — скажем, Анненский — отдали дань такому восприятию города: «...Только камни из мёрзлых пустынь // Да сознание проклятой ошибки. // Даже в мае, когда разлиты // Белой ночи над волнами тени, // Там не чары весенней мечты, // Там отрава бесплодных хотений» («Петербург») ⁶. Власть приро-

⁵ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание / Вступ. ст. Г. М. Фридендера; примеч. Г. Коган. М., 1978. С. 69–70.

⁶ Анненский И. Избранное / Сост. И. Подольской. М., 1987. С. 156-157.

ды в этом городе как бы отменяется, отступает перед камнями и городской пылью.

Стихотворение Кушнера словно опровергает представление о Петербурге как городе, изолированном от природы. Дворцовая площадь, казалось бы, — как раз то место, где рукотворность Северной Пальмиры должна ощущаться особенно остро. Но — парадокс! — «... в ней от природы // Есть что-то, не только от архитектуры». Полукруглое здание Главного штаба ассоциируется у поэта с *полем*, здание Зимнего дворца — с *лесом*.

Между тем, мотив подобного равновесия «культурного» и «природного» в облике Петербурга встречался у Кушнера и прежде. Вспомним, например, стихотворение «Екатерининский дворец...» (1974), в котором роскошное барочное здание в Царском Селе уподоблено морскому *бело-синему валу*: «А кто заходит во дворец, // Тугую дверь толкнув с размаха, // Тот исчезает, как пловец, // В волну ныряющий без страха»⁷. Здесь уместно вспомнить стихотворение Мандельштама «Дворцовая площадь», в котором прозвучало сравнение, предвосхищающее и аналогичный мотив в стихах Кушнера о Екатерининском дворце, и, может быть, в самой его «Дворцовой площади»: «В тёмной арке, как пловцы, // Исчезают пешеходы, // И на площади, как воды, // Глухо плещутся торцы»⁸. А вот стихи Кушнера о другой, тоже

⁷ Царскосельская антология / Сост.: Б. А. Чулков, при участии А. Ю. Арьева. СПб., 2016. С. 406.

⁸ Мандельштам О. «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза... / Сост. П. М. Нерлер. М., 1990. С. 98. Сам Александр Семёнович признался нам, что не помнил этого стихотворения Мандельштама, поэтому совпадение нужно считать невольным.

барочной постройке, на этот раз петербургской: «Как Смольный собор хорошо говорит // На двух языках: итальянском и русском! // Как крем или сливки, он празднично взбит, // Как облако, в небе парит петербургском. // Он белоколонный, узорный, лепной, // С его позолотою и куполами, // Средиземноморской вскипает волной // И нравится нам — и смущён похвалами» («Как Смольный собор хорошо говорит...», 2011)⁹. Собор напоминает лирическому герою одновременно и облако, и волну. Барокко, с его контрастностью и динамикой, и впрямь провоцирует поэта на «природные» уподобления. Кстати, Зимний дворец, один из «героев» «Дворцовой площади», — тоже барочная постройка (о мотивах барокко в лирике поэта мы говорили в монографии, в четвёртой её главе). Но дело не только в барокко. Остановимся на двух стихотворениях Кушнера, для нас в данном случае особенно важных.

Первое из них — «А в Мойке, рядом с замком Инженерным...» (1981) Отправной точкой для его лирического сюжета послужило, как это часто бывает у поэта, конкретное наблюдение — *донная трава* в речной воде, которую увидели лирический герой и его спутница:

Итак, река, как все земные реки,
Как Суйда или Оредеж, хотя
С прекраснейшим чудовищем навеки
Обручена, завися от дождя
Не больше, чем от поручней чугунных,
Опор гранитных, рослых фонарей,
И все-таки в её подводных струнах

⁹ Кушнер А. Меж Фонтанкой и Мойкой... СПб., 2016. С. 252.

Натянутых есть что-то от полей,
Кустарника, лужаек, сенокоса... (318)

Обратим внимание: *есть что-то от полей* (еще раз напомним текст «Дворцовой площади»: *в ней от природы есть что-то*). И конечно, отмечаем сознательное уравнивание двух определяющих характер реки сил: «завися от дождя не больше, чем от поручней чугунных». *Не больше* — но и *не меньше*. Кстати, и человек в стихах 1981 года оказывается некой эманацией природы, словно сливается с ней: «И, голову кладя мне на колени, // Как вещь, едва ли что-нибудь с душой // Имеющую общее, — мгновенье // Лежишь, быть может, донною травой // Себя в безвольно вытянутой позе // Смиренно ощущая...» И даже сам город назван «прекрасным чудовищем» — то есть уподоблен живому существу. Но стихотворение «А в Мойке...» навеяно всё-таки природным явлением — рекой (*Парадная, она вам не канал!*), а в «Дворцовой площади» отправной точкой оказывается явление рукотворное. Правда, в самом финале последнего стихотворения поэт «не удержался» и, не без внутренней улыбки, «вспомнил» о том, что и по соседству с Дворцовой площадью протекает река: «И с Невы ветерок залетает». *Ветерок* — словно посланец природной стихии, на равных с человеком поучаствовавшей в сотворении архитектурного шедевра.

Второе стихотворение — «Две колонны, смотри, отражаясь в пруде...» (1987) Как будто привычное нашему глазу зрительное «удвоение» предмета в воде оборачивается здесь иллюзией полного слияния архитектуры и природы: «Две колонны, смотри, отражаясь в пруде // В миг, когда по воде пробегает озноб, // Обнимаются, переплетаются, — где // Прямызна, твердокаменность их? — вроде троп // Луго-

вых, расходящихся, лент или змей...»¹⁰ А далее поэт «графически» (его слово) показывает, как это происходит, чередуя стихи разной продолжительности, делая отступы в тех, что короче, и словно иллюстрируя *переплетение* отражений колонн в воде:

А теперь и графически я покажу,
Как они в этой складчатой пленке дрожат,
Преступают межу
Синеокую, сходятся, радуя взгляд,
Расступаясь, бегут...

Такой сознательной установки на изобразительность самой стихотворной формы русская поэзия не знала, может быть, со времён Кариона Истомина и его современников — барочных поэтов XVII века.

Одним словом, эффект «перехода» архитектурной жемчужины Петербурга в «природное» состояние подготовлен поэтическим опытом Кушнера прежних десятилетий. Вместе с тем, и сама природа в стихах 2016 года, несмотря на всю её *сельскую свободу* (здесь нам слышится невольная, может быть, цитата из «Евгения Онегина»: «Имеет сельская свобода // Свои счастливые права, // Как и надменная Москва»¹¹; рифма *природа — свобода* у Кушнера, хотя и не кажется оригинальной, предельно точна по смыслу и необходима), не выглядит как нечто исключительно беспорядочное и хаотичное. Как городской архитектуре присуще «природное», так и природе присуще «архитектурное». Напомним: «...ведь и ельник // Имеет в виду повторяемость окон, // Он геометричен и он не отшельник, // Как будто расчёт-

¹⁰ Кушнер А. Живая изгородь. Л., 1988. С. 79.

¹¹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 4. 1975. С. 71.

ливо скроен и соткан...» Очень точное поэтическое наблюдение: ель и в самом деле — самое «геометричное» дерево русской природы, почти всегда выглядящее симметрично. *Повторяемость окон* — это и равномерные просветы между еловыми ветвями, и равномерные расстояния между самими деревьями, если речь идёт об их посадке. Кстати, у самого Кушнера геометричность ельника ощущалась и в прежних стихах. В одном случае *баярские рукава* елей напоминают лирическому герою *падуги на сцене и кулисы* (это уже симметрия; «Ель», 1981; 338), в другом деревья *выступают гуськом перед нами, как инфанты Веласкеса, в ряд* («Ты мне ёлочки пышные хвалишь...», 2001; 662).

Но не обязательно ели — своеобразная геометричность (даже, может быть, стереометричность) может оказаться присуща и кипарису:

Полузасохший кипарис
Стоит, как свернутое знамя,
Как будто ввинчиваясь ввысь
К стволу прижатыми ветвями.

(«Полузасохший кипарис...», 1972)¹²

Здесь же звучит ещё один характерный мотив: «И эти шишечки на нём // С *многоугольными* щитками...» (здесь и далее курсив наш. — А. В. К.). Ср. со стихами того же 1972 года: «Казалось, поверхность морская // В спряжении *острых углов* // Составлена, жёстко мерцая // Из рыбьих хвостов и голов» («Казалось, поверхность морская...»)¹³. Неожиданный поворот темы (природу представляет всего-навсего паутина!) обнаруживаем в стихотворении «Паутина

¹² Кушнер А. В новом веке. М., 2006. С. 36.

¹³ Там же. С. 35.

под ветром похожа...» (1974): «Паутина под ветром похожа // На барочный комод. // Тесных ящичков ряд перекошен, // Каждый пуст, но в каком-то живёт // Паучок...» (200) Симметрия здесь, правда, нарушена (*ряд... перекошен*), зато возникает новая аналогия с барочным стилем. А бывает так, что лирическому герою в его созерцании природы приходит на помощь не геометрия, а арифметика, но ведь это тоже математика, предполагающая некую упорядоченность: «Мне делать нечего — и я ворон считаю. // На голом ясене я насчитал их семь» («Мне делать нечего...», 2013)¹⁴; «Вот девять тополей стоят в одном ряду. // Зачем мне надо знать, что девять их, — не знаю! — // Но я их сосчитал, как будто на посту // Стоящих, стройный ряд — не группу и не стаю» («Девять тополей», 2014)¹⁵. Одним словом, у Кушнера мир природы обладает, при всей своей органичности и спонтанности¹⁶, «математическим» качеством. Под знаменитой строчкой Н. Заболоцкого «Я не ищу гармонии в природе» он, скорее всего, не подписался бы.

Нам доводилось писать (в эссе «Два Кушнера»; оно тоже вошло в эту книгу) о «геометрических» (вернёмся именно к ним) мотивах в лирике Кушнера как о проявлении парадоксального совмещения в ней интуитивно-эмоционального и рационально выверенного. «Пристрастие» поэта к этой науке можно было предугадать уже в ранних стихах, например, в

¹⁴ Кушнер А. Земное притяжение. М., 2015. С. 51.

¹⁵ Там же. С. 12.

¹⁶ См.: Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: дисс. ... канд. филол. наук. Череповец, 2004. С. 137-162 (параграф «Природа и творчество: связи и взаимодействие»).

«Готовальне», написанной как бы от лица школьника: «...И геометрия царила, // И в ней гармония была» (1961)¹⁷. Полушутливые финальные строки «Готовальни»: «А за окном шептались Музы, // Все девять, споря обо мне...» — поневоле напоминают о том, что Александр Кушнер окончил школу с золотой медалью. Думается, сложись жизнь иначе и не подарил ему поэтический талант, из него мог бы получиться хороший математик, именно геометр. В ту же пору написано стихотворение «Архитектура первых пятилеток...» (1961) — для нас, кстати, особенно любопытное тем, что геометрический (и вновь почти стереометрический!) образ возникает на фоне пейзажа и как бы из него: «Архитектура первых пятилеток // Встречает нас из-за зелёных веток // Структурой камня, грубой и нагой, // И чувствую: я не хочу другой! // Поставленный фасадом против ветра, // Дом кажется мечтою геометра...»¹⁸

И в стихах последующих десятилетий геометрические мотивы звучат неоднократно, по самым неожиданным поводам, и в прямом значении, и в переносном, лишней раз обнаруживая пристальность поэтического зрения автора. Приведём несколько показательных цитат: «Посреди семидесятых, // Длинноногих, угловатых, // Обступивших нас годов...» («Посреди семидесятых», 1969)¹⁹; «Геометрии в полном объёме // Им прочитанный курс для зевак // Не уложится в маленьком томе, // Как бы мы ни старались, — никак! // Посмотри: вылезают колени // И выбрасывается рука, // Как ненужная вещь на аре-

¹⁷ Кушнер А. Первое впечатление. М.; Л., 1962. С. 55.

¹⁸ Там же. С. 12.

¹⁹ Кушнер А. Письмо. Л., 1974. С. 5.

не // Золотого, как небо, катка» («Конькобежец», 1992; 493); «...как похож ты на нож перочинный, // Наполовину застрявший внутри. // Женщина смотрится лучше мужчины, // Ей эту вылазку передари. <...> Где тот волшебных подробностей гений, // Что сохранит, занесет их в тетрадь, // Выставку локтя и чудо коленей, // Вогнутость торса, не даст им пропасть?» («Дверца распахнута автомобиля...», 2010)²⁰; «Теперь не форточка, теперь окно на треть // У нас откинута внутрь комнаты под острым // Углом...» («Новые окна», 2014)²¹. В «Дворцовой площади» же «человеческая» геометрия смело спроецирована на природу — как будто менее всего к этому расположенную. И природа, оказывается, тоже может быть подвластна геометрической чёткости.

Итак, в стихотворении «Дворцовая площадь» *проступают* две важнейшие — и, конечно, родственные друг другу — линии творчества Кушнера. С одной стороны, это тяготение архитектурных образов к стихийно-природному началу, его присутствие в области человеческой воли и разума; с другой — встречная тенденция восприятия природы как некой гармонично организованной силы, где действуют законы человеческих наук и трудов. Их парадоксальная встреча и слияние и происходят в лирическом сюжете.

²⁰ Кушнер А. Мелом и углём. М., 2010. С. 79.

²¹ Кушнер А. Земное притяжение. С. 37.

ТРИ ПУШКИНСКИХ ПАМЯТНИКА*

Настоящая статья продолжает наши работы о творчестве А. Кушнера в связи с пушкинской темой памятников — как реального, так и аллегорического. Одна из них касалась восприятия современным автором поэмы «Медный всадник» — и, естественно, знаменитого монумента работы Фальконе¹; другая же была посвящена поэтическим откликам на пушкинское предсмертное стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»² Тема, конечно, выводит нас за рамки собственно пушкинской традиции. Мотив памятника звучит в лирике Кушнера не раз, и памятники в поле зрения его лирического героя попадают самые разные. Сквозной мотив таких стихотворений — ложность самой идеи «рукотворного» памятника, знаменующего собой, вопреки благим намерениям скульпторов, торжество смерти над

* *Впервые*: Восток — Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: Сб. науч. трудов к 70-летию проф. А. Х. Гольденберга. Волгоград, 2019. С. 316–322.

¹ См.: Кулагин А. Отзвуки «Медного всадника» // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 18–26. Нам доводилось писать и о восприятии «Медного всадника» другими поэтами второй половины двадцатого века — см.: 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.

² См.: Кулагин А. Бродский, Кушнер и пушкинский «Памятник» // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика. С. 209–218.

жизнью. Закреплять в бронзе или мраморе человеческую душу, память, поэзию — бессмысленно. Этот мотив нетрудно расслышать в стихах Кушнера разных лет, окрашенных то иронической, то даже почти трагестийной интонацией: «В самом страшном своём, в самом невразумительном сне // Не увидать себя на покрытом снежком пьедестале» («В складках каменной тоги у Гальбы стоит дождевая вода...», 1981; 371; стихи навеяны бюстом римского императора Гальбы в Павловске); «Что может, с фалдами, при медленной ходьбе // Чуть расходящимися, тень внушить, в металле? // Не ту ли тяжкую уверенность в себе, // С которой, может быть, мы б душу потеряли?» («Как любит памятники маленький народ!..», 1984; 383); «Поступью каменной пару шагов // Сделал — и вижу: величье — увечье. // Если уж брать, то пример с облаков: // Что-то в них, призрачных, есть человечье» («Бок отлежишь, затечёт ли рука...», 1995; 537; здесь, кстати, узнаётся аллюзия на пушкинского «Каменного гостя», с его *шагами Командора*, отозвавшимися и в известном одноимённом стихотворении Блока); «...быть камнем нельзя, лишь стать // Можно камнем: он твёрдый, себя не осознающий, // Как в саду этот Мечников в каменном сюртуке, // Простоквашей спасавшийся, — не помогла, как видно» («Смерть и есть привилегия, если хотите знать...», 1997; 514; речь идёт о памятнике биологу и медику И. И. Мечникову на территории петербургской больницы Петра Великого). В таком контексте парадоксальная концовка первого из процитированных стихотворений: «Счастлив тот, кого сразу забыли...» — читателя уже не удивляет.

Вообще «антимонументальная» линия в русской поэзии XX века восходит, конечно, к Маяковскому, к

его пушкинскому «Юбилейному» 1924 года. Отчасти и к Есенину, написавшему в том же году стихотворение «Пушкину». Спровоцировал поэтов XX века... сам Пушкин, в произведениях которого («Каменный гость», «Медный всадник») статуи оживают, хотя при этом становятся не друзьями и собеседниками героя, а его преследователями³. Но у Маяковского и Есенина дело обстоит иначе (хотя у первого есть ещё «Последняя петербургская сказка» — вариация на тему «Медного всадника»; но и там читателю предложен оригинальный и неожиданный — травестийный — поворот классической темы). Своеобразным «персонажем» их стихотворений является знаменитый московский памятник великому поэту работы Опекушина, стоявший тогда на Тверском бульваре⁴. Оказалось, что с монументом можно разговаривать как с живым человеком, а можно даже и «свести» его с пьедестала — чтобы затем, конечно, «вернуть на место». «Ненавижу всяческую мертвечину, обожаю всяческую жизнь» — эти строки «Юбилейного» оказались очень востребованы в эпоху Оттепели, в годы переосмысления канонов соцреализма и нового открытия классической литературы как источника живых, а не затверделых, читательских впечатлений. Из земляков героя нашей статьи, ленинградцев, назовём Иосифа Бродского («Я памятник воздвиг себе

³ См.: *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Пер. с англ.: Н. В. Перцов // *Якобсон Р. Работы по поэтике.* М., 1987. С. 145–180.

⁴ См.: *Шарафадина К. И.* Московский «Памятник-Поэта» в Пушкиниане // *Шарафадина К. И., Таборисская Е. М.* Литературно-культурный диалог двух российских столиц: Монография. СПб., 2013. С. 107–116.

иной! // К постыдному столетию — спиной...»⁵), Евгения Клячкина («Профессор Римский-Корсаков, // вертясь на пьедестале, // никак не мог подняться, // чтоб руку мне пожать»⁶), а из москвичей — Андрея Вознесенского («Есть роли / более пьедестальные, // но кому-то надо за истопника...»⁷), Владимира Высоцкого («...И шарахнулись толпы в проулки, // Когда вырвал я ногу со стоном // И осыпались камни с меня»⁸). Думается, этот общий поэтический вектор, обеспечивший особую, «критическую» репутацию темы памятника, с её лирическим недоверием ко всякой монументальности, оказал своё влияние и на творчество Кушнера, со временем к этой теме тоже подключившегося.

В данной статье нас будут интересовать стихотворения поэта, связанные именно с пушкинскими памятниками Петербурга. К ним наш герой, коренной петербуржец, особенно внимателен. Пушкинская тема, как мы уже увидели, располагает к лирической интерпретации и темы памятника. В северной столи-

⁵ «Я памятник воздвиг себе иной!...» (1962) // *Бродский И.* Форма времени: Стихотв., эссе, пьесы: В 2 т. / Сост. В. И. Уфлянд. Минск, 1992. Т. 1. С. 18.

⁶ «На Театральной площади» (1965) // *Клячкин Е.* Не гляди назад: Песни / Сост. А. Левитан и М. Левитан. СПб., 1994. С. 15.

⁷ «Разговор с эпитафией» (1973) // *Вознесенский А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Сост. Г. И. Трубников. СПб., 2015. Т. 1. С. 387. Это стихотворение является прямым диалогом с «Юбилейным» Маяковского.

⁸ «Памятник» (1973) // *Высоцкий В.* Добро остаётся добром / Сост., текстолог. подгот. и библиогр.: А. Е. Крылов. М., 2003. С. 244. См.: *Зайцев В. А.* «Прохрипел я похоже: “Живой!”»: «Памятник» Высоцкого и традиции рус. поэзии // *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. М., 2003. С. 220-234.

це, включая Царское Село, памятников Пушкину насчитывается сегодня двенадцать⁹. Три из них появляются в стихотворениях Кушнера, где они не просто упоминаются, а оказываются «действующими лицами».

Первое произведение поэта, о котором пойдёт речь, — «Белые стихи» (1984). Лирический герой «Белых стихов» — поэт, приехавший в Царское Село выступать перед школьниками. Такие выступления, организованные Союзом писателей (в тексте упоминается *подписанная путёвка*, которую герой *затолкал в карман нагрудный*), были в ту пору явлением распространённым. Стихотворение написано 21–22 октября, и в нём отразился реальный факт — празднование очередной лицейской годовщины (19 октября)¹⁰. Выступление и происходит *в садике лицейском*, возле украшающего его с 1899 года памятника Пушкину, автором которого является скульптор Р. Р. Бах. Это один из двух памятников Пушкину (второй — опекушинский в Москве), о которых поэт говорит, что они «очень хороши»¹¹. Дополнительным основанием для поэтического интереса Кушнера к этому памятнику могло послужить то, что его появлению активно содействовал один из любимых Александром Семёновичем поэтов — И. Анненский, в ту пору директор Царкосельской гимназии, подобрав-

⁹ См.: Петербург Центр — <http://peterburg.center/ln/pamyatniki-pushkinu-v-peterburge-gody-zhizni-v-gorode-na-neve.html> (дата обращения: 9.4.2020).

¹⁰ Любопытно, что стихотворение написано не в Ленинграде, а в Пицунде, куда поэт, по-видимому, успел (допустим, 20-го числа) улететь на отдых и где впечатление от позавчерашнего посещения Царского Села его не оставляет.

¹¹ Из письма к автору статьи от 18 июля 2018 года.

ший цитаты для пьедестала. Тон лирического рассказа о выступлении ироничен, ибо, во-первых, школьники читают стихи, *перевирая* их; во-вторых, даже учительница допускает ошибку («Представляю слово, — // Сказала, — ленинградскому поэту // (так и сказала громко: “представляю”»)), и в-третьих, до сознания юных слушателей стихи выступающего гостя, похоже, не доходят:

По-видимому, школьники ни слова
Не поняли. Но бронзовый поэт,
Казалось, слушал. Так и быть должно,
Тем более, что все стихи всегда —
Про что-то непонятное, не станет
Нормальный человек писать стихи. (347)

Всё же *бронзовый поэт* слушает лирического героя — и это уже неплохо для последнего. Дальше «оправдание» героя идёт по нарастающей. Выясняется, что и стихи самого Пушкина — в том числе выбитые на постаменте царскосельского памятника — тоже... не очень понятны: «”Друзья мои, прекрасен наш союз!” — // Ещё понятно; всё, что дальше, — дико: // “Он как душа неразделим и вечен”. // И как это: “Под сенью дружных муз”?» Если уж сам Пушкин писал «непонятно» (с точки зрения, конечно, современных школьников), то герою стихотворения Кушнера уж точно можно не переживать. И в этот момент звучит реминисценция из пушкинского «Каменного гостя»¹², предвосхищающая ключевой для

¹² Всего два с половиной месяца спустя после появления «Белых стихов», 3 января 1985 года, Кушнер напишет ещё одну лирическую вариацию на тему «Каменного гостя»: «...то, что молвил первый гость Лауры // Насчёт любви и музыки, нет-нет, // И вспомнится... <...> // “Постой... при мёртвом?” Тополи и клёны // Стоят в саду как умершие... “Что ж // Нам делать с

всего лирического сюжета поворот. В реминисценции слышна самоирония героя, но именно с неё (реминисценции) ироническая тональность стихотворения сменяется тональностью серьёзной:

...я побрёл к вокзалу
В задумчивости, разговор ведя
Таинственный... не то кивок в ответ,
Не то пожатье бронзовой десницы...
И только тут увидел лип и клёнов
Сплошную, как в больнице, наготу.
И только тут подобие волненья
Почувствовал или намёк на смысл.

Напомним, что в «Каменном госте» *пожатье каменной десницы* (определение Кушнером, естественно, заменено в соответствии с реальным материалом скульптуры Баха) несло Дон Гуану гибель. У Кушнера ситуация раздваивается: *не то кивок... не то пожатье...* Возможно, статуя Пушкина готова своим *пожатьем* и покарать его лирического героя, как Дон Гуана, за то, что тот осмеливается смущать своими стихами великую тень. Но возможно, что она одобрительно кивает. Статуя кивает и в «Каменном госте» — в тот момент, когда Дон Гуан приглашает её прийти в дом доны Анны, дабы лицезреть свидание своей вдовы с любовником; статуя и придёт. То есть, у Пушкина оба жеста — и кивок, и пожатье — губительны для героя. У Кушнера же кивок, в свете контекста этой строки, должен означать одобрение.

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?» («Пусть день наш жёстк и зимы белокуры...» // *Кушнер А.* Дневные сны. Л., 1986. С. 11). Мы видим, что на рубеже 1984–85 годов пушкинская трагедия вызывает у поэта особый интерес.

Ведь *бронзовый поэт*, казалось, слушал его, притом что *школьники*, напомним, *ни слова не поняли*. Но лирическому герою пока неясно до конца, как же воспринял его стихи Пушкин-памятник. Дальнейший текст косвенно покажет, что всё-таки — одобрил, потому и кивнул. Вообще здесь возникает эффект присутствия любимого поэта, который у Кушнера ощущается ещё в стихах о Фете или, скажем, Анненском¹³. Напомним, например, строки позднейшего стихотворения «Тот вечер под эпитафией “Последний...”» (1993), где выступающий на вечере памяти Анненского лирический герой *мнится, расслышан был обиженной тенью* (491; *обиженной* — потому что прочие участники вечера по разным причинам не пришли). Ведь и у царскосельского бронзового Пушкина были основания для обиды на фарсовое, устроенное, надо понимать, «для галочки», мероприятие. И как хорошо, что один участник этого действия всё-таки по-настоящему ему интересен...

Кульминационная часть стихотворения с памятником Пушкину напрямую уже не связана, но она подготовлена тем самым одобрительным кивком, благодаря которому между лирическим героем и героем памятника устанавливается какое-то особое взаимопонимание. Памятник нашего героя, кажется, уже «понял». Но от последнего ещё нужен встречный шаг, нужно встречное настоящее понимание. Сейчас оно наступит.

Бредущий к вокзалу и ведущий разговор таинственный с Пушкиным лирический герой неожиданно

¹³ См.: Кулагин А. К проблеме культурной традиции: основные мотивы и ситуации // Кулагин А. Кушнер и русские классики. С. 95-97.

для себя оказывается возле музея-дачи поэта в доме Китаева (расстояние от лицейского садика до этого здания — менее километра), открытого сравнительно незадолго до воссозданного в стихах реального посещения Кушнером этого музея — в 1981 году; отсюда — заметное в стихах ощущение новизны: «Старинный домик, явно подновлённый, // Ухоженный, с доской мемориальной», а ещё холодноватое для пушкинской судьбы *безлюдье и сверканье*, даже *роскошество*, которому и *царский камердинер* был бы... приятно удивлён. Очевидно, что эта музейная атмосфера, поэтическому духу чуждая, готовит нас к чему-то главному, контрастному по отношению ко всему увиденному. Так и есть: взгляд лирического героя падает на ничем вроде бы не примечательную *скрипучую, сквозную... верандочку* как «залог // Другой какой-то, невозможной жизни, // Кусочек рая, выступ, выход, — как // Его искал потом он, — неприметный, // Такой простой, засыпанный сухими // Серёжками, стручками, — не нашёл!» *Верандочка* — единственное в этом доме, что таит в себе скрытое драматическое напряжение лета *холерного 31-го*, когда здесь жила *парочка счастливая, но втайне на гибель обречённая*.

Между тем, финальный прорыв лирического сознания был бы невозможен без *кивка* пушкинского памятника. Если бы не он — то и *подобие волненья*, испытываемое лирическим героем возле дома Китаева, к нему не пришло бы. Поэтому в «Белых стихах» не один, а два эмоциональных центра — притом что, конечно, кульминация есть кульминация. Можно сказать так: спонтанно возникающее у героя благодаря памятнику ощущение живого присутствия Пушкина — поворотный, а значит, решающий, откры-

вающий перспективу кульминации, момент лирического сюжета.¹⁴

Второе стихотворение, на котором мы остановимся, — «На станции метро, в подземном царстве...» — написано много лет спустя, в 2012 году. Оно опубликовано лишь однажды — в малотиражном и малодоступном издании, поэтому приведём его текст полностью:

На станции метро, в подземном царстве
Есть памятник поэту, — всякий раз,
Оказываясь там, я словно в трансе
Смотрю туда, где он сидит при нас
В мучительном каком-то постоянстве.
Уйти б ему оттуда, хоть на час!

И памятник-то неплохой, не хуже
Других, и с видом Царского Села
За ним, и ветвь, как если бы снаружи
Она росла, — узорна и светла.
И царскосельский пруд как будто тут же,
И блеск, и тень, и призрачная мгла.

Да только нарисовано всё это:
Иллюзия и влаги, и ветвей.
И горько мне, и больно за поэта.
Легко ли так сидеть в стране теней?
Спускался грек во тьму: полдня без света.
Насколько ж наш несчастнее Орфей!¹⁵

¹⁴ Кстати, Кушнер, возможно, помнил при написании «Белых стихов» о двух эпизодах посещения Царского Села Есениным, когда тот «панибратски» взбирался на постамент и фотографировался рядом с фигурой классика. Фигурально выражаясь, это было тоже *пожатье бронзовой десницы*, пусть и озорное. Точнее — *бронзовая десница* испытала *пожатье* решившего пошутить с ней поэта другой эпохи.

¹⁵ *Кушнер А.* Испытание счастьем: (Стихи о Вырице). [СПб.,] 2016. С. 73.

Речь в стихотворении идёт о памятнике Пушкину работы скульптора М. К. Аникушина в торце подземного зала станции «Пушкинская» петербургского метро (открыта в 1956 году). Поэт изображён сидящим на фоне расположенного в специальной нише царскосельского пейзажа (панно М. А. Энгельке), которому подсветка придаёт иллюзию объёмности и «естественности». Заметим, пока безотносительно к стихам, что вся скульптурно-живописная композиция производит на зрителя парадоксальное впечатление: иллюзия живой природы на панно и очевидно безжизненный мрамор статуи контрастируют между собой, порождают ощущение диссонанса. Мы говорим не об эстетической ценности этого контраста, а о самой данности его — на наш взгляд, несомненной. Для понимания стихов Кушнера это, как мы попытаемся показать ниже, важно. Самому Александру Семёновичу, по его признанию (в письме от 22 июля 2018 года) и памятник, и «соседство скульптуры и рисунка <...> нравится. Другое дело, что само пребывание в подземном царстве наводит на мрачные мысли...» И если говорить о лирическом герое стихотворения, то, на наш взгляд, «мрачные мысли» поневоле окрасили восприятие им всей композиции.

Прежде всего, отмечаем уже в первой строфе знакомый мотив *мертвечины* (Маяковский), в которой пребывает герой скульптуры. Здесь этот мотив неожиданно заострён тем, что скульптура в самом деле находится как бы *в подземном царстве*, которое в мифологическом ракурсе ассоциируется с царством мёртвых. В этом смысле куда лучше московскому опекушинскому Пушкину: лирический герой Маяковского может его на время свести с пьедестала и дать ему «отдохнуть» от неподвижности, «размять-

ся». А под землёй никуда не денешься, по бульвару не погуляешь¹⁶. Но почему лирический герой Кушнера так остро (*каждый раз, оказываясь там, я словно в трансе*) реагирует на привычное, казалось бы, изображение? Нам кажется, это поддаётся реальному комментарию и конкретному объяснению.

На станции «Пушкинская» Александр Семёнович оказывается каждый раз, когда направляется на Витебский вокзал, откуда ходят электрички в посёлок Вырица, где находится дача поэта. По пути на дачу он статую Пушкина не видит, ибо выход на улицу и к вокзалу находится на противоположной от статуи стороне. Естественно, что вышедший из вагона человек сразу устремляется к эскалатору и не обращает внимания на остающуюся за спиной скульптуру. Другое дело — возвращение в город: здесь мраморный Пушкин обязательно оказывается в поле зрения пассажира-дачника (по пути из Вырицы в город, кстати, проехавшему Царское Село). Ему (пассажиру), только что отдохнувшему среди настоящей природы (не будем приводить многочисленные примеры лирического любования вырицкими пейзажами в стихах поэта), фальшь пейзажа *подземного царства* поневоле сразу бросается в глаза.

Во второй строфе происходит как бы попытка «реабилитации» всей картины. К чему, вроде бы, придирается? Памятник — *неплохой, не хуже других* (похвала, впрочем, ненадёжная, двусмысленная), ветвь *узorna и светла* и похожа на настоящую, как

¹⁶ Ср. со стихотворением «Рембрандт Харменс ван Рейн сам себе наскучил...» того же 2012 года, навеянное эрмитажным полотном «Давид и Урия»: «Выйти б на полчаса из густого мрака, // Петербургские башни увидеть, шпили...» (*Кушнер А. Земное притяжение. М., 2015. С. 81*).

если бы и впрямь *росла снаружи* (на панно она в самом деле выделяется и привлекает к себе внимание, занимая всю верхнюю его часть и создавая иллюзию, что Пушкин сидит почти под ней, а прочий вид находится в отдалении), и *царскосельский пруд как будто тут же*. Отметим прозрачные намёки на иллюзорность картины: *как если бы, как будто...* А ещё эти обороты можно было бы отнести к введённым в текст здесь же словам самого Пушкина: *И блеск, и тень...* Это, напомним, цитата из пушкинского стихотворения «К морю» (*И блеск, и тень, и говор волн*). На самом-то деле — ни блеска ни тени. Вот тут и срабатывает главный «перевёртыш» лирического сюжета: как фальшива оказалась природа за спиной поэта, так сам он, вообще-то мраморный, оказывается живым и страдающим. Эффект контраста, заложенный, по-видимому, в самой идее композиции (о чём мы уже говорили) сработал «наоборот», превратив как бы живое — в мёртвое, а как бы мёртвое — в живое.

Но есть ещё третья строфа, где тема получает новое измерение — вроде бы неожиданное, но для героя нашей статьи очень органичное. То, что бытовое, житейское наблюдение нередко подкрепляется у него историко-культурной ассоциацией, в литературе о поэте уже отмечалось¹⁷. Однако здесь особый случай. Здесь — ассоциативность «в квадрате». Пушкинская тема в антураже современного метро есть уже выход в поле истории культуры. Но и сама пушкинская тема, в свою очередь, тоже «выходит» здесь

¹⁷ См.: 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.

в другую историко-культурную эпоху. Судьба *сидящего под землёй* русского классика словно поверяется судьбой мифологического Орфея, драматичная история которого тоже связана с подземным царством. Кстати, сама эта ассоциация с загробной жизнью привносит мортальный, «потусторонний» оттенок и расположенному тоже под землёй самому современному и такому привычному для горожанина виду транспорта. Судьба Орфея всегда привлекала Кушнера, не раз упоминающего его в своих стихах и зачастую как бы проецировавшего его судьбу на судьбу своего лирического героя. Орфей в разной степени и в разном качестве не раз оказывается у Кушнера неким «двойником» лирического героя («Ночной парад», 1972; «Заснёшь и проснёшься в слезах от печального сна...», 1974; «Воспоминание о любви», 1974; «О да, она могла б внушить Орфею...», 1987; «Новый Орфей», 1987, и др.). И вообще, лирически заинтересованное пристрастие поэта к античности очевидно и уже привлекало внимание филологов¹⁸. В стихотворении же 2012 года Орфей (ещё один парадокс) оказывается *счастливее* заточённого в подземелье Пушкина. Но главное — весь комплекс отмеченных нами мотивов, от планировки станции метро до судьбы Орфея, стягивается к лирическому герою стихотворения, очень «похожему» на запертого в метро классика.

¹⁸ См., например: *Поддубко Ю. В.* Античные мотивы и образы в поэзии А. Кушнера // *Література в контексті культури: Зб. наук. праць. Вып. 22 (2).* Киев, 2012. С. 252–259. Отметим, что сам поэт даже выпустил несколько лет назад специальный сборник стихов (включив в него и одно эссе): *Кушнер А.* Античные мотивы. СПб., 2014.

И, наконец, третье, совсем недавнее, стихотворение — «Грибоедов, на площади сидя в кресле...» (2017):

Грибоедов, на площади сидя в кресле,
Скажет Пушкину: «Вам надоест стоять.
Посидим, может быть, у вокзала вместе?
И до Царского близко, рукой подать».

Пушкину в самом деле стоять несладко
В позе, можно сказать, танцевальной, он
В центре города, — слишком его повадка
Вдохновенна, — витийствовать принуждён.

Ах, как было б уютно, как было б ладно,
Дельно, всех преимуществ не перечать,
Александру Сергеевичу приватно
К Александру Сергеевичу подсесть.¹⁹

Мы попадаем в тот же район Петербурга: открытый в 1959 году бронзовый памятник Грибоедову работы скульптора В. В. Лишева находится на Пионерской площади (бывший Семёновский плац), неподалёку от уже упоминавшегося нами в связи с «подземными» стихами Витебского вокзала — потому оттуда *и до Царского близко, рукой подать*. Но памятник Пушкину здесь имеется в виду уже другой — не тот, что был изображён в стихотворении 2012 года. Теперь речь идёт о знаменитой скульптуре того же Аникушина на площади Искусств (1957), *в центре города*, в окружении зданий Русского музея, Михайловского театра и концертного зала филармонии. Эта площадь, кстати, стала в своё время темой одного из стихотворений поэта, так и называвшегося — «Площадь Искусств» (1965; вошло в сборник «Приметы»). Но памятник Пушкину там не упоминался.

¹⁹ Кушнер А. Над обрывом. М., 2018. С. 28.

Поставленный на одной из центральных площадей города, памятник в самом деле производит впечатление *витийства*, некоторой торжественности и парадности. Его поза кажется поэту *танцевальной*: рука отведена в сторону и приподнята, ноги чуть расставлены. Поэт изображён как бы читающим какое-то из своих юношеских вольнолюбивых стихотворений — допустим, «К Чаадаеву» или «Вольность», хотя изображён он в возрасте уже явно не юношеском. Это, может быть, уже само по себе вносит какой-то диссонанс в наше восприятие скульптуры. Возможно, такое изображение Пушкина показалось бы поэтически привлекательным другим поэтам поколения Кушнера — Евтушенко или Вознесенскому, ценившим в лирике публицистичность. Но герой нашей статьи ценит в них иное — свободу не трибунно-плакатную, а, по Блоку, *тайную*²⁰. Приведём ещё любопытное замечание поэта о памятнике на площади Искусств, высказанное им в уже цитированном выше письме к автору этих строк (22 июля 2018 г.): «...на аникушинского Пушкина <...>, наверное, повлиял репинский Пушкин, выступающий на экзамене перед Державиным с закинутой вверх рукой. Так художники понимают поэзию — как парадную декламацию, витийство». Одним словом, взгляд Кушнера на аникушинскую работу не лишён

²⁰ См. стихотворение «Не жалею о том, что я жил при советской власти...» (2014), в котором, в связи с атмосферой позднесоветского времени, упоминается как раз блоковское «Пушкинскому Дому», где и сказано о *тайной свободе*: «Было горестно, больно, но не было одиноко. // Понимал с полуслова, кто друг мне, а кто чужой. // И последнее стихотворенье больного Блока, // Пусть не лучшее, Пушкину верило всей душой» (Кушнер А. Земное притяжение. М., 2015. С. 47).

иронии, и потому его лирическому герою хочется Пушкина «увести» куда-нибудь в более «уютное» место. Он (лирический герой) вообще склонен к негромкой беседе сидя, более всего располагающей к задушевному общению: «...И казалось, что я ненароком во двор // Заглянул, где когда-то, лет сорок назад, // На скамье с кем-то тихий я вёл разговор, // Совпадению мыслей и выводов рад» («Перечитывал книгу и в ней на полях...», 2015)²¹.

Но место это, надо признать, не самое уютное в Петербурге. Площадь малолюдная, пустынная; находящееся позади памятника Грибоедову здание ТЮЗа (коробка из бетона и стекла) шедевром архитектуры не назовёшь. Историческая репутация Семёновского плаца (казнь народовольцев; инсценировка казни петрашевцев, в числе которых был Достоевский...) тоже не очень благоприятна. С биографией Грибоедова площадь не связана, он сам попал туда «случайно». Но поэтические аргументы — возможность *посидеть вместе* и близость вокзала, с которого можно съездить в *Царское*, — важнее. Последнее — своеобразный лирический «анахронизм»: ни Пушкин, ни тем более Грибоедов до открытия первой в России железной дороги — от Петербурга как раз до Царского Села — не дожили; Пушкин, кстати, не дожил совсем немного, девять месяцев, а строительство началось при его жизни. Так что «хронологическая погрешность» здесь невелика (см. ниже нашу статью о железнодорожных мотивах). Если сидение *в подземном царстве* утомляет и угнетает, то на площади оно, напротив, стало бы отдыхом от стояния *в танцевальной позе* и от *вдохновенной повадки*. Сама же

²¹ Кушнер А. Над обрывом. С. 17.

малолюдность площади, добавим от себя, может оказаться плюсом по сравнению с обилием людей на площади Искусств, от которого *витийствующий* поэт, наверное, тоже устал.

Поэтическая «встреча» Грибоедова и Пушкина в стихах Кушнера подкрепляется известным, автору стихотворения безусловно памятным, эпизодом из «Путешествия в Арзрум», где Пушкин описывает свою встречу с траурной процессией, везшей тело убитого писателя и дипломата. В 1998 году Кушнер написал стихотворение «До свиданья, Кавказ, мы тебя любили...», где этот эпизод был обыгран: «...в гору // Поднималась арба в туче белой пыли, // И живому поэту погибший фору // В восемь лет баснословных давал, — в рогожу, // Очевидно, завёрнут, или холстину? — // “В Эриване чума”. — “В Ахалцике тоже”. // Мёртвый в гору, а всадник, смутясь, в долину» (573). Эпизод пушкинского «Путешествия...» столь важен для лирического героя Кушнера, что он вспоминает его, *когда... бывает тоскливо*. Так что в лирическом сознании Кушнера Грибоедов и Пушкин «встречаются» уже во второй раз. Ну и, конечно, дополнительный «аргумент», мимо которого автор стихотворения не мог пройти, — совпадение имени и отчества обоих поэтов. В общем, кому как не им и *посидеть* вместе...

Но особенно важно звучащее в финале стихотворения слово *приватно*. Никакой приватности нет, конечно, в торжественной аникушинской скульптуре. Между тем, этот мотив очень показателен для пушкинского творчества и пушкинской судьбы в тридцатые годы, особенно для его стихотворения «Из Пиндемонти», которое очень дорого Кушнеру и вызвало целую серию его лирических откликов, появившихся

в разные периоды его творчества («Смотри же нашими глазами...», 1974; «Боже мой, среди Рима, над Форумом, в пыльных кустах...», 1988; «Пойдём голосовать, воспользовавшись правом...», 1993, и др.). Кушнер вообще — поэт частной жизни, считающий, что огромный масштаб мироздания, преломлённый через её призму, ничуть не умалется, а только заостряется, обретает особое напряжение личного переживания: «Я стою, опираясь на спинку стула, // Жаль мне комнаты, кресла и этой жёлтой // Пепельницы, что вдруг под лучом сверкнула, // Даже двери входной и на ней щеколды, // А про небо в окне, облака в полёте // Уж и не говорю, — улететь бы с ними, // Растворившись в вечерней их позолоте, // Всё отдав, даже комнату, даже имя» («Хорошо, что ни яхты у нас, ни виллы...», 2011)²². Поэтому обращённое одним классиком к другому приглашение *приватно посидеть* его (Кушнера) лирическому герою понятно и близко. Кстати, *стул* и *кресло* в только что процитированном стихотворении — мебель именно для *сидения*!

Итак, три стихотворения Кушнера о разных пушкинских памятниках Петербурга (и Царского Села) поневоле образуют своеобразную лирическую трилогию. Все три памятника «ведут себя» «антимонументально»: они, в духе пушкинско-маяковской традиции, оживают или готовы ожить. Оригинальность же поэтической трактовки темы заключается у Кушнера в том, что петербургские изваяния любимого поэта включены в сознание лирического героя как его своеобразные *alter ego* (всю условность этой параллели мы понимаем). Современный поэт словно под-

²² Кушнер А. Вечерний свет. СПб., 2013. С. 11.

ставляет своего лирического героя на место Пушкина: в том, как пушкинские памятники «ощущают себя» в лицейском садике, в метро, на площади в центре города, узнаётся психология героя самого Кушнера — поэта частной жизни, склонного не к *витийстеву*, а к *таинственному разговору* с любимым классиком. В двух последних стихотворениях это особенно заметно. Но и в «Белых стихах» такая связь — пусть не столь откровенно (через мотивы *кивка* и *верандочки*) — ощутима. Важно, что разговор этот происходит в любимом городе автора стихов, вообще воспринимаемом Кушнером через призму поэзии. Но в лирическое пространство «трилогии» входит и Царское Село — где-то прямо, где-то опосредованно; опосредованно (во втором стихотворении) входит и дачная Вырица. Это всё места, дорогие лирическому герою Кушнера, его постоянный биографический и поэтический контекст²³. В этот же контекст включаются и пушкинские произведения, или обыгранные в стихотворениях о памятниках, или не названные напрямую, но угадываемые по смыслу: «Каменный гость», «Путешествие в Арзрум», «Из Пиндемонти»... В пушкинском наследии они образуют «ближайший» для героя нашей статьи круг. Одним словом, заинтересованно-личное восприятие Пушкина, поэтически «оживляющее» даже бронзу и мрамор (обычно столь не любимые лирическим героем Кушнера), — вот главная нить, связывающая стихи о трёх памятниках великому поэту.

²³ См. подборку стихотворений Кушнера разных лет о Царском Селе (12 названий): Царскосельская антология / Сост.: Б. А. Чулков, при участии А. Ю. Арьева. СПб., 2016. С. 404–413.

К ПОНЯТИЮ БОЛЬШОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ФОРМЫ («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 шкапулке 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

* *Впервые*: Поэзия мысли: К 80-летию проф. И. Л. Альми. Владимир, 2013. С. 168–188; вошло в кн.: Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 121–134.

Иль дымясь, наемкать 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,
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 хозяева 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. (362–365)¹

Приведённое нами полностью стихотворение «Дворец» написано 26–29 января 1979 года. Судя по контексту лирики Кушнера (о котором у нас речь ещё пойдёт), в стихотворении говорится о дворце Павловска², 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 года) Такая авторская оценка уже даёт нам повод отнестись к «Дворцу» как произведению особому, занимающему, может быть, одно из центральных мест в лирике поэта.

¹ В цитируемом «Избранном» в текст вкралась опечатка; мы исправили их в соответствии с публикацией в кн.: *Кушнер А. Дневные сны*. Л., 1986. С. 55–57.

² О поэтическом восприятии Павловска Кушнером см.: *Топоров В. Н. Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды*. СПб., 2003. С. 229–234.

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?»³ 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 публику!), 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. Альми⁴). Для стихотворения Кушнера, предпочитающего форму лирической миниатюры как *кратчайший путь* («Отказ от поэмы», 1971) к душе читателя, семьдесят один стих — объём очень большой.

³ Кушнер А. Здесь, на земле // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотв., статьи о поэзии. СПб., 2011. С. 350.

⁴ См.: Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения: [Сб. статей.] СПб., 2009. С. 11.

Такие развёрнутые стихотворения у поэта — 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. Казалось бы, это категория формальная, но у Кушнера, превосходного знатока 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 раз-

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.

⁶ *Кушнер А.* Голос. Л., 1978. С. 110.

мер 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 // Среди слепящих снегов // Рукотворною кажется, жёстко к стволу пригвождённой. // Чем она отличается от многолетних цветов // На фасаде, его фантастической пышной лепнины?» (243) Второе — уже цитировавшаяся нами «Прогулка»: «Итальянец назвал наше лето зелёной зимой. // В самом деле нежарко. // Плащ накину, пойду погуляю под мокрой листвой. // Жизнь

⁷ См.: Разностопный анапест // Википедия — свободная библиотека — <http://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 21.06.2017).

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

покажется вроде подмоченного подарка. // Постою над Невой...»⁹ 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 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»¹⁰. 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 «про-

⁹ 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 вывездил мрак мирозданья, // *Раззолоченный сплошь*» (403; курсив наш).

¹⁰ *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.: 193–194)

гулочную». 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 строфы: 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 «сбил 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...»), настроивающих читателя на рефлексивную «некрасовскую» интонацию, 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»¹¹, 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 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 мотивы 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 условных строфы, состоящих, как и в первой части, из четырёх или, реже, пяти стихов. Между тем вторая часть стихотворения

¹¹ *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 274.

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. Это заметно, конечно, уже в первой части стихотворения, но во второй оказывается стержневым и отрефлексированным 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»¹².

У второй части есть свой непростой внутренний сюжет, своя «ступенчатость». Поначалу лирический герой, отрешившись от звучащих 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 отделить*. Читатель и не замечает, что музей уже закрыт (*Чуть затихнут шаги и придвинется мгла*), что вместе с лирическим героем он как бы выключен из обыкновенной, оставшейся снаружи (этот мотив поэту и нам ещё понадобится), жизни.

¹² *Альми И. Л.* Внутренний строй литературного произведения. С. 11.

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»¹³. 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 как раз «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

¹³ 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; Аleshка Т. В. Вещный мир в поэзии А. Кушнера // Белорус. гос. ун-т — <http://www.bsu.by/Cache/pdf/219053.pdf> (дата обращения: 10.4.2020).

Переставлю на полку.
Жизнь, ты кажешься чудом, каким никогда не была!
(«Гладиолусы»)¹⁴

Лирическое переживание в этих стихах (написанных, кстати, тоже вольным анапестом!), в сущности, 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» — «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.

В позднейшей «Трое» (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*.

¹⁴ Кушнер А. Дневные сны. С. 58.

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 хозяева 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» (264). 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 (о чём мы писали в первой главе монографии). 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. *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, поцелован 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 залы¹⁵.

Здесь уместно напомнить, что в поэзии Кушнера есть ещё несколько стихотворений, тематически

¹⁵ 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...»; 563) Вот где неожиданно отозвалась и *итальянская вилла* из «Дворца», и даже сама его лирическая ситуация!

близких «Дворцу» 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 озере
Иль где-нибудь в пруду полночном, —
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! (101)

Уже после «Дворца», в первой половине 80-х, поэтом были написаны два стихотворения с одинаковым названием — «Павловск». Для нашей темы особенно важно второе (1984), тоже вошедшее в сборник «Дневные сны» и 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.¹⁶

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 лежачею судьбой, // В карман их спрятали...» 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* (заворожённый читатель не успевает мысленно уточнить, чьих), *смесь всех цветов, и щедрот, и веков*, а ещё *снегопад* за окном — образуют нечто напоминающее пастернаковские

¹⁶ Кушнер А. Дневные сны. С. 6–7.

поэтические «вакханалии» («А на улице вьюга // Всё смешала в одно, // И пробиться друг к другу // Никому не дано»¹⁷). Однако к этому лирическому круговороту добавляется ещё один, в стихотворении пока не звучавший, 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». Обыгрывая давнюю, ещё от эпохи барокко идущую, идею странствия наук и муз¹⁸, 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,

¹⁷ 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. Л., 1991. 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).

¹⁸ См., например, ломоносовскую «Оду на день восшествия на всероссийский престол... Елисаветы Петровны 1747 года».

Пальму первенства нам отдаёт,
Эта пальма, наверное, ель,
Обметённая инеем сплошь.
Это — мужество, это — метель,
Это — песня, одетая в дрожь. (424)

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 подлетает...», 1970; 110); «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; 336). Этот ассоциативный фон — судьба поэта, судьба страны, судьба русской поэзии — пусть и неявно, 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*¹⁹ лирического героя, при его поэтической прогулке по загородной резиденции русских царей.

¹⁹ Из стихотворения «Читая шинельную оду...» (1967)

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. Рискнём предложить не претендующее на академизм и очень условное обозначение: *дворцовые стихи*. Суть его в том, что 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 вызывала у поэта — иные стихи, более камерные, не претендующие на тот поэтический разворот, который возникает в тексте «Дворца».²⁰

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;

²⁰ 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: «...И чья-то призрачная тень, // Рука в руке, со мною рядом» (Кушнер А. Приметы. Л., 1969. С. 44).

увидю 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 вер-
нуться по ходу лирического сюжета в интерьеры
юсуповского дворца: «Ступив за твой порог, // Я
вдруг переносусь во дни Екатерины. // Книгохрани-
лище, кумиры и картины, // И стройные сады свиде-
тельствуют мне, // Что благосклонствуешь ты музам
в тишине...»²¹

«Полководец», навеянный портретом Баркляя-де-
Толли работы Джорджа Дау в Военной галерее Зим-
него дворца, относится к числу любимых стихотво-
рений Кушнера. Пушкинская поэтическая мысль
движется здесь от необычного интерьера Галереи
(«Тут нет ни сельских нимф, ни девственных ма-
донн, // 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 ассо-
циации: «Как часто мимо вас проходит человек, //
Над кем ругается слепой и буйный век...»²² У Куш-

²¹ 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.

²² 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; Кулагин А. Стихотворение «Полководец». Три статьи // Кулагин А.

нера есть даже своя поэтическая вариация на эту тему — стихотворение «Из ратных двух вождей Баркляя выбрал он...» (1984), вошедшее, кстати, в тот же сборник «Дневные сны», где помещён и «Дворец» (см. четвертую главу нашей монографии).

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 отрефлексировано как признаки «литературности». Не будем повторять того, что сказано нами о нём в предыдущей статье. Заметим лишь, что 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...* (347–348). 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 четырёхчастной композицией со своим «крещендо», 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) стиховую форму.

СИРЕНЬ В МИРЕ ПОЭТА*

Сирень появляется в лирике Александра Кушнера, к природе вообще неравнодушного¹, многократно — пожалуй, чаще, чем какое-либо другое растение. Нам известны десять его стихотворений, в которых образ сирени является ключевым (к ним мы здесь и обратимся), и более сорока — где она упоминается вскользь, по тому или иному поводу (см. сноску 26). Едва ли в русской поэзии найдётся автор, который может соперничать с Кушнером в этом отношении, хотя вообще образ сирени в лирике XIX–XX веков очень устойчив. Отмечено, что поэтов позапрошлого столетия он привлекал более всего своими сенсорными свойствами (цвет, запах, шелест...)², а эпоха Серебряного века открыла в нём

* *Впервые*: Вестник Гос. соц.-гуманит. ун-та. Коломна, 2020. № 3–4. Гуманит. науки.

¹ О лирическом пейзаже в его поэзии см., например: *Энштейн М.* Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в рус. поэзии. М., 1990. С. 276–278; *Кудрявцева И. А.* Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. филолог. наук. Череповец, 2004. С. 137–162; *Невзглядова Е.* Сады в русской поэзии // Звезда. 2013. № 10. С. 195–196.

² См.: *Белусов А.* Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 311–322. О восприятии сирени в литературе XIX века см. также: *Строганов М. В.* Сирени и акации: К истории образа дворянской усадьбы у И. С. Тургенева // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. Череповец, 1995. С. 57–60; *Шарафадина К. И.* «Селам, откройся!»: Флоропоэтика в образном языке рус. и зарубеж. литературы. СПб., 2018. С. 281–294 и др.

внутреннюю парадоксальность — способность сочетать природное и урбанистическое, мотивы молодости и смерти³. В числе поэтов, обращавшихся к образу сирени, — Батюшков, Фет, Анненский, Блок, Ахматова, Кузмин, Мандельштам (сознательно перечисляем лишь тех, кого относит к своим любимым авторам герой нашей статьи).

Поэтический интерес же самого Кушнера, коренного петербуржца, к сирени подкрепляется петербургской традицией её разведения — хотя и подорванной драматическими событиями рубежа веков (вырубка при реконструкции города 1890-х годов и в послереволюционный период, когда горожанам недоставало дров)⁴, но всё же не утраченной. Сирень и сегодня украшает многие кварталы и сады Петербурга, и в стихах Кушнера некоторые конкретные места, где она растёт, упоминаются (см. ниже).

1

Первое стихотворение о сирени, именно так — «Сирень» — и названное, написано поэтом в 1967 году и навеяно не только сиренью как таковой, но и картиной Кончаловского «Сирень в корзине»⁵. Импрессионистический характер полотна словно передался стихам, в которых сирень предстаёт в разнообразной цветовой гамме, где невозможно уловить главный, тем более единственный, тон:

³ См.: *Козицкий И.* Сиреневые дали // Нева. 1994. № 12. С. 294–296.

⁴ См.: Там же. С. 295.

⁵ Кончаловский писал сирень многократно, несколько десятков раз; датируемая 1933 годом «Сирень в корзине» (источник стихотворения) является наиболее известной его работой такого рода.

Фиолетовой, белой, лиловой,
Ледяной, голубой, бестолковой
Перед взором предстанет сирень.
Летний полдень разбит на осколки,
Острых листьев блестят треуголки,
И, как облако, стелется тень. (87)

Не только сами цветы пленяют лирического героя своей пестротой — даже *летний полдень разбит на осколки*. Вся лирическая картина подвижна и неуловима, в ней есть и солнце (*блеск листьев*) и тень, что *стелется, как облако* — и в этой динамике заключена её прелесть.

«Сирень» уже тогда, в 67-м году, обозначила одну из ключевых особенностей лирики Кушнера, — её пресловутую «вторичность», за которую его не раз критиковали в советской печати, но которая оправдана всем складом его таланта. Мировосприятие его лирического героя, гуманитария до мозга костей, питается художественными впечатлениями на равных с впечатлениями житейскими, бытовыми, пейзажными... В «Сирени» это выражено почти напрямую: «Здесь уже побывал Кончаловский, // Трогал кисти и щурил глаза. // Тем сильнее у забора с канавкой // Восхищение наше, с поправкой // На тяжёлый музейный букет...» То есть, своим *восхищением* мы обязаны тому, что до нас здесь *побывал* художник; иначе она не казалась бы нам столь прекрасной⁶. В

⁶ Восхищению, однако, «не поверил» автор давнего критического обзора, посчитавший выражение «Сколько свежести в ветви тяжёлой...» «риторическим», в противовес впечатлению от картины Кончаловского: «...зато полностью доверяетесь поэту, когда от непосредственных впечатлений он переходит к ассоциациям» (*Шайтанов И. Пусть слово тяжелеет: Черты соврем. поэтич. личности // Лит. обозрение. 1984. № 1. С. 23*). Полемику с прочтением И. Шайтанова см.: *Ростовцева И.*

финальных же строках вновь вполне «импрессионистично» (но поэтически продуманно) нарушен синтаксис: «...Нависающий в жёлтой плетёнке // Над столом, и две грозди в сторонке, // И от локтя на скатерти след». Отметим лирическую зоркость, позволяющую передать подлинные детали полотна Кончаловского: *жёлтая плетёнка, тень, след на скатерти...*

Пристрастие лирического героя Кушнера к *созданиям искусств и вдохновенья* объективно противостояло идеологически ангажированному официозу в живописи ли, в поэзии... А здесь ещё важен сам выбор картины и стиля, которому она принадлежит. Картина Кончаловского, хотя и не была в советские годы под запретом, никакого идейного содержания, на котором так настаивала советская эстетика, в себе тоже не несла. Импрессионизм же в целом — как и другие модернистские направления в искусстве — казался присяжным критикам сомнительным, «буржуазным» искусством. Уместно привести написанное Кушнером вскоре, в 1969 году, и неслучайно опубликованное только в эпоху Перестройки стихотворение «Выставка», в котором как раз и перечислены далёкие от «соцреализма» художники двадцатых-тридцатых годов, чьи полотна в советскую эпоху обычно лежали в музейных запасниках: «Тырса, на солнце разогретый, // Сюда принёс свои букеты, // Вот известковый Головин // Выносит флоксы в белой вазе, // И Фальк, соскучившись в запасе, // Несёт герань и апельсин...»⁷ В финальной его строфе обы-

В поисках золотого ключика, или Кое-что о критериях // Лит. газ. 1984. № 13. 28 марта. С. 3.

⁷ То время — эти голоса: Ленинград. Поэты «оттепели» / Сост.: М. Борисова. Л., 1990. С. 210. По свидетельству самого

граны обычные для тех лет идеологические обвинения в адрес таких мастеров:

А живописцу, слава богу,
Не привыкать к любому слогу,
Чего ни вспомнит он с тоской:
Небезызвестный, безыдейный,
Оранжевый и келейный,
Махровый весь, такой-сякой!

Обратим внимание на определение *махровой*. Оно взято из идеологического лексикона советской эпохи («махровый антисоветчик» и т. п.), но ведь *махровой* бывает и сирень, и поэт об этом, конечно, помнит. Так сирень, хотя и не упомянутая в стихотворении «Выставка», ассоциативно оказывается в идеологически «сомнительном» ряду, символизируя творческую свободу, которую стремилась ограничить советская идеология.

На фоне первого стихотворения Кушнера о сирени кажется неожиданным второе, с таким же названием — «Сирень» (1974). Оно появилось в печати только в перестроечное время: шансов пройти советскую цензуру у него не было. С первых строк образ сирени настораживает читателя, привыкшего соотносить это растение с весной и любовью:

О, безрассудный, расточительный,
Любовь мешающий с бедой,
Сирени умопомрачительный
Жестокий запах молодой.⁸

поэта, которым он поделился с нами (в письме от 10 ноября 2018 года), стихи написаны под впечатлением от выставки в Русском музее, где были выставлены как раз работы из запасников: «Были там, кажется, ещё (кроме названных в стихотворении — А. В. К.) Машков, Кончаловский, Павел Кузнецов...»

⁸ Там же. С. 225.

Определения *безрассудный, расточительный* ещё можно было бы списать на пьянящую весеннюю атмосферу, но *умопомрачительный* уже обозначает крен в негативную сторону, а мотивы *беды и жестокости* откровенно настраивают читателя на далёкий от привычных коннотаций сирени лад. Ожидание не обманывает — уже начиная со второй строфы образ сирени получает переносное значение, открывая табуированную для тогдашней печати тему:

Пролом в стене, провал сознания,
Кусты, заткнувшие собой
Кроваво-красное зияние
В кирпичной кладке вековой.

Как будто всё, что разворочено,
Всю боль, окалину и жуть
Невозмутимо и находчиво
Сиренью пробуют заткнуть.

Стихотворение Кушнера — отклик на тогдашнюю тенденцию замалчивания трагедии массовых репрессий. Начиная со второй половины 60-х годов, русская поэзия противостояла этой тенденции: назовём поэму Твардовского «По праву памяти», песни Галича и Высоцкого... У Твардовского, кстати, есть строки, предвосхищающие строки Кушнера: «Забыть, забыть велят безмолвно, // Хотят в забвенье утопить // Живую быль. И чтобы волны // Над ней сомкнулись. Быль — забыть!» В стихотворении Кушнера сирень несёт ту же нагрузку, что волны у Твардовского, но поэтический образ старшего мастера публицистичен и в художественном отношении предсказуем, в то время как у младшего он поражает неожиданностью самой параллели. Она подчёркивает трагизм пережитой страной эпохи и усилена более экспрессивным (по сравнению с глаголом Твардов-

ского *велят*), использованным тоже в переносном значении, словосочетанием *пробуют заткнуть*. Между тем, метафорический ряд разворачивается дальше, наполняя образ сирени теперь уже физиологическими мотивами, ведущими, конечно, в страшный мир ГУЛага: «О, не заткнуть кистями блёклыми // Ни в сердце рану, ни в веках! // И сохнет сорванными лёгкими // В лилово-синих пузырьках. // Как будто кто-то с кровью выкашлял // И вот слоняется, как тень, // Не жизнью — камерою пыточной. // А ты, ты думала: сирень»⁹.

Казалось бы, между «Сиренью» 67-го года и «Сиренью» 74-го нет ничего общего. Но два стихотворения сближаются на уровне своего политического (если только это слово не покажется чересчур тяжеловесным, особенно для первого стихотворения) подтекста. Впрочем, во втором случае это даже и не подтекст, а открытый текст. Образ цветущей сирени и там и там позволяет поэту сказать о том, о чём говорить в печати не принято, что *пробуют заткнуть* советские идеологи — касается ли это сталинских лагерей или «нежелательной» живописи, не отвечающей канонам соцреализма.

В 80-х годах поэт возвращается к трактовке сирени в духе стихов 67-го. В стихотворении «Эта тень так прекрасна сама по себе под кустом...» (1982)

⁹ Ср. с позднейшим стихотворением «Где листва? Не успею плениться и свыкнуться с ней...» (ок. 1981); звучащий в нём попутно образ сирени в сознании читающего в вагоне лирического героя тоже «физиологически» драматизирован: «Иногда на страницу ложилась лиловая тень, // Иногда розоватая; падал жучок, выпуская // Из-под панциря крылышки; шла по проходу сирень // В синяках, как слепая» (Нева. 1981. № 9. С. 152).

перед нами предстаёт в ореоле свободы и самодостаточности даже не сама сирень, а тень от неё, прекрасная настолько, что *Господь устранился бы, верно, свою ощущая ненужность* (стоит оценить неожиданность и смелость этого мотива в условиях стоявшей на страже атеизма советской цензуры; слово *Господь* тогда печаталось, разумеется, со строчной буквы):

Боже мой, разве общий какой-нибудь замысел здесь
Представим — эта тень так привольно и сладостно дышит,
И свежа, и случайность, что столик накрыт ею весь,
Как попоной, и ветер сдвигает её и колышет. (311)

Стихи, однако — как и «Сирень» 1967 года — не только о самой сирени. Кажется, в финальной строфе звучит лёгкая — возможно, невольная — аллюзия на атмосферу позднесоветских лет, прихотливо вырастающая именно из образа сирени: «А когда, раскачавшись, совсем её (тень как «попону» — *А. В. К.*) сдёрнет, — глаза // Мы зажмурим на миг от июньского жёсткого света. // Потому и *трудны наши дни*, и в саду голоса // Так слышны, и светло, и никем не задумано это» (курсив наш). Оборот *трудны наши дни* цензору можно было объяснить, наверное, как апелляцию к «трудовым будням советского человека», но если в нём и есть подтекст, то уж, конечно, не такой. Впрочем, и сводить этот мотив к некой «фиге в кармане» тоже не нужно. Жизнь в самом деле трудна: эта очевидная, даже банальная мысль включает в себя и, по Пушкину, *самостоянье человека*, тем более художника, поэта, которому сирень «помогает» оставаться самим собой. Отметим прихотливость и кажущуюся алогичность заключительных строк, где каждый мотив как будто не связан с предыдущим: «...и в саду голоса так слышны, и светло, и никем не задумано это». Но здесь другая логика — поэтиче-

ская; она словно продиктована «свободной» сиренью — одновременно (вновь напоминая стихи 67-го года; курсив наш) «фиолетовой, белой, лиловой, голубой, ледяной, *бестолковой...*»

В том же 1982 году, вслед за «Этой тенью...», написано стихотворение «Сирень персидская стоит как облака...», лирический сюжет которого имеет прямую петербургскую «прописку», привязан к одному из самых известных в городе мест:

Сирень персидская стоит как облака
На поле Марсовом... Из чёрного мешка
Я жребий вытянул, явясь на свет, счастливый:
Сирень персидскую и ветер прихотливый.

Какая пышная лиловая чалма!
Взгляд поднимается как бы на холм с холма.
Под ней я сиживал, она благоволила
Ко мне — и выдержать мне это трудно было.

В этих стихах сирень символизирует собой *дарственное счастье* (Пастернак), поверить в которое почти невозможно, а *выдержать трудно*. *Счастливый жребий* лирического героя — это сама жизнь, доставшаяся именно в эту эпоху и в этом месте (данный мотив звучит у поэта не раз: «Вот счастье — с тобой говорить, говорить, говорить...», 1984; «Когда б я родился в Германии в том же году...», 1995, и др.). В этом смысле сирень — часть петербургской судьбы героя. Отметим необычность лирического восприятия Марсова поля: в советскую эпоху она прочно ассоциировалась с революцией и гражданской войной (могилы большевиков, вечный огонь...), а значит — с тогдашней идеологией, которой поэзия Кушнера всегда сторонилась. Более далёкие во времени ассоциации вели к военным парадом на Царском Лугу, как называли это место в XVIII веке; но

эта тематика лирическому герою поэта тоже не близка: «Я не ценю балет и не люблю парад, // Их крепостной сюжет, самодержавный лад» (477). Под его пером визитной карточкой Марсова поля неожиданно — но для самого Кушнера закономерно — оказывается «аполитичная» сирень.

Образ её обнаруживает в себе одну неявную, но, как нам кажется, значимую смысловую линию. Она ведёт к некоторым программным для поэта произведениям, хронологически предшествовавшим написанию «Сирени персидской...» Обратим внимание на концовку стихотворения — вновь, кстати (как и в предыдущем стихотворении), поэтически «сбивчивую», с сознательно нарушенным синтаксисом: «...пенная, сквозная, на две недели к нам ошибкой забредая». Три годами прежде в стихи Кушнера, навеянные Павловским дворцом, *забредали* музы: «Эти музы, забредшие так далеко, // Что дорогу метель замела» («Дворец», 1979; 364). А ещё раньше таким же *забредшим* в заснеженную северную Россию выглядел в стихах Кушнера Аполлон — точнее, его статуя, стоящая в Павловском же парке: «Здесь, под сенью покинутых гнёзд, // Где и снег словно гипс или мел, // Его самый продвинутый пост // И влиянья последний предел» («Аполлон в снегу», 1975; 423). Конечно, и Аполлон, и музы *забредли* в Россию не *ошибкой*, но их появление среди русских снегов не менее прихотливо, чем счастливое появление сирени в жизни лирического героя Кушнера, тоже жителя «севера». Все три стихотворения стягиваются (два сравнительно ранних — явственно, позднее — косвенно) к теме русской национальной судьбы, не слишком щедрой; тем весомее её драгоценные подарки — поэзия и сирень, в этом смысле уравненные.

На этом уровне образ сирени перерастает своё конкретное «природное» значение. Стихи же 80-х годов соприкасаются с важнейшим нервом нашего национального бытия — но как бы с другой стороны, если сравнивать их со стихами о сирени 60-х. И за теми и за другими кроется подсказанное сиренью чувство некой *тайной свободы* как нечто сокровенное, словно *противостоящее советской власти*, если вспомнить другие стихи поэта, навеянные «Рождественской звездой» Пастернака: «И волхвы <...> как бы советской власти // Противостояли на порожке» («Разве можно после Пастернака...», 1993; 492). Воспользовавшись пушкинско-блоковским выражением *тайная свобода*, мы поневоле забегаем вперёд и вспоминаем, что оно обыграно в относительно недавнем стихотворении Кушнера, где иносказательно передана эпохальная историческая ломка конца минувшего века и где появляется и сирень — именно в таком символическом значении: «Не жалею о том, что я жил при советской власти, // Потому что я прожил две жизни, а не одну, // И свободой тайной был счастлив, и это счастье // Не в длину простиралось, а исподволь, в глубину. <...> И воистину в сумрак февральский, в слепую вьюгу, // А январская лютая власть к той поре прошла, // Мне как будто сквозь сумрак протягивал кто-то руку, // И вставала заря, и сирень впереди цвела. // И сирень зацвела, и воистину солнце встало...» («Не жалею о том, что я жил при советской власти...», 2014)¹⁰

В середине 80-х у Кушнера намечился поворот к лирико-философскому осмыслению темы сирени, которому предстоит полно и многогранно реализо-

¹⁰ Кушнер А. Земное притяжение. М., 2015. С. 47.

ваться значительно позже — уже в новом столетии. Первая строфа стихотворения «Мне не важно, какой сегодня день...» (1985) намечает, казалось бы, уже знакомую нам трактовку образа как знака свободы: «Мне не важно, какой сегодня день, // И какое число, мне безразлично, // Потому что пышная сирень // В переулке цветёт так хаотично»¹¹. *Хаотичность* (то есть — свобода) цветения передана в целом не характерным для поэта ритмом — дольником. Он тем заметнее, что Кушнер является последовательным поборником регулярного стиха, отступая от него редко и всегда сознательно. Так происходит, например, в стихотворении «Акцентный стих» и примыкающих к нему произведениях, включённых автором в 2009 году в единую подборку на страницах «Нового мира» (№ 2). Впрочем, в приведённом четверостишии есть своя «регулярность»: в стихах 2 и 4 расстановка ударений совпадает и приходится на слоги 3, 6, 7, 10. Она, с одной стороны, поддерживает ритмику, а с другой — не мешает нужному эффекту хаотичности, возникающему благодаря вводной конструкции во втором стихе и анжамбеману между третьим и четвёртым, а также «затрудняющей» чтение — и по-видимому, тоже сознательной — аллитерацией на стыке слов: «цветёт так хаотично». Однако развитие главной темы стихотворения начинается только со второй строфы:

Каждый раз присматриваюсь к ней,
Как к тому, что ждёт нас после смерти.
Пригласительный на юбилей
Дорогой билет лежит в конверте.

¹¹ Кушнер А. Живая изгородь. Л., 1988. С. 10.

Первый пункт — торжественная часть.
Пункт второй — концерт: певец и чтица.
Ни одной строке у нас пропасть
Не дано, словцу запропасться.

Ассоциации сирени со смертью, как уже отмечалось А. Ф. Белоусовым и И. Козицким (см. сноски 2 и 3) — в традиции русской литературы (сирень над могилой Обломова, стихи Ахматовой, Набокова...). Между тем, во второй и третьей строках стихотворения ритмика стала ровной! Дольник исчез — и это можно объяснить сменой темы, ощущением неизбежности ухода, где «не запнёшься», где *ни одной строке у нас пропасть не дано, словцу запропасться*. Не дано в таком случае *пропасть* и безударным слогам. Так виртуозно отражает развитие поэтической мысли стихотворная форма.

Но это ещё не всё. В заключительном четверостишии, в первом его стихе, дольник — нет, теперь уже акцентный стих — вдруг возвращается: «Как же вечную не любить весну, // Если так цветёт земной кустарник? // Клонит к смерти в мае, как ко сну, // И сирень как бы её посланник». Устоявшаяся в предыдущих строках ровная хореическая интонация ломается, затем выравнивается, но вдруг вновь осложняется в последнем стихе. Фонетически ударения должны быть распределены в нём так: «И сирень как бы её посланник». Но логически стих слышится нам иначе: «И сирень как бы...», ибо смысл его заключён в сравнении. То есть — во второй стопе возникает спондей, за счёт которого интонация «спотыкается»; впрочем, такой эффект ощутим и без спондея, за счёт *как бы*. Семантика «сбоя» обусловлена тем, что уход в безмятежную *вечную весну* сопряжён с драматичным и щемлящим чувством прощания с жизнью. Как

было метафорически сказано о смерти в одном из сравнительно ранних стихотворений поэта: «...Но без этого зерна // Вкус не тот, вино не пьётся» («Но и в самом лёгком дне...», 1965; 62).

2

Обратимся теперь к позднейшим, написанным уже в новом веке, произведениям Кушнера о сирени. Хронологически первое из них — «Вот сирень. Как цвела при советской власти...» (2002). Приведём эту лирическую миниатюру полностью:

Вот сирень. Как цвела при Советской власти,
Так цветёт и сегодня, ничуть не хуже.
Но и я не делю свою жизнь на части,
Прохожу вдоль кустов, отражаясь в луже.
И когда меня спрашивают: пишу ли
По-другому и лучше ли, чем когда-то,
Не встаю на котурны, ни на ходули.
И сирень так же розова, лиловата.¹²

Поэзия Кушнера советских десятилетий — притом что сам поэт никогда не вставал в открытую оппозицию к режиму — напроочь лишена тогдашней идеологической конъюнктуры. И хотя многие его стихотворения рубежа 80-х — 90-х годов («Как мальчик, волнуясь, читает письмо...», «Дайте мне, дайте башмаки пурпурные с загнутыми носками...» и другие) отразили общественное оживление той эпохи, «перестраиваться» ему не пришлось. В этом и состоит главная мысль стихотворения, как будто простая. Но любопытна поэтика стихотворения: оно написано с использованием приёма психологического параллелизма, часто встречающегося в русской

¹² Новый мир. 2002. № 10. С. 13.

поэзии (например, в известном есенинском сравнении «Сам себе казался я таким же клёном...»; у этого поэта сирень, кстати, встречается многократно) и восходящего, как известно, к фольклору. Народное творчество Кушнеру не очень близко: «Я и фольклора, пожалуй, чуть-чуть сторонюсь, // Есть в нём надрыв, украшательство и поученье»¹³. Тем любопытнее факт его обращения — возможно, невольного — к фольклорной традиции. Она, впрочем, напрашивается сама собой, если возникает параллель между образом лирического героя и образом растения. Но разработка этого приёма у Кушнера оригинальна и неожиданна: в классическом русском фольклоре сирень не появляется, ибо в России её стали культивировать поздно — в восемнадцатом столетии. Кроме того, поэт сумел замкнуть очень короткий текст стихотворения в кольцевую композицию, где в начале лирический герой уподоблен сирени, а в финале, напротив, тоже неожиданно — она ему: дескать, как *я* не изменился, так не изменилась и *она*.

Начиная с этого стихотворения, образ сирени в лирике Кушнера связан с темой жизненного пути, судьбы, скоротечности жизни (хотя попутно затрагивает и другие мотивы). Сирень и другие растения (*шалфей, одуванчики, крокусы, жимолость* — *все в надежде и страхе...*) одушевлены в стихотворении «Персидской сирени приказано в этом году...» (2002), где череда цветений как бы зависит от некой высшей силы:

¹³ «Только к зиме уменьшительный суффикс пристал...» (Нева. 2011. № 5. С. 5). Ср. в стихотворении «Не люблю француз с их прижимистостью и эгоизмом...» (2003): «Неужели вам нравятся фольклорные ансамбли?» (648)

Персидской сирени приказано в этом году
Цвести ослепительно-ярко.
А кто приказал, мы не знаем, гуляя в саду.
Как будто дарителя нет у подарка.¹⁴

Будучи склонен поверять свои впечатления историко-культурными ассоциациями, поэт и здесь верен себе. Он апеллирует к девятнадцатому веку, к русской классике (может быть, Гоголю?): «...кто же // За этим стоит, принимая решенья? / Рука, // Мундирный обшлаг — и просители в пышной прихожей». И поскольку сирень — *персидская*, в стихах появляются и мотивы персидской истории и культуры:

Персидская в этом году торжествует сирень
Так пышно, что впору персидские миниатюры
Рассматривать, к ней забираясь в лиловую тень,
А Дарий и Ксеркс — её отпрыски и креатуры.

И что повелителям тем не пришлось под себя
Подмять, то сирени позволено круглоголовой,
Лилово-сиренево-розовой, жизнь возлюбя
В её либерально-прозападной сущности новой.

Восточный мотив (*лиловая чалма*) звучал, кстати, и в стихотворении «Сирень персидская стоит как облака...» Здесь же концовка неожиданно «отменяет» восточную ауру стихотворения и открывает новые возможности образа применительно к общественной теме. Конечно, поэт имеет в виду либеральные перемены рубежа веков, но какое отношение имеет к ним сирень? Думается, ответ надо искать опять-таки в историко-культурном ассоциативном поле. Гамма цветов сирени (*лилово-сиренево-розовая*) связана у поэта с любимой им живописью импрессионизма, а последний, в свою очередь, — с

¹⁴ Звезда. 2004. № 1. С. 3.

Францией, а значит — Европой, источником либерального сознания. Мы уже говорили о русском импрессионисте Кончаловском (у поэта есть ещё стихотворение о Константине Коровине — «Художник», 1984 — в котором, кстати, появляется *куст светолюбивый*, хотя и без уточнения, какого именно растения), но корни этого направления — французские, и в лирике Кушнера это отражено. Напомним строки, появившиеся как раз на рубеже веков и уже в веке нынешнем: «Ну что ж вы, русские художники, // Народолюбцы, интроверты, // Где ваши грубые треножники, // Чернорабочие мольберты? <...> Не жаль вам заросли лиловые, // Сиреневатые наплывы // Отдать французам, бестолковые // И безыдейные мотивы?» («Иван-чай», 1999; 544); «В импрессионизме милосердия // Столько, сколько радости и света... // Розоватым воздухом бессмертия // Подышу — так нравится мне это» («В импрессионизме милосердия...», 2011)¹⁵. В других случаях сирень ассоциируется у Кушнера с Парижем («Погуляй, моя тень, посмотри на Париж без меня. // В Ленинграде сирень так пышна средь июньского дня! // За границей родственник есть у неё, ну так что ж? // Так же ярко цветёт, та же мгlistая свежесть и дрожь»¹⁶), а значит, поневоле — и с живописью импрессионизма.

¹⁵ Кушнер А. Вечерний свет. СПб., 2013. С. 73.

¹⁶ «Лучший город на свете — я вышел на Крюков канал...», 1987 // Октябрь. 1987. № 8. С. 68. Мотив парижской сирени звучит также в стихотворении «Нечто вроде прустовского романа...» (1994), в строке «Не в Париже, с сиренью его, бензином» (480), в которой, по-видимому, отозвались строка Мандельштама «И сирень бензином пахнет» («Теннисист») и Ахматовой «Бензина запах и сирени» («Прогулка»).

В стихах о *персидской сирени* есть мотив, связанный не с сиренью, а с другим весенним растением, но нужный нам сейчас для перехода к следующему стихотворению о сирени же: «...черёмуху под руки с плачем // Выводят: уже отцвела — и теперь на шоссе // Невзрачная пусть доживает под солнцем горячим». В стихотворении «Сирень отцветшая во след...» (2006) сходная роль ожидает и сирень:

Сирень отцветшая вослед
Глядит прохожим виновато,
Как будто выключили свет,
Суша теперь и рыжевата. <...>

Теперь как все и хуже всех,
И на ролях скучает третьих.
Сказать: вот слава, вот успех?
Я не люблю сентенций этих.¹⁷

Здесь вновь проявляется психологический параллелизм, но с неожиданным поворотом от предсказуемой и в данном стихотворении вполне реализованной аналогии *сирень* → *лирический герой* (хотя последний и прикрыт обобщающим *мы*) к аналогии обратной (*лирический герой* → *сирень*): «Сказать: пылали мы, слепя // Всей пышной массой тонкокожей? // Кого жалеем мы, себя? // Или её жалеем всё же?» Как будто иносказательные стихи не перестают быть стихами о сирени: переживаемая ею драма не уступает человеческой. Эта обоюдная параллель стягивается во многом на многозначном определении *тонкокожей*. У него есть физическое, биологическое значение: не кожа, а скорее кожица сиреневых цветков в самом деле предельно тонка. Но, благодаря своему откровенно иносказательному антониму

¹⁷ Кушнер А. Облака выбирают анапест. М., 2008. С. 49.

толстокожий (то есть — равнодушный, лишённый способности сопереживать), у Кушнера оно тоже получает переносное значение, соотносясь с хрупкой человеческой душой, способной к поэтическому восприятию мира. А сочетание *пышная тонкокожая масса* звучит почти как оксюморон, подчёркивающий временность цветения — и природного, и человеческого.¹⁸

В 2015 году написано стихотворение «Сирень», в котором характерное для сравнительно поздней «сиреневой» лирики поэта философское наполнение темы (цветение сирени как знак скоротечности жизни и при этом — вечного её обновления) соотносится с открытой Кушнером ещё в стихах 1967 года возможностью лирического обращения к сирени как предмету живописи. Там обыгрывалось полотно Кончаловского — здесь же речь идёт о художнике вообще:

Сирень и не знает, что станет картиной,
Не знает, что ею взволнован опять
Художник, на этот раз юный, наивный,
А то бы поправила влажную прядь,
Качнулась размашистей, чтобы рутиной,
Повтором того, что известно, не стать.¹⁹

В свете такого лирического сюжета расширение смысла оправдано: неважно, кто именно обращается к сирени как творческой теме — важно, что она продолжает дарить художникам вдохновение и на их

¹⁸ Оборот же *Как будто выключили свет* невольно предвосхищает позднейшие строки Кушнера о Петербурге: «Столицу Северную жаль. // Смотрю на бывшую столицу: // *Как будто вынесли рояль*, // Как будто вырвали страницу» («Три раза имя он менял...»), 2014 // *Кушнер А.* Над обрывом. М., 2018. С. 24; курсив наш).

¹⁹ *Кушнер А.* Земное притяжение. М., 2015. С. 92.

полотнах не повторяет сама себя, кем-то уже прежде написанную. Афористичный финал — «Нет старости, нет окончательных истин, // Иначе б она каждый год не цвела!» — напоминает о концовке другого, более раннего стихотворения поэта: «Если б ты каждый год умирал, // Ты бы тоже в бессмертие верил» («Это чудо, что все расцвели...», 2004; 678). Но там мотив нового цветения не переплетался с темой искусства. То обстоятельство, что «Сирень» завершает собою цитируемый сборник («Земное притяжение»), свидетельствует о её программном для поэта характере.

И, наконец, последнее на сегодня стихотворение Кушнера о сирени (2017). Его название — «Опять сирень» — включает стихи в ряд произведений поэта как своеобразную полемическую реплику. Название говорит не о самоповторе, а о новом повороте темы — повороте, впрочем, вновь лирико-философском. Лирический герой (в другом, более раннем стихотворении мечтающий *дожить до весны и ещё раз увидеть сирень*²⁰) неожиданно как бы отказывается от привычного восхищения весенним кустарником, сам понимая, что это *нехорошо*. Но есть некая сила, заставляющая воспринимать *пышную пену и запах, льющийся навстречу* иначе, чем в прежние годы:

Нехорошо! Замедлю шаг,
Рукой притронусь к пышной пене
По долгу службы, а не так,
Как прежде, радуясь сирени,
Её лиловую чалму
И запах, льющийся навстречу,

²⁰ «Апрели, иони летят, сентябри, ноябри...» (2009) // Кушнер А. Мелом и углём. М., 2010. С. 59.

Как будто к сведенью приму
 И как бы походя отмечу.

 Не задержусь, продолжу путь,
 И мне на плечи тень отбросив,
 Она: «Случилось что-нибудь?» —
 Не пристыдит меня, а спросит.
 Случилось! Тысячи забот,
 Десятки дел, мильон терзаний...
 Ты знаешь, что такое год
 В житейском смысле, смертном плане?²¹

Жизнь, полная *забот, дел и терзаний*, отвлекает героя от любимой им прежде сирени. Здесь нам слышится переключка (возможно, невольная) со стихами одного из любимых поэтов Кушнера — Баратынского. У последнего читаем: «Напрасно я себе на память приводил // И милый образ твой, и прежние мечтания: // Безжизненны мои воспоминанья, // Я клятвы дал, но дал их выше сил.<...> Но годы длинные в разлуке протекли, // Но в бурях жизненных развлёкся я душою. // Уж ты жила неверной тенью в ней; // Уже к тебе взывал я редко, принужденно...» («Признание»)²² Два стихотворения роднит мотив опыта (для Кушнера вообще характерный, звучащий в разных смысловых контекстах²³), отрезвляющего и меняющего отношение к жизни. Но современный поэт не повторяет классика: там речь шла о любви, здесь

²¹ Кушнер А. Над обрывом. С. 48.

²² Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Сост. С. Г. Бочаров. М., 1987. С. 38–39.

²³ «Пригождайся нам, опыт чужой» («Жизнь чужую прожив до конца...», 1967; 92); «...лишь руки протяни — // И тяжесть опыта окажется в руках» («Смотрю на девушек, на молодых людей...», 1987; 390); «Но я знал и тогда: это опыт, опыт, // А не просто ошибка и глупый ляпсус» («Нечто вроде прустовского романа...», 1994), и др.

же — о жизни вообще, о необратимом ходе времени и старении человека. В этом смысле стихотворение Кушнера, кстати, — вполне «баратынское», отвечающее духу его «поэзии мысли» (как, например, и «Новорождённая листва» 1975 года — лирико-философская реплика на стихотворение Баратынского «Смерть»²⁴).

Стихотворение 2017 года отличается от предыдущих тем, что сирень в нём предстаёт как собеседница и друг лирического героя, не *стыдящая*, а *спрашивающая* его о перемене настроения. И он в ответ доверительно, с надеждой на понимание, сообщает ей о причине — более чем уважительной. Отметим в ответе героя выразительную градацию числительных. Эмоционально нейтральных *дел* у него — всего лишь *десятки*; требующих большей душевной отдачи *забот* — уже *сотни*; экспрессивных *терзаний* же, согласно цитате из тоже любимой поэтом Грибоедовской комедии, взятой Гончаровым в название своей статьи о «Горе...»²⁵, — целый *милion*. Что же удивляться тому, что ему теперь не до сирени... Отметим в стихотворении и уже знакомый нам восточный мотив (*лиловая чалма*).

Итак, если в стихах первых десятилетий творческой работы поэта (60-е — 80-е) сирень ассоциировалась более всего с ощущением творческой и личной

²⁴ См.: Кулагин А. «Всем смыслам поперёк...»: Поэтика парадокса // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 112–113.

²⁵ См. специальную статью Кушнера о «Горе от ума» 1971 года («Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре» // Кушнер А. О поэтах и поэзии. СПб., 2019. С. 7–23) и его поэтические отклики разных лет на текст пьесы («Часы, похожие на гроб...», 1967; «Удушье Ипполит Маркелыч...», 2009, и др.).

свободы, то в новом веке обращение к ней соотносится обычно с лирическими размышлениями о скоротечности и вечном обновлении жизни, о человеческом возрасте. Сами же стихи этой поры пополняют русскую философскую лирику, всегда тесно связанную с лирическим пейзажем (помимо уже упомянувшегося Баратынского, это, конечно, Тютчев и Фет, имена которых герою нашей статьи не менее дороги). Разумеется, это лишь основные грани темы, попутно вбирающей в себя, как мы видели, и другие мотивы²⁶.

²⁶ В пользу этого говорят и многочисленные (нами в статье не затрагивавшиеся) стихотворения поэта, в которых сирень упоминается попутно, например: «По сравненью с приметам зим...» (1963); «Крутить колёсико бинокля...» (1966); «Нет лучшей участи, чем в Риме умереть...» (1979); «На Невском — гулкий лес Казанского собора...» (1986); «Под шкафом, блюдечком, под ложечкой, под спудом...» (1991); «Время — друг великих сочинений...» (1998); «На дорожке лиловые тени...» (2007); «Мрачность» (2008); «О, водить бы автобус из Гатчины в Вырицу...» (2010); «Любимый запах? Я подумую...» (2012); «Сегодня солнечно и ветрено...» (2015)

СТИХИ О ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ: ТИПОЛОГИЯ ЛИРИЧЕСКИХ СИТУАЦИЙ*

Русская поэзия — в лице Пушкина ли, Некрасова, Блока или Есенина — всегда была равнодушна к дорожной теме. Очевидно, к этому располагают бескрайние российские просторы, словно дающие возможность лирической рефлексии — в том числе и по поводу самой дороги. Порой даже прозаик, обращаясь к дорожной теме, настраивается на лирическую волну (отступления в «Мёртвых душах»). Но главное: дорожные впечатления, всегда новые, зачастую неожиданные и спонтанные, отвечают самой природе лирики, эмоционально фиксирующей обычно мгновенный срез бытия.

В новейшей поэзии Александр Кушнер — один из самых «дорожных» авторов. Его лирический герой пользуется то велосипедом («Велосипедные прогулки», «Асфальт не нужен мне — просёлочной дорогой...»); то автобусом — городским («Через Неву я проезжал в автобусе...»), пригородным («На пути из Петрокрепости»), туристическим («Как с морем жаль бывает расставаться...»); то троллейбусом («До чего ж увлечённо они говорили...»); то легковым автомобилем (притом что сам поэт машину не водит; «Какая разница: Сусанино...», «Ехать в автомобиле...»), в том числе такси («Лучший в мире знаток лабирин-

* *Впервые*: Вестник Гос. соц.-гуманит. ун-та. Коломна, 2018. № 1. Гуманит. науки. С. 16–29.

та...»); то метро («Прогулка»); то пароходом («На пароход», «Путешествие»); то теплоходом («Посчастливилось плыть по Оке, Оке...»); то прогулочным катером («У кораблика речного нет названья...»); то паромом («На пароме»); то самолётом («Лишь когда провожал нас у стойки в аэропорту...»); то даже поездом без рельсов в китайском аттракционе («Знаете, маленький поезд такой...»). Кстати, многие его стихотворения именно в дороге и написаны.

Но особенно часто привлекает внимание поэта железная дорога. «Раз в году бросаясь на вокзал, // Я из тех, кто редко уезжал»¹, — едва ли молодой автор, сочиняя в 1958 году эти строки («Комната»), предполагал, как важна станет для него со временем железнодорожная тема. Между тем, она звучит (если не считать ученическое, поэтом никогда не перепечатавшееся стихотворение «Вокзал»²) уже в том же году, в одном из самых первых значительных стихотворений Кушнера — «Воздухоплавательный парк». Навейное конкретной станцией на пути от Витебского вокзала в Царское Село и Павловск («В начале пригородной ветки // Обрыв платформы под овраг, // И там на проволочной сетке: // “Воздухоплавательный парк”»), оно едва ли не первым в лирике Кушнера обозначило будущую сквозную тему его творчества — преемственность и диалог культурных эпох, ощущение нерасторжимой связи жизни современной

¹ Кушнер А. Первое впечатление. М.; Л., 1962. С. 20.

² «Вокзал о странствиях слышан, // За ним далёкие места. // Из-под его стеклянной крыши // На дождь выходят поезда. // Истоптан нашими ногами // Ничуть не меньше, чем порог, // И впрямь, перронный стёртый камень — // Начало писем и тревог...» (Горняцкая правда: Орган... Ленингр. горного инта. 1957. № 9. 13 марта).

и жизни ушедшей. С годами и десятилетиями эта тема получит у поэта широчайшее разветвление, позволит включить в его творческое сознание опыт античности и Ренессанса, русской и европейской литературной классики, живописи, архитектуры... А пока она проявляет себя в эмоциональном восстановлении прошлого, связанного с местностью, носящей столь необычное для современного города *плавное и крылатое* название: «И тех людей забыты лица, // Снесён амбар тот и барак, // Но пусть нам всё-таки приснится // Воздухоплавательный парк! <...> И самолёты-вертолёты // Гнездятся в верхних облаках, // И где-то первые пилоты // Лежат — пропеллер в головах, // И электричка рядом бродит, // Огнями вытравляя мрак. // И в белом платье тень приходит // В Воздухоплавательный парк...» (9–10) Финальный образ напоминает не то о дворянских усадьбах и тургеневских девушках, не то о блоковской Незнакомке...

Железнодорожная тема звучит в нескольких десятках стихотворений Кушнера, и звучит постоянно, в разные периоды его творческой биографии. Попробуем систематизировать наиболее значимые лирические ситуации, с этой темой связанные.

1. Прежде всего, выделим в «железнодорожных» стихах поэта **любовную** линию и сопровождающие её мотивы разлуки, страдания, смерти, Бога. Столь высокий — можно сказать, бытийственный — уровень поэтического разговора не исключает, однако, обращения и к мотивам дорожно-бытовым (пристрастие поэта к «мелочам жизни», в которых он видит высокий смысл, известно). В середине 60-х Кушнером написаны стихотворения, которые сам автор называет «дорожным трилистником» — по аналогии

с лирическими «трилистниками» одного из любимых им с юности поэтов, Иннокентия Анненского. В книге Анненского «Кипарисовый ларец» есть и «Трилистник дорожный» (в котором, правда, железная дорога не появляется), и «Трилистник вагонный», к которому мы ещё обратимся. Так вот, речь идёт о стихотворениях Кушнера «Жить в городе другом — как бы не жить...» (1963), «Два голоса» (1965) и «В поезде» (1966). Они в самом деле поневоле образуют своеобразный цикл, хотя как цикл никогда не печатались (правда, в сборнике 1969 года «Приметы» были помещены подряд в такой последовательности: «Два голоса», «В поезде», «Жить в городе другом...»). Во всех трёх стихотворениях лирический герой едет в поезде, а железная дорога оказывается «участницей» переживаемой им личной драмы, придаёт его любовному переживанию конкретный дорожно-бытовой контекст, от чего оно заостряется и обретает убедительность. В первом стихотворении поездка в поезде означает всё больше удаление от героини, в лирическом свете синонимичное смерти: «Какое мне письмо докажет: ты жива? // Мне кажется, что ты во мраке таешь, таешь. // Беспомощен привет, бессмысленны слова. // Тебя в разлуке нет, при встрече — оживаешь» (80). Происходит как бы взаимоподмена разлуки и смерти, где вечная коллизия «умру без тебя» (вспомним, например, ахматовское: «Уйдёшь, я умру») обретает неожиданное и психологически точное «дорожное» наполнение, подкреплённое реальным, «физическим» ощущением движения и конкретными деталями: «Теперь любой пустяк действительней, чем ты: // На столике стакан, на лётчике петлички». Второе стихотворение построено как диалог лирического героя с Богом; оценим смелость такого поэти-

ческого хода, особенно по тогдашним временам. Любовь кажется герою тяжёлой, ночная дорожная бессонница делает её вовсе мучительной, и только *Тот, кого нет* (так перифрастически-остроумно называет поэт Бога в другом своём, уже сравнительно позднем, стихотворении), *дорожные знаки подносящий к плечу*, способен ему помочь. Но высший суд неумолим: «Не проси облегченья // от любви, не проси. // Согласись на мученье // и губу прикуси. // Бодрствуй с полночью вместе, // не мечтай разлюбить. // Я тебе на разъезде // посвечу, так и быть» (78). *Посвечу на разъезде, дорожные знаки, фонарь*, который, *как огонь к сургучу, подносит* к пролетающему ночному составу незримый второй участник диалога, — все эти детали тоже поддерживают и конкретизируют лирическое напряжение стихотворения. Отметим ещё звучащее как рефрен, почти молитвенное, обращение: «Ты, дорожные знаки // подносящий к плечу...», «Ты, фонарь подносящий...» Здесь два обращения к Богу — и два ответа, благодаря чему лирический сюжет движется как бы крещендо, разрешаясь в финальных строках: «Что весной развлеченье, // тяжкий труд к декабрю. // Не проси облегченья // от любви, говорю». Бог появляется и в третьем стихотворении. Лирическая ситуация «Двух голосов» здесь оборачивается другой стороной. Бог теперь не столько всесильный судья, сколько беспомощный спутник, сам страдающий от своего бессилия: «Он плачет надо мной, // блестящий дождь глотая, // любовь мою бедой, // виной своей считая, // твердя: “Прости, не плачь”, — // и сам в пылу внушенья, // как сердобольный врач, // нуждаясь в утешенье» (79). Без дорожной конкретики не обходится и этот лирический сюжет: по контрасту с тотальным

плачем-дождём за окном вагона в самом вагоне и в душе героя всё иначе: «...как с этой стороны, // стекла, где сохлась муха, // глаза мои темны, // в них холодно и сухо». Неожиданное спокойствие героя «остранено» снижающей деталью — *сохлась муха*. Почему же он так спокоен? Не потому ли, что все *слёзы* взяли на себя дождь и не могущий помочь герою Бог?

Несомненно, дорожные стихи Кушнера о любви не обошлись без влияния «Трилистника вагонного» Анненского. Например, приведённые нами заключительные строки стихотворения «В поезде» переключаются со строками стихотворения Анненского «В вагоне»: «Хочу, не грезя, не моля, // Пускай безмерно виноватый, // Глядеть на белые поля // Через окно с налипшей ватой»³. Стихи Анненского вызваны дорожной ссорой с женщиной. С любовной темой (*обманувшее свиданье*) связано и другое стихотворение из того же трилистника — «Тоска вокзала»: «Уничтожиться, канув // В этот омут безликий, // Прямо в одурь диванов, // В полосатые тики!..» Как видим, стихи Анненского предвосхищают «трилистник» Кушнера самым приёмом передачи эмоционального состояния героя через подробности железнодорожного быта (*одурь диванов, полосатые тики*). И конечно, обращают на себя внимание *полумёртвые мухи на забитом киоске* у Анненского; напомним слова Кушнера об *этой стороне стекла, где сохлась муха*. Сам Кушнер очень ценит эти стихи Анненского: и «В вагоне», и «Тоску вокзала» он цитирует и комменти-

³ Анненский И. Избранное / Сост., вступ. ст. и коммент. И. Подольской. М., 1987. С. 81–82.

рует в своём позднейшем эссе о поэте и, как ведущий, в телепередаче о нём же⁴.

В центре лирического сюжета позднейшего стихотворения Кушнера о железной дороге и одновременно о любви — «Даль с тенями еловыми, милыми...» (2003) — мотив ожидания. Лирический герой встречает на дачной платформе электричку, в которой едет возлюбленная. Общая эмоциональная атмосфера здесь иная, чем в «трилистнике» — спокойная, умиротворённая: *свежесть утренняя, тиховейная; пауза летняя, чудная*. Но своё напряжение, вызванное именно ожиданием, есть и в этой лирической картине: «Появилась, растёт, крутолобая. // Боже мой, к ней вся жизнь моя сводится, // Парашютом со струнными стропами // Напрягаясь, узлом на мне сходится. // Приближается, пыльная, ржавая, // С красным поясом, — о, неужели // В ней — вся радость, отрада, душа моя, // Приминая кустарник и ели?» (664) *Пыль и ржавчина* несут в этих стихах примерно такую же «остраняющую» нагрузку, как *ссохшаяся муха* в стихотворении 1966 года, а напряжение героя передано неожиданным появлением деепричастного оборота (*Приминая кустарник и ели*), формально ни к чему не относящегося. Понятно, что речь об электричке, но синтаксически это не оформлено. Поэтическая мысль словно сбивается, вызывая эффект душевного смятения героя. Любопытно, что в стихотворении 2003 года, как и в стихах «трилистни-

⁴ См.: Кушнер А. «Среди людей, которые не слышат...» // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотв., статьи о поэзии. М., 2011. С. 256–257, 268; «Был Иннокентий Анненский последним...» / Автор и ведущий А. Кушнер. ГТРК «Санкт-Петербург», 2009 — <http://www.youtube.com/> (дата обращения: 16.9.2018).

ка», есть апелляция к высшей силе, от которой зависит разрешение лирической коллизии, но заимствованной теперь из другой мифологии: «И чего-то боюсь, и не верится, // Замороженный вечными страхами, // Что пространство так может расщедриться // С его мрачными мойрами, пряжами...»

И в других стихах 2000-х годов, где возникает синтез железнодорожных и любовных мотивов, ключевым становится мотив присутствия героини как залога спасения от угрожающего герою и миру мрака и хаоса. Так, в стихотворении 2002 года нарисована безрадостная картина, знакомая едва ли каждому пассажиру: «Подъезжая к городу, видишь склады // И железные ржавые бочки, груды // Кирпича, видишь старые эстакады, // Никуда не ведущие, и причуды // Дикой архитектуры, которой рады // Мизантропы, наверное, и зануды» («Подъезжая к городу...»)⁵. Ощущение хаоса нарастает с каждой строфой (*выбитые стёкла; железное чудовище — паровоз; угловые, жилые, слепые зданья...*), достигая апогея в безнадежном, казалось бы, признании: «Не придёт к нам Мессия, не беспокойся, // Не надейся! Посланцы другой планеты <...> Уберутся, смертельной тоской задеты». И здесь звучит, наконец, главное, словно перечёркивающее — и в каком-то смысле даже оправдывающее — весь этот апофеоз *гигантского Плюшкина*: «И не надо! Пусть катятся! Дай мне руку, // Улыбнись. Я не жалею, не жалею, // Что я жил, что несётся Земля по кругу // Среди звёзд, я в себя приходить умею, // Хочешь, вспомню стихи я про грязь и муку // И про то, что, быть может, стоит за нею?» Здесь звучит новая реминисценция из Ан-

⁵ Кушнер А. Кустарник. СПб., 2002. С. 13.

ненского, из его стихотворения «О нет, не стан»: «А если грязь и низость — только мука // По где-то там сияющей красе...»⁶ Можно сказать, что весь увиденный из окна вагона привокзальный хаос — первая ступенька мировой гармонии, которую не оценить без того, что ей противостоит. Но и такое поэтическое оправдание было бы невозможно без присутствия героини.

Лирический герой другого стихотворения, «В поезде» (2008), едет из Царского Села в Петербург вечером не привычной *электричкой*, а *поездом сумрачным из Гдова*, обстановка в котором печальна и тревожна: «Сидячий поезд. Затхлый дух. // Мы миновали трёх старух, // Двух алкашей и мать с ребёнком. // Спал, ноги вытянув, солдат. // Я оступился: Виноват! // И как на льду качнулся тонком»⁷. Только присутствие спутницы способно вернуть герою посреди *тьмы* (ключевой мотив стихотворения) ощущение жизненного равновесия, пусть не без печальной ноты и здесь: «Одно спасенье — ты со мной. // И, примирясь с вагонной тьмой, // Я примирюсь и с вечной тьмою»⁸.

2. Другой тип железнодорожной лирической ситуации обусловлен у Кушнера прямыми (в случае с «трилистником» и Анненским они всё же завуалированы) **параллелями с литературной классикой**, которые как бы поверяют душевный мир современ-

⁶ Анненский И. Избранное. С. 89.

⁷ Кушнер А. Мелом и углём. М., 2010. С. 9.

⁸ На пересечении железнодорожной и любовной темы построено также полушутливое стихотворение «В вагоне» («Сажусь чуть-чуть наискосок...», 1970); более опосредованно они соприкасаются в позднейшем стихотворении «Манекенщицы и манекенчики в светлых плащах...» (1993)

ного человека, в данном случае — пассажира железной дороги. Известно, как вообще значима для поэта его творческая переключка с любимыми авторами. Применительно к теме железной дороги нам доводилось писать о стихах Кушнера разных лет, навеянных «Анной Карениной» — причём не трагическим эпизодом гибели героини, как можно было бы ожидать, а сценой на станции в Бологом, где Анна встречает Вронского. Таковы стихотворения «Кто едет в купе и глядит на метель...», 1978; «Бывает ли так не похожа сестра...», 1998; «Напрасно хоть что-нибудь близкое...», 2015⁹. Важнейшим мотивом в них является мотив метели. Но «Анной Карениной» дело, конечно, не ограничивается. Скажем, в одном из «кареинских» стихотворений («Кто едет в купе...») появляется и другая реминисценция, вкупе с мотивом военного детства расширяющая ситуацию до уровня национальной судьбы и истории: «Как холоден воздух, ещё оттого, // Что в этом просторе, взметённом и пенном, // С Карениной мы наглotalись его, // С Петрушей Гринёвым и в детстве военном» (336). Ещё одна пушкинская (и не только пушкинская) ассоциация возникает — через ассоциацию географическую — в стихотворении «Скучно, Гоголь, жить на этом свете!..» (1997) Лирический герой его, не приглашая со знаменитой гоголевской фразой из концовки «Повести о том, как поссорился...», принимает мир и готов *постоять* за него даже в таких проявлениях как *сладкий пар и запах* от паровоза: «Он ползёт, грязнуля и неряха, // Из Полтавы, может быть,

⁹ См.: Кулагин А. «А всё-таки всех гениальней Толстой...» // Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 46–48.

Орла, // Словно пылкость взял у Шлипенбаха, // И пыхтит, и воет, как пчела. // Ах, и сам я мрачностью страдаю // И всю жизнь с собой борюсь. // Отбивайся! Лезь в Петрову стаю! // Кипятись, как Боур или Брюс!» (545) Поэт обыгрывает сцену битвы из поэмы «Полтава» и имена пушкинских персонажей, её участников (напомним: «Сдаётся пылкий Шлиппенбах»; «Сии птенцы гнезда Петрова... И Брюс, и Боур, и Репнин»¹⁰).

Отзывается в стихах Кушнера о железной дороге и опыт литературы двадцатого столетия. Произведения сразу двух поэтов включены в литературный фон стихотворения «Иван-чай» (1999). Лирический герой замечает *в окне вагонном под откосами... призрак иван-чая*. Стихотворение оказывается своеобразной лирической апологией «незаметного», казалось, бы, цветка, его несерьёзного *розового цвета*. *Русские художники, народолюбцы, интроверты*, посвятившие себя всё больше социальным проблемам (*всё тьма, «столыпин» да теплушка...*) и *отдавшие французам* (то есть импрессионистам; см. нашу предыдущую статью) *бестолковые и безыдейные мотивы*, — прошли почему-то мимо него. Оппозиция, казалось бы, ясна, и нас, знающих Кушнера как поэта, принципиально возвышающего частное бытие, она не удивила бы и в таком звучании. Но поэт неожиданно эту оппозицию словно стирает, желая сказать нам, что отсутствие в *бестолковых и безыдейных* на первый взгляд мотивах серьёзного социального содержания — мнимое. И нитью, связывающей противоположные как будто области жизни и

¹⁰ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–78. Т. 3. 1975. С. 204.

искусства, становится именно железная дорога. Эта тема в русской поэзии обладает остросоциальным содержанием — благодаря прежде всего Некрасову, а вслед за ним — Блоку. Блоковское стихотворение «На железной дороге» и цитируется в «Иван-чае», а следом идёт ещё и слегка изменённая цитата из пастернаковского «Августа»: «Не скучно ль явкою с повинною // Жить, узкогрудым интересом? // “Бывало, шла походкой чинною // На свист и шум за ближним лесом...” <...> И всё по смерть ходить, как по воду, // Всё тьма, “стольпин” да теплушка... // “Я понял, по какому поводу // Слегка увлажнена подушка”. // Всё по убийственному, этому, // Слепорождённому, глухому, // Напрасно в розовый одетому, // В лиловый, в летнюю истому» (544). Стихи Пастернака прямого отношения к железной дороге вроде бы не имеют, но вот мнение Кушнера: «...пастернаковский “Август” связан для меня с блоковским “На железной дороге”, их связывает и пятистопный ямб, и лексика <...> И железная дорога в Переделкино таким образом присутствует в “Августе”. Я даже думаю, что, возможно, к “Августу” Пастернака подтолкнул блоковский мотив» (из письма к автору статьи от 18 октября 2018 года). Добавим, что «Август» включён в роман «Доктор Живаго», где, во-первых, железнодорожная тема является сквозной и некоторые важнейшие эпизоды связаны именно с нею (гибель отца Живаго, встреча Живаго со Стрельниковым и др.), а во-вторых, изображена трагедия русской жизни первой половины века. Поэтические ассоциации обеспечивают драматическое звучание финала стихотворения Кушнера, с эпитетами *убийственный, слепорождённый, глухой*.

Переключка с автором «Августа» — на сей раз с его прозой — возникает и в стихотворении «Пастернак рассказал про границу...» (2008) Поэтическая мысль отталкивается здесь от конкретной географической точки, на которой сошлись читательские впечатления лирического героя и его собственная биография: «Пастернак рассказал про границу // Меж Европой и Азией, тот // Столбик каменный — поезд промчится — // Дух захватит и сердце замрёт. <...> Это что ж за фамилия — Люверс, // Разве можно так девочку звать? // Я и сам это место, волнуясь, // Проезжал, эту грань, эту пядь. // Все мы замерли, сделали стойку, // Разглядели во мгле, что могли. // Нас под Омск в эшелоне на стройку, // Ленинградских студентов, везли»¹¹. Стихотворение имеет биографическую основу: в студенческую пору поэт в самом деле ездил с однокурсниками в Омскую область, где они работали в совхозе; это называлось «освоение целины». А в стихотворении имеется в виду, конечно, повесть Пастернака «Детство Люверс». Напомним её текст:

«Женя <...> побежала на тот бок ждать столба, боясь, что его уже пропустила. В очарованной ее голове “граница Азии” встала в виде фантазмагорического какого-то рубежа <...> Она ждала этого столба, как поднятия занавеса над первым актом географической трагедии <...>

А меж тем то, что раньше понудило ее уйти в купе к старшим, однообразно продолжалось: серому ольшанику, которым полчаса назад пошла дорога, не предвиделось скончания, и природа к тому, что ее вскорости ожидало, не готовилась. <...> Как же опе-

¹¹ Знамя. 2009. № 4. С. 5.

шила она (Женя — *А. В. К.*), когда <...> мимо окна мелькнуло, и стало боком к ним, и побежало прочь что-то вроде могильного памятничка, унося на себе в ольху от гнавшейся за ним ольхи долгожданное сказочное название! В это мгновение множество голов, как по уговору, сунулось из окон всех классов, и тучей пыли несшийся под уклон поезд оживился»¹². Лирический герой и его спутники реагируют на *столбик каменный* прямо-таки «по Пастернаку»: замечен и контраст между значимостью места и его внешней невзрачностью и обыденностью, для лирики Кушнера вообще характерный (*только буйный какой-то ольшаник как ни в чём не бывало; столбик; ср., скажем, со стихотворением «Троя» 1992 года: «Поверишь ли, вся Троя — с этот скверик...»*), и при этом — волнение (*дух захватит и сердце замрёт*), и общее внимание пассажиров к виду за окном (*все мы замерли, сделали стойку*). Литературная параллель, конечно, не самоцельна: лирическое отражение границы между двумя частями света разрешается риторическим вопросом, одним из «вечных» вопросов русского самосознания: «Европейцы ли мы, азиаты, // Той ли, этой громаде под стать?» Прочитируем для сравнения более раннее стихотворение поэта: «Каждый раз выбирает Россия такие пути, // Что пугается Запад, лицо закрывает Восток» («Нет дороги иной для уставшей от бедствий страны...», 1991; 470).

Уже не конкретным произведением и эпизодом, а общей атмосферой русской классики навеяно стихотворение «Кончились все разговоры...» (1970), неспроста опубликованное только в 1990 году, в пору

¹² *Пастернак Б.* Полное собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 3. 2004. С. 47.

Перестройки. Нам доводилось писать¹³ о том, что оно отразило смену общественной ситуации к рубежу 60-х — 70-х, когда не только оттепель была уже позади, но уже произошло и подавление пражской весны, после которого все разговоры о переменах уже потеряли смысл, да и просто прекратились, и началась эпоха молчаливой интеллигентской рефлексии: «Хмурится русская проза: // По придорожным кустам // Ветер и жар тепловоза. // Где разговор по душам? // Где, среди скрипа и лягза, // Полубезумная речь? // Кажется, чем не завязка, // Чтоб на сюжет приналець? // Странно! За то, что сурово // Смотрит попутчик во тьму // И не проронит ни слова, — // Ты благодарен ему»¹⁴.

3. В некоторых стихотворениях Кушнера поездка по железной дороге влечёт за собой лирическое **переживание просторов огромной страны**. Для поэта это вообще тема важнейшая, о чём мы писали в третьей главе монографии, с опорой на стихотворения «Не занимать нам новостей...», «Читая шинельную оду...» и другие. Лирический герой стихотворения «Мерно и мощно махая крылами...» (1969), пассажир поезда, едущего через сибирскую тайгу, удивлённо открывает для себя пространственный масштаб отечества: «Ну и страна у нас! Поезд сквозь чащи // Рвётся и воет всё чаще и чаще, // Чай по стаканам разлил проводник. // В узком вагонном светло коридоре. // Круто вздымается хвойное море. // Качка

¹³ См.: Кулагин А. В. Неподцензурный Кушнер // Кулагин А. В. Слово семь заветных струн...: Статьи о бардах, и не только о них. Коломна, 2018. С. 199–200.

¹⁴ То время — эти голоса: Ленинград. Поэты «оттепели» / Сост.: М. Борисова. Л., 1990. С. 214–215.

и плеск. Я к окошку приник»¹⁵. Морские ассоциации подсказаны стихотворением Баратынского «Пироскаф», строфика и ритмика которого здесь использованы. Соль лирического сюжета в том, что герой «сопротивляется» этому масштабу: ему, жителю Петербурга, он (масштаб) вроде бы ни к чему. Но дорога и виды за вагонным окном преодолевают это психологическое сопротивление: «Финских туманных лесов за Невою // Мне бы хватило вот так, с головою, // Волн, валунов, и морошки, и свай. // — Нет, привыкай, принимай, принимайся, // Воздухом полых пространств наполняйся, // Крылья пошире к стиху подбирай!»

Развитие темы обнаруживаем в стихотворении «Я не знаю, какие ещё города...» (1978) Здесь, правда, географический диапазон не столь широк, зато охвачено пространство между двумя ключевыми российскими городами — Москвой и Петербургом. Кушнер создаёт свою вариацию на «вечную» тему соотношения двух столиц. В традиции русской культуры, начиная, может быть, с Пушкина, Гоголя и Белинского, эти города принято противопоставлять. И от петербургского поэта мы вправе ждать чего-то подобного — с перевесом, разумеется, в пользу северной столицы. Но Москва и Петербург/Ленинград в стихотворении уравниваются: «Я не знаю, какие ещё города // Всеми мыслями сцеплены так. // Разве что в небесах со звездой звезда, // Раздвигая космический мрак. // Может быть, так с Дижоном повенчан Париж // И к Милану стремится Турин? // В этот поезд садись, и ешь, и спишь // Так, как будто он в мире один! // Пожалейте о ком-нибудь, в мыслях,

¹⁵ Кушнер А. Прямая речь. Л., 1975. С. 35.

другом, // Я счастливее многих, всю ночь // Снег метёт, и дежурный фонарь в Бологом, // Отшатнувшись, уносится прочь»¹⁶. Общий знаменатель этого уравнивания — всё те же просторы, по-русски заснеженные, и метель. Они напоминают о русской культуре и русской судьбе (ср. с процитированным выше стихотворением «Кто едет в купе и глядит на метель...»).

4. Порой в центре лирической ситуации становится у Кушнера **взгляд героя из окна**, сопровождаемый рефлексией по поводу увиденного. Тенденцию к этому мы могли заметить в некоторых, уже рассмотренных выше, стихотворениях: «Иван-чай», «Пастернак рассказал про границу...», и только что — в стихотворении «Я не знаю, какие ещё города...» Но в этих случаях сам мотив вида за окном, пусть и являясь (в первых двух) отправной точкой лирического сюжета, всё же отступает на второй план, потеснён другими мотивами. Между тем, есть у поэта стихи, где он задан и развивается как мотив центральный, хотя непременно обнаруживает второй смысл. Таково стихотворение «В электричке, с той стороны стекла...» (2008), лирический герой которого страдает не желающему отстать от электрички мотыльку: «Отцепись, если можешь, покуда цел, // Нету смысла в твоей борьбе! // Мне казалось, что он на меня смотрел, // И мне было не по себе. // Это Шиллер велел в ежедневный бой // Или Гёте, уж я забыл, // Кто из них, устремляться? Господь с тобой! // Повезло мне, что я бескрыл. // А не то мне пришлось бы, как ты, висеть // На стекле. Не смотри в глаза, // Отцепись! Каково мне тебя жалеть, // Моты-

¹⁶ Нева. 1979. № 3. С. 88–89.

лѣк, полтора часа!»¹⁷ Напряжение, с которым лирический герой воспринимает своего странного спутника в его безнадежных попытках, передано благодаря продуманной сбивчивости поэтической речи – восклицаниям и анжамбеманам. Для сравнения можно вспомнить более раннее стихотворение «Паучок на балконе...» (1984), где в похожем качестве появляется другое *нерасчѣтливое* насекомое¹⁸.

Закононый пейзаж в стихотворении «Орегур, адѣ и до свиданья...» (2010) вызван конкретным местом. По пути в Вырицу, на дачу, поэт проезжает небольшую речку под названием Суйда, ничем, казалось бы, не примечательную. Но пристрастный интерес Кушнера к античности подсказывает ему неожиданную параллель, поэтизирующую и возвышающую образ этой сельской речки: «Орегуар, адѣ и до свиданья, // Аривидерчи, ауфидерзейн, // Гуд бай, гуд нахт, — в минуту расставанья // Неву ли, Темзу, Тибр увидим, Рейн? // А может быть, какую-нибудь речку // Поменьше, Суйду, скажем, как она // Была, подобно тусклому колечку, // Мне из окна вагонного видна. // Влекла, манила, солнцем разогрета, // И говорила в зарослях о том, // Что и она в каком-то смысле Лета, // В прощальном смысле, чудном, неземном»¹⁹ (411).

¹⁷ Кушнер А. Мелом и углѣм. М., 2010. С. 105–106.

¹⁸ «Паучок на балконе, — ну что бы ему у земли // Где-нибудь провисать среди розовых клумб и самшита, // А не здесь, на ветру, словно видеть скалу, корабли // И морскую волну так уж важно, — соткал деловито // И, увы, нерасчѣтливо дивную, тонкую сеть // Меж двух прутьев железных. // Что, приятно снова по стежкам нитяным и висеть // Выше всех? Сколько сил, сколько хищных трудов бесполезных!» (376)

¹⁹ Кушнер А. Вечерний свет. СПб., 2013. С. 103.

Сюда же мы отнесли бы и несколько стихотворений, навеянных стоянкой на железнодорожной станции, во время которой лирический герой, конечно, тоже смотрит в окно. Хронологически первое из них — «Станция Свеча» (1965). Станция с таким необычным названием в самом деле существует — в Кировской области. Здесь, правда, важна не столько сама стоянка поезда, сколько его движение в тот момент, когда он к этой станции подъезжает или, напротив, уже удаляется от неё: «Смотри: в окне вагонном, // Приковывая взгляд, // Леса по тёмным склонам // Бегут назад, назад. // Зато на дальнем плане, // Среди речек и болот, // Они, как на аркане, // Бегут вперёд, вперёд. // Перемещенья эти // У станции Свеча // Впервые я заметил, // Сквозь темень различа...»²⁰ Наблюдательный лирический герой поэта (задавшего однажды в стихах риторический вопрос: «И много ль нас, внимательных, как я...»²¹) вдруг отмечает для себя парадоксальность дорожного пейзажа, эффект одновременного его *перемещения* в восприятии пассажира. Ведь наблюдение в самом деле очень точное. Сама станция в стихах тоже есть, но она увидена не из вагонного окна, а изнутри — то есть, либо умозрительно (если стоянка была очень короткой), либо в реальности (если поезд стоял сравнительно долго, и у пассажира было время выйти из вагона и зайти в зал ожидания): «Но в той неразберихе // Мне виден до сих пор // Вокзальный вечер тихий, // Буфет и семафор, // И заспанные дети // В вокзальной духоте. // И всё в неровном свете, // Как

²⁰ Кушнер А. Приметы. С. 86.

²¹ «Никем, никем я быть бы не хотел...» (1981; 318)

на другой звезде...»²² Чувство какой-то другой жизни, необычности заштатной станции, подсказано, конечно, неожиданным визуальным открытием, возникшим в пути.

Ощущение *как на другой звезде* отчасти сродни ощущению того, что на незнакомой станции идёт какая-то своя жизнь, далёкая от столичного интеллектуала, но для кого-то единственная и незаменимая: «Нет, не вы всех счастливей, а этот, в вагонном окне // На пустынной платформе сидящий, от всех в стороне, // К станционной решётке прижавшись ребристой, сквозной, // Моторист или сцепщик, и куст у него за спиной. // Все куда-то спешат, он один никуда не спешит, // Белым войлоком куст, облюбованный ветром, подшит, // Нет, не вы всех счастливей; просторно, пустынно, свежо, // Все мы едем куда-то, ему же и здесь хорошо» («Нет, не вы всех счастливей...», 1981; 294). Похожее чувство вызывает у лирического героя ещё одна конкретная станция — Окуловка, где сделал минутную остановку «Сапсан», везший автора стихотворения из Москвы в Петербург: «Никто в Окуловке, лишь женщина с ребёнком // Одна из поезда навстречу ветру вышла. // Встречал ли кто её? Не разглядел я толком. // Встречал, наверное. Листва клубилась пышно. <...> Куда в Окуловке, налево ли, направо // Пойти отраднее? И стыдно почему-то. // И эту женщину я не имею права // Жалеть. И вообще одна всего минута!» («Остановка», 2013)²³ Почему

²² Оборот *как на другой звезде* спустя почти полвека отзовется у Кушнера в стихотворении «Замок» (2013): «Замкнутое пространство гранёное, восьмигранное, // Ни на что не похожее, как на другой звезде» (Кушнер А. Земное притяжение. М., 2015. С. 11).

²³ Кушнер А. Земное притяжение. М., 2015. С. 49.

лирическому герою *стыдно*? Может быть, потому, что он-то едет из одной столицы в другую, а эта женщина всю жизнь живёт в провинциальном местечке, где даже никто больше не вышел из поезда? Выходит, мы имеем дело с современной вариацией на тему вечного «комплекса вины» российского интеллигента перед народом? И да и нет. В стихах есть объяснение: «Прости, Окуловка: плохое настроение». А если бы оно было другим, то, наверное, стихи были бы примерно в таком ключе: «В каком-нибудь Торжке, домишко проезжая // Приземистый, с окном светящимся (чужая // Жизнь кажется и впрямь загадочней своей), // Подумаю: была бы жизнь дана другая — // Жил здесь бы, тише всех, разумней и скромней. <...> В каком-нибудь Клину, как на другой планете...» («В каком-нибудь Торжке...», 2004; 659–660; кстати: *как на другой планете!*) В провинциальной, чужой, пусть внешне и лишённой многих преимуществ столицы, жизни есть своя прелесть и своя притягательность. Нам думается, что за такими стихами, независимо от продиктовавшего их *настроения*, стоит пристальный интерес поэта к жизни во всём её разнообразии, неприятие «высоколобого» пренебрежения тем, что «не дотягивает» до его собственной планки.

5. Ещё одна грань темы — обращение поэта к **дорожным сценкам**; их можно назвать, по аналогии с известным направлением в живописи, жанровыми. У Кушнера они разворачиваются в пригородной электричке, более располагающей к этому, чем скорый поезд. Электричка — своего рода продолжение улицы, где можно встретить знакомого или оказаться свидетелем какого-нибудь, забавного или печального, эпизода (тем более что сам поэт постоянно ездит

электричкой на дачу в Вырицу). Лирический герой стихотворения «Подсела в вагоне...» (2000) неожиданно встречается, спустя несколько десятилетий, с однокурсницей. Радости ему эта встреча, кажется, не доставляет. Да и помнит он однокурсницу смутно, без напоминания и не узнал бы: «Подсела в вагоне. “Вы Кушнер?” — “Он самый”. // “Мы с вами учились в одном институте”. // Что общего я с пожилой этой дамой // Имею? (Как страшно меняются люди // Согласно с какой-то печальной программой, // Рассчитанной на проявление их сути.) // Природная живость с ошибкой в расчёте // На завоевание сердец и удачи, // И, господи, сколько же школьной работе // Сил отдано женских и грядкам на даче! // “Я Аня Чуднова, теперь узнаёте?” — // “Конечно, Чуднова, а как же иначе!”» (591) Зато она помнит его очень хорошо; оказывается, она была в своё время даже неравнодушна к нему. Теперь, в совсем другом возрасте, это напоминание кажется чуть ли не нелепым, отсюда и явное снижение в стиле: «”А помните мостик? Ну, мостик! Ну, львиный!” // (Не помню, как будто я точно в маразме.)» И всё же перевести ситуацию полностью в русло иронии не получается. В финале ирония уравновешена *чем-то прелестным*, напоминающим всерьёз о юности и любви: «“Не помните... Я бы вам всё разрешила, // Да вы не решились. Такая минута...” // И что-то прелестное в ней проступило, // И даже повеяло чем-то оттуда... // В Антропшине вышла... О, что это было? // Какое тоскливое, жалкое чудо». Заключительная строка — оксюморон, в котором переплетаются противоречащие друг другу чувства. Поневоле эта концовка напоминает о знаменитом есенинском «Мы все в эти годы любили, но, значит, любили и нас».

Другая жанровая сценка представлена в стихотворении «Глухонемые в дачной электричке...» (2017) Здесь разворачивается картина, хорошо знакомая едва ли не каждому пассажиру пригородных маршрутов: «Глухонемые в дачной электричке // Шли по проходу, мелкие вещички, // Поделки составляя здесь и там, — // Вдруг кошечки их, зайчики и птички // Понравятся — и купят этот хлам? // Стекланный, оловянный, деревянный, // Пластмассовый, дешёвый, нежеланный — // Кому такое нужно барахло?...»²⁴ Заметим, как проговаривается в поэте бывший учитель русского языка, когда-то объяснявший ученикам, что прилагательные *оловянный*, *деревянный*, *стекланный* пишутся, в порядке исключения, с двумя *н*²⁵. Лирический сюжет, казалось бы, не оставляет *артельной красоте* товаров никакого шанса на успех. Но поэт и здесь парадоксальным образом разворачивает ситуацию в противоположную сторону: «Но ты купила слоника, купила. // Вот лучшая, клянусь, в тебе черта!» Почему *лучшая*? Наверное, и потому, что в сердце героини живёт сочувствие к бедолагам-продавцам, и потому, что дешёвый *слоник* отныне будет чудесным талисманом любви. Пишущими о поэзии Кушнера не раз отмечалось, что предметом его лирического внимания может оказаться какая-то, внешне незначительная, вещь, на которую другой человек просто не обратит внимания: графин, солонка, рюмка, авторучка, галстук, теле-

²⁴ Кушнер А. Над обрывом. М., 2018. С. 69.

²⁵ Ср. с поэтическим склонением имени существительного в «Заезжем музыканте» Окуджавы, тоже работавшего одно время в школе: *Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе* (см.: Крылов А. Из запасных файлов // Вопр. лит. 2012. № 1. С. 405–409).

фонный аппарат... Эти предметы начинают жить у поэта своей жизнью. Они перестают быть равными себе и обретают глубокий — порой иносказательный — смысл. Думается, место *слоника* — в этом же ряду. Одним словом, в обеих «жанровых сценках» Кушнера переплетаются ирония и поэтизация.

6. И, наконец, ещё один ракурс железнодорожной темы — лирические ситуации, построенные на мотивах *детства*. Во-первых, детские ассоциации может вызвать у лирического героя сама железная дорога, отстранённо воспринимаемая как нечто игрушечное, «невсамделишное», словно увиденное в уменьшенном масштабе: «Этот дачный вокзал и домишки — // Вроде детской железной игрушки, // Где автобусы ходят, как мышки, // По восьмёрке, чертя завитушки, // Днём и вечером без передышки, // Средь редущих рощиц мелькая, // И кружится листок, залетая // На дорогу из Павловска в Пушкин» («Этот дачный вокзал и домишки...», 1966)²⁶. В соответствии с таким неожиданным поэтическим масштабom дорожные детали получают уменьшительно-ласкательные суффиксы (*домишки*, *мосточки*, *таблички*, *нарисованный домик с дымочком*), а читатель поневоле вспоминает, что и само слово *электричка* (зарифмованное в родительном падеже) со словом *таблички*; вообще обратим внимание на необычную рифмовку в стихотворении: *ababaccb*) образовано так же. «Детское» ощущение может быть косвенно подсказано и как бы несерьёзным словосочетанием *дачный вокзал*, и тем, что лирический герой едет по первой российской железнодорожной ветке, словно

²⁶ Кушнер А. Прямая речь. С. 88.

хранящей память о ранней, «младенческой» поре истории этого вида транспорта.

Ощущение «детскости» первой российской железной дороги поэт словно подтвердил спустя более чем полвека в стихотворении «1837-й» (оно увидело свет, с разрешения автора, в составе нашей статьи при первой её публикации, и больше пока не перепечатывалось; полный текст см. ниже, в приложении к статье). Лирически оценивая памятник создателю дороги в здании Витебского вокзала, Кушнер пишет: «Франц Антон фон Герстнер с паровозом // На вокзале Витебском стоит. // Паровозик кажется подносом // На руках его, — забавный вид, // Держит он его двумя руками...» Детские ассоциации вызывает и уменьшительная форма *паровозик*, и то, что его можно держать в руках, и словосочетание *забавный вид*. Инженер словно дарит нам игрушку и, как детей, *лесами и лугами соблазняет, скоростью большой*. И остроумно использованный поэтом оборот *ехать подано* по ассоциации с распространённым *кушать подано* (ведь в руках Герстнера *паровозик кажется подносом!*) вызывает не только «банкетные», но и — благодаря тому же угадываемому глаголу *кушать* — детские ассоциации.

Однако ассоциативные возможности детской темы оказываются «на вырост». В стихотворении «Этот дачный вокзал...» о большом «взрослом» мире напоминает поначалу незначительная, казалось бы деталь: «Вроде детской железной забавы, // Но с прилипшим к вагону листочком» (курсив наш). А в финальной строфе *детская железная забава* превращается в модель мироздания: «Меж разбросанных грабель и грядок, // Вдоль вокзального дымного свода // Шелестит заведённый порядок, // Лет на тысячу хватит

завода. // Растворй известковый осадок // Расстоян-
ем, морозным дыханьем // Или, хочешь, займись
расписанием: // Как дожить до счастливого года?»
Нам слышится здесь перекличка со строками Пастерна-
ка: «Что в мае, когда поездов расписание, // Камы-
шинской веткой читаешь в купе, // Оно грандиозней
Святого Писанья // И чёрных от пыли и бурь канапе»
(«Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...»)²⁷.
Мотив *расписанья* у Кушнера может показаться
более камерным, относящимся к частной жизни ли-
рического героя («Как дожить до счастливого го-
да?»), но в масштабе *заведённого порядка* частное и
общее, малое и большое словно уравниваются.
А намеченный в финале мотив судьбы отзовется у
поэта в контексте железнодорожной темы спустя
десятилетие в стихотворении «В вагоне» (1976): «Ах,
стуки эти, скрипы, переборы, // Сдавался я на эти
уговоры, // Склонялся и согласен был с судьбой, //
Уговорённый пряжкой и скобой» (234). В «1837-м»
же возникают литературные и музыкальные ассоциа-
ции, ведущие ни много ни мало к теме гибели Пуш-
кина. Трагическое наполнение последнего пушкин-
ского года оттеняется упоминанием написанных
именно по поводу открытия первой железной дороги
незатейливых стихов Нестора Кукольника, сохра-
нившихся в нашем культурном сознании только
благодаря музыке Глинки («Попутная песня»):
«Пушкин бы проехал по дороге, // Написал бы луч-
ше, — не успел!» Так что лирическому герою, садя-
щемуся, скажем, в дачную электричку, *есть что*
вспомнить, есть о чём вздохнуть. Как видим, диалог
с литературной традицией (см. второй, по нашей

²⁷ Пастернак Б. Полное собр. соч. Т. 1. 2003. С. 116.

типологии, разряд стихов Кушнера о железной дороге) продолжается и здесь.

Во-вторых (возвращаемся к мотивам детства), едущий в поезде герой Кушнера может воображать себя ребёнком, особенно остро воспринимающим контраст между уютным купе и заснеженным миром за окном. Именно так происходит в уже дважды упоминавшемся нами стихотворении «Кто едет в купе и глядит на метель...»: «Как маленький, он погружает в пургу // Себя, и глядит, отстранясь удивлённо // На поезд, и всё представляет в снегу // Покакую чёрную крышу вагона, // И чем в представленье его холодней // Она и покатай, тем жить веселее. // О, спать бы и спать среди снежных полей, // Заломленный кустик во мраке жалея» (336).

И, в третьих, героями стихов могут оказаться сами дети. Так изображены они в стихотворении «Дети в поезде топают по коридору...» (2000), метком по наблюдательности и остроумно-ироническом: «Дети в поезде топают по коридору, // Или входят в чужие купе без разбору, // Или, с полки упав, слава богу, что с нижней, // Не проснувшись, полночи на коврике спят; // Плачут, просят купить абрикосы им, вишни; // Лижут скобы, крючки, все железки подряд; // Пятилетняя девочка в клетчатой юбке // Мне старалась понравиться, вся извелась, // Извиваясь, но дядя не шёл на уступки, // Книгой от приставаний её заслонясь, // А поддался бы, дрогнул — и всё: до Тамбова, // Где на дождь, наконец, выходила семья, // Должен был бы подмигивать снова и снова... // Там, в Тамбове, будь умницей, радость моя!» (566–567) Стихотворение могло бы остаться просто дорожной зарисовкой — и даже в таком непритязательном качестве было бы удачным. Но главное ждёт читате-

ля в финале, и кажется, здесь вновь вступает в силу иносказательность: «Дети в поезде хнычут, смеются, томятся, // Знать не знают, куда и зачем их везут; // Блики, отблески, пыльные протуберанцы, // Свет, и тень, и еловый в окне изумруд; // Но какой-нибудь мальчик не хнычет, не скачет, // Не елозит, не виснет на ручках, как все, // Только смотрит, к стеклу прижимая горячий // Лоб, на холмы и доли в их жаркой красе!» Не есть ли этот, отличающийся от других детей, мальчик будущий поэт или, по крайней мере, ценитель поэзии? Предполагаем это потому, что у Кушнера встречаются — уже безотносительно к железной дороге — мотивы детства, спроецированные на будущее приобщение к поэзии пока маленького человека, именно *мальчика*: «Мне казалось, что мальчик в Сургуте // Или Вятке, где мглист небосвод, // Пусть он мной восхищаться не будет, // По-взрослеет — быть может, поймёт» («Обратясь к романтической ветке...», 2000; 606–607); «Я верю с детства в это чудо, // Однажды вечером оно // Ко мне придвинулось оттуда, // Где было пламя зажжено. // И обещало этой жизни // Поддержку высвеченной, той, // И поэтические мысли, // И пенье строчки стиховой» («В вечернем солнце медно-красный...», 2010)²⁸. Кстати, воспоминание о детском впечатлении в последнем стихотворении, наполненное яркими световыми, солнечными образами (*медно-красный сосновый лес, плавильный жар; лучисто-ярких сто дверей*) сродни тому, что видит мальчик в стихотворении «Дети в поезде...»: «холмы и доли в их жаркой красе». Отметим заодно фонетическую реминисценцию из пушкинского «На холмах Грузии...» —

²⁸ Кушнер А. Вечерний свет. С. 102.

перенос ударения в слове *холмы* на первый слог. Кстати, этот пушкинский перенос обыгран Кушнером и в стихотворении «В лазурные глядятся озера...» (1983): «...мгла лежит // На хólмах дикой Грузии, холмится // Строка так чудно, Грузия простит...» (378) Пусть пушкинское стихотворение и не назовёшь дорожным в прямом значении слова, но всё-таки оно навеяно пребыванием в другом месте, куда, естественно, тоже надо было *п р и е х а т ь*.

Широкая панорама ситуаций и мотивов, связанных с железной дорогой, едва ли не позволяет назвать лирику Кушнера своеобразной «энциклопедией железнодорожной жизни». Разумеется, все эти стихи — не только о железной дороге; они — о любви, о литературе, о России, о возрасте, о скоротечности жизни... Но железная дорога оказывается той тематической матрицей, которая позволяет обо всём этом сказать: слишком уж многое связано с ней в судьбе россиянина, жителя огромной, пересекаемой бесчисленными рельсами, страны.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Александр Кушнер

1837-й

Франц Антон фон Герстнер с паровозом
На вокзале Витебском стоит.
Паровозик кажется подносом
На руках его, — забавный вид,
Держит он его двумя руками,
Столько сделав для страны чужой,

Бронзовый, лесами и лугами
Соблазняет, скоростью большой.

Что же, ехать подано, садитесь?
Но, пройдя в вагон, — счастливый путь! —
Мысленно еще раз оглянитесь:
Есть что вспомнить, есть о чем вздохнуть.

Первая железная дорога
Шла отсюда в Царское Село.
Кукольник о ней в стихах убого
Написал, но тексту повезло,
Потому что Глинка эти строки
Положил на музыку, пропел.
Пушкин бы проехал по дороге,
Написал бы лучше, — не успел!

2018

ЭССЕ

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). 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...»); «Я смотр назначаю вещам и понятиям, // Дружьям и подругам, их лицам и платьям, // Ладонь

* *Впервые*: Звезда. 2016. № 9. С. 7–13; вошло в кн.: Кулагин А. Кушнер и русские классики: Сб. статей. Коломна, 2017. С. 103–110.

прижимая к глазам, // Плащу, и перчаткам, и шляпе в передней, // Прохладной и бодрой бессоннице летней, // Чужим голосам» («Ночной парад»); «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...»).

Поэтическую уравновешенность нашего героя выдаёт и его тяготение к закрытым, организованным пространствам. Ещё в «оттепельные» времена, в пору устремлённости молодого поколения и молодой поэзии в походы и экспедиции, он удивил многих поэтизацией обычной комнаты, назвав её *формой городского бытия, ставшею дорогам поперёк* («Комната»). 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 клаустрофобия...»).

В другой раз сказано: «Я даже ручку дверную люблю...» 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 сдерживать. // Так сажают кустарник на слабой земле // И воюют за каждую пядь» («Потому и порядок...»).

Но не обязательно помещения — и дворы в поэзии Кушнера подчёркнуто герметичны, а лучше сказать — геометричны, будь то *Капеллы широкой овальный, с афишами, двор* («Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки...»), *двор дугообразный* при домах петербургского модерна — *человечного стиля*, что *для жизни создан частной* («Наш северный модерн, наш серый, моложавый...»), 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»). Напомним ещё стихи о зонте (это предмет тоже «геометрический»), 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...»)

Именно — в миропорядке¹.

Чрезвычайно важно для Кушнера ощущение мысли как лирической темы. Андрей Арьев уже отмечал родство мировосприятия Кушнера с философией рационализма — родство, конечно, не буквальное, а творческое, лирическое. Один из разделов сборника «Дневные сны» назывался «Чудный гость», и этот раздел был настоящим апофеозом мысли, торжеством *ratio*, даже неожиданным для лирического искусства, располагающего, напротив, к *etotivo*:

¹ См. также наши наблюдения над «геометрией» поэта в статье о «Дворцовой площади».

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...»)

Не случайно один из самых любимых Кушнером поэтов — Баратынский, 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...»). Мысль уподоблена Кушнером фонтану, но не тому, который можно назвать *водоёмом*, а тому, *что струйкой чуть живой по каменным уродам и чудищам ползёт*. В этом ему видится «не пламенный полёт, а верность одному таинственной мечте и скрытному труду» («На юге мысль не бьёт, а каплет: с водоёмом...»). 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...»)

Поэзия мысли предполагает отрефлексированность 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. Кушнер всегда помнит, каким он пользуется размером:

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...»)

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. Отрефлексирована у Кушнера и рифмовка: «Поезд скорость набирал, // Рифмовал одни глаголы, // Будто кто-то умирал // От любви: один тяжёлый // Способ был его спасти — // Это мчаться, мчаться, мчаться... // Чтоб к подушке мог прижаться // В полуночном забытьи...» («Поезд скорость набирал...»). 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 переживаемую 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 радует слух» («Бледнеют закаты...»).

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 движенья,
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...»)

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 движенья*; он — чело-

век 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, «нищшеанское» 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...»). 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...»). Вино, *коньячок* отгоняют хворь, физическую и душевную, и после стопочки вообще дышится иначе: «Выпил — отпустило. Боже мой, // Так молитва раньше помогала // С детскими словами вразной, // 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» («Стансы»). 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 любой полуподвал // По полстакана — для заправки — // И день дымился и сверкал!» («Как нравился Хемингуэй...») 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 гастронном». Наконец, давая в шутку *enumeratio* спиртных напитков и обыгрывая якобы правильную последовательность их употребления («Пить вино в таком порядке...»), поэт восклицает: «Ну какой я дегустатор! // Жизнь прекрасна, так и быть».

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 таинственней был женский смех, чем днём, // И, по здешнему счастьем специалист, // Лучше ангелов я разбирался в

нём» («Посчастливилось плыть по Оке, Оке...»). 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, синет 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...»)

Но *смущает* не обязательно снег и холод; в соседней квартире *кто-то плачет всю ночь*. Допустим, ты не 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...»). 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, — волочится, // дребезжит, нарастает обвал! // От космического одиночества // я в гостинице той погибал» («Жил однажды я в рижской гостинице...»). 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...»). 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...»)

От этой недостаточности и, может быть, даже бессилия 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 усердье // 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 — вспылил!» («Старость тем хороша, что не надо ходить к гадалке...») 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...»). Пушкинская выдумка? «Нет, нет, мне думать так не хочется, // И в сказках к людям жмутся звери, // И льнёт луна к нам, полуночица, // 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 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...»)

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...»).

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» («Прогоулка», 1977). 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...»), а, напротив, сны — причём смертельные сны — заходят в явь: «...Так привозят в парк трамвайный // Не заснувшего случайно, // А уснувшего навек» («Сон»). 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
высветлить этот сумрак, нежна, проточна.

(«Слышал, как я сегодня во сне кричала?...»)

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 // Рискнуть, но стыл и тёр висок, // Опять пройдут перед глазами» («И если в ад я попаду...»). Вообще поэзия — риск. Дворец в зимнем Павловске вызывает в сознании поэта один из излюбленных 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). И любимые Кушнером поэты Серебряного века, посетители «башни» Вячеслава Иванова на Таврической улице, по соседству с которой живёт сам Александр Семёнович, — рискуют тоже. Рискуют

ют 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, осторожностей, // Компромиссов и паллиативов! // Сочетанье противоположностей, // Прославление безумств и порывов» («Сад»). *Прославление 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.

ВОРСИСТЫЙ СМЫСЛ*

В одной из ранних книг Александра Кушнера — «Ночной дозор» (1966) — было напечатано стихотворение «Текстильных фабрик мягкий шорох...» Едва ли молодой поэт думал тогда, что открывает этими стихами для себя одну из ключевых и разветвлённых тем:

О город, шорох, шелестенье!
Все нити, сколько есть в стране,
От всех чулок, от всех материй,
Всех занавесок на окне,
От кофт, от женщин-полуночниц —
В руках твоих многостаночниц.

В необычном, полном *шуршанья*, городе и лирический герой начинал ощущать себя иначе, чем всегда, поддавшись голосу *текстильных фабрик* и словно настроившись, хотя и полусхотая, на их лад: «И я, подобно одному, // По тёмным улицам хожу // И всё прислушиваюсь к шуму // И всё рубашкою шуршу».

Материя — именно в таком, «текстильном», смысле этого слова — окутывает лирику Кушнера, обретая самые разные, зачастую неожиданные, значения. Критика (в лице Ирины Роднянской) это уже заметила. Можно сказать, что материя здесь, по выражению Пастернака, — *образ мира*. Попробуем это увидеть — хотя слово «прикоснуться» было бы, наверное, уместнее из-за своего, в данном случае почти прямого, значения.

* Впервые: Знамя. 2019. № 6. С. 196–207.

Первое, что обращает на себя внимание, — обилие «материальных» мотивов в тех стихах Кушнера, где появляется природа. Таковы, прежде всего, стихи о зиме. Логично было бы предположить, что речь пойдёт о шубах и тёплых шапках, но поэзия сильна непредсказуемостью. Так и здесь:

Теперь бредём вдвоём, а третья — с нами рядом
 То змейкой прошуршит, то вдруг, как махаон,
 Расшитым рукавом, распахнутым халатом
 Махнёт у самых глаз, — волшебный, чудный сон!

(«Горячая зима! Пахучая! Живая!...»)

Не странно ли слышать здесь о *распахнутом халате*: зима же! *Третья*, что *рядом* с героями, — это именно она. Но ведь зима, как сказано уже в первой строке, — *горячая*, а если жарко, то почему бы не быть всего-навсего в халате, да ещё при этом и не распахнуться? Следующее четверостишие объясняет и снимает это противоречие: «Вот видишь, не страшны снега, в их цельнокройных // Одеждах, может быть, все страхи таковы! // От лучших летних дней есть что-то, самых знойных, // В морозных облаках январской тишины». Вот, оказывается, в чём дело — в «симметрии» годового цикла, в непременно приходе антициклона в дни «макушки лета» и в дни «макушки зимы». Январская тишина «рифмуется» с июльским зноем. Так что *распахнутый халат* — на месте. И уж если даже зимой жарко — *не бойся ничего: нет смерти, хоть убей*. А ещё отметим оригинальную метафору *цельнокройные одежды*. Январские *одежды* таковы и есть: девственно чистые, слепящие *густым снежком*, засыпающим *притих-*

ший Летний сад и площадь. Будто какой-то заоблачный ткач сотворил их без единого шва, из гигантского белого полотна...

В другом зимнем стихотворении намёк на тёплую одежду вроде бы возникает, однако сквозной для лирического сюжета ассоциацией оказывается всё же другая:

Оценю, но словно против воли,
Ещё как! — желанью вопреки,
Все её чуланы, антресоли,
Где лежат платки, пуховики,
Все сады, парадные палаты
И застенок заднего двора...
Есть безумье в этом сборе ваты,
Меха, пуха, птичьего пера.

(«Боже, ты показываешь зиму...»)

Нескончаемая самоценная белая коллекция, сплошь «матерчатая». И впрямь, не с ума ли сошла её обладательница, не собирается ли она превратить в такую *рыхлую грудь* всё мироздание? «Сколько белых полочек и полок, // Всё взлетит, закружится, чуть тронь. // Я боюсь усердя богомолк // И таких неистовых тихонь».

Мы произнесли слово *мироздание* — и вспомнилось ещё одно стихотворение Кушнера о зиме, где интересующий нас мотив звучит хотя и на периферии, зато в самом зачине стихотворения, подспудно задавая тон его лирическому сюжету. Здесь обыгран полулегендарный эпизод пушкинской биографии, когда опальный поэт пытался накануне восстания декабристов, не зная о нём, уехать из Михайловского в Петербург, но встретил не то зайца, не то священника — и в силу недоброй приметы воротился. Зима

здесь — тоже *ткачиха*, да ещё с «профессиональным» навыком:

Как чудно всё: и мироздание,
И снежных вихрей навык ткацкий!
Откуда заяц про восстание
Узнал на площади Сенатской?

И нельзя не вспомнить одно из программных кушнеровских стихотворений — «Таврический сад», в котором как бы сходятся южная Таврида и северный Петербург. Знак этого единения — петербургский Таврический сад, вблизи которого поэт и живёт:

И когда от Потёмкинской сквозь его дебри домой
Выбегаю к Таврической, кажется мне, за оградой
Ждёт меня тонкорунное, с жёлтой, как шерсть, бахромой,
И клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой.

Море названо *тонкорунным* — и эта метафора напоминает об *Элладе*, о мифологическом сюжете, о поиске золотого руна. И ещё: зима и здесь, как в стихах о *распахнутом халате*, таит в себе тепло, питаемое не только метафорической одеждой, но и ценностями повесомее: «Не горюй. Мы ещё перепишем судьбу, замело // Длиннорогие ветви сырой грубошерстною пряжей, // И живое какое-то, скрытое, мнится, тепло // Есть в любви, языке — потому и в поэзии нашей!»

Подсказать «матерчатые» ассоциации способен поэту и исход зимы:

Там — льдистый занавес являет нам зима,
Весной подточенная; там — блестит попона;
Там — серебристая, вся в узелках, тесьма;
Там — скатерть съехала и блещет бахрома
Её стеклянная, и капает с балкона...

(«Там — льдистый занавес...»)

Привычная, казалось бы, картина смены времён года предстаёт в этом стихотворении ни больше ни меньше как уход целой культуры, едва ли не цивилизации: «Всё это плавится, слипается, плывёт. // Мы на развалинах зимы с тобой гуляем. // Культура некая, оправленная в лёд, // В слезах прощается и трещину даёт, // И воздух мартовский мы, как любовь, вдыхаем». Такой поэтический взгляд вполне в духе героя нашего эссе, часто словно поверяющего какое-то явление жизни историко-культурными аналогиями.

А что же лето? Летний покров не столь ровен и *цельнокроен*, он пёстр, зато он подсказывает другие параллели из той же «ткацкой» области. Поэт страстен к миру насекомых. Под его пером обитают, зачастую в иносказательном смысле, то светлячок в траве, то мотылёк за окном вагона электрички, то паучок на балконе (этот персонаж, кстати, тоже ткач: «здесь, на ветру... соткал деловито и, увы, нерасчётливо дивную, тонкую сеть меж двух прутьев железных»), но обычно мотив ткани напоминает о себе там, где появляется бабочка (о набоковском опыте поэт всегда помнит). Эта красавица наряжена в стихах Кушнера изысканно и по-царски:

Какое равенство? Смугла и пышнокрыла,
Вся в чёрном бархате, как южной ночи мгла,
Явилась яркая, всех бабочек затмила,
Витражных, пламенных смежила два крыла...

(«Какое равенство?...»)

В другом случае она, с её *бархатистой тканью и канвой*, вспархивающая в разноцветной пыли, уподоблена гофмановской *принцессе Брамбилле* («Сложив крылья»). Или вызывает любопытство лирического героя, вдруг задумавшегося о том, куда

деваются бабочки во время дождя, почему они всегда сухие:

Где же спрячутся милые твари?
Тварь — не лучшее слово для них.
Государыни и государи
В ярких тканях, снастях слюдяных.

(«Влажных бабочек что-то ни разу...»)

Но не уступит бабочке и пчела: «Пятясь, пчела выбирается вон из цветка. // Ошеломлённая, прочь из горячих объятий. // О, до чего ж эта жизнь хороша и сладка, // Шёлка нежней, бархатистого склона пока-тей!.. // Алая ткань, ни раскаянья здесь, ни стыда. // Сколько ни вытянуть — ни от кого не убудет...» («Пчела») Ткань алая — потому что Господь *раска-лил эту жаркую печь или сама она так распали-лась — неважно. Лето...*

Летние ткани у Кушнера встречаются не обяза-тельно в мире насекомых. Им может быть уподобле-на, например, ночная листва в *загримированном (но подо что? под кого?)* саду — неправдоподобно фан-тастическая в лунном свете:

Падают звёзды. С шоссе ударяют лучи
Белых, сверкающих, словно заплаканных фар.
Сколько здесь бархата, шёлка, фланели, парчи!
Глянцево-гладкий, волнисто-ворсистый кошмар.

(«Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...»)

Ощущение ирреальности картины усилено уд-воением определений, аллитерацией и ассонансом: *глянцево-гладкий, волнисто-ворсистый*; во второй паре происходит почти полное фонетическое совпа-дение слов. Точен и набор названий ткани: шёлк в самом деле глянцево-гладкий, а бархат и фланель — ворсисты; парча же, хотя и изготавливается из шёлка,

благодаря своей плотности тоже производит впечатление ворсистой ткани. В другой раз, в похожем случае, поэту понадобилась ещё одна *волнисто-ворсистая* материя: «Белым войлоком куст, облюбованный ветром, подшит» («Нет, не вы всех счастливей, а этот, в вагонном окне...»).

Стихотворение «Ах, эта ночь...» Александр Семёнович начал писать на отдыхе в Абхазии, а завершил в Вырице. Не удивительно, что южная природа столь ярка — в субтропическом краю она в восприятии жителя средней полосы вообще похожа на рай («Я рай представляю себе, как подъезд к Судаку...» — сказано в другом стихотворении поэта, а ведь Судак — ещё не субтропики!). Но и вырицкие впечатления здесь ощущаются: *плащ на железном гвозде* — типичная примета «северного» дачного бытия; в Абхазию в августе плащ никто не повезёт. Так что не только абхазский сад, но и сад под Петербургом тоже может казаться *безумным* в своём наряде: «Передо мной то зелёный провал, то пятно, // То содроганье и приступ с захлестом тугим. // Сад бы напомнил безумие, если б оно // В шуме листвы не казалось прекрасным таким». Кстати, *тугой захлест* — метафора тоже к нашей теме.

Тканью может показаться не только листва, но и хвоя. Если не тканью, то по крайней мере деталью одежды: «За то, что ель зимой зелёной быть умеет, // За то, что все мертвы, — она одна жива // И в зимнем холоде, когда душа немеет, // Свои боярские вздымает рукава... // Рукою ветвь заденешь, // Как будто частую погладишь бахрому. // Люблю колючую, ей как-то больше веришь: // Ведь если колется, то лгать ей ни к чему?» («Ель») Признание *Люблю колючую* оправдывает неожиданное уподобление еловых игл

бахроме: то, что любишь, — не *колет*ся. Стихи о ели возвращают нас в зиму, но ведь её вечнозелёную бахрому можно ощутить и летом.

2

Находить новые и новые поэтические «ткани» в природе — дело увлекательное, но нам пора открыть для себя более глубокий уровень темы.

Выдающийся филолог Лидия Гинзбург, с которой поэт дружил много лет, заметила однажды в разговоре с ним, что в его лирике ощущается «ткань жизни». Да он и сам это давно почувствовал и выразил в стихах: «За то, что жизни ткань так пристально // В стихах рассматривать привык, // Почти в упор, почти насильственно, — // Она срывается на крик...» («За то, что жизни ткань...») Не раз отмечалось, что поэтическое зрение Кушнера в самом деле пристально, что для него, как и для его учителей — акмеистов, не существует мелочей, и незаметная, казалось бы, деталь может стать отправной точкой для лирического сюжета. Вот и ткань жизни — предмет для внимательного, но отнюдь не праздного, лирического разглядывания:

Мне знать важнее, как ты сделана.
Сижу с ладонью у виска.
Моя, с рисунком, часть от целого,
Невероятного куска!
Как износилась ты и вытерлась,
А всё морщишь передо мной,
Уже просвечивая, — выдохлась, —
То женским платьем, то волной.

Но одежде может быть уподоблена у поэта не только жизнь, но и смерть: «Я столько раз в других мерцал и умирал, // Что собственную смерть сносил

наполовину: // Помят её рукав и вытерт матерьял. // В ночь выходя, её, как старый плащ, накинута («И после отходной, не в силах головы...»). Метафорический помятый рукав вызывает в памяти и другое стихотворение: «И если даже, славы не стяжав, // Не просветлев, не сделавшись счастливей, // В тоске косясь на мятый свой рукав, // Придёшь к концу и скроешься в заливе...» («На пути из Петрокрепости») Заметим, что все три стихотворения появились в одну пору — в середине семидесятых годов. Нам кажется, что для Кушнера это было кризисное время: он был как бы на пути от своих сравнительно ранних сборников к книге «Голос» (1978), в которой его талант вышел на новый уровень. Именно в «Голосе» были напечатаны стихи, теперь воспринимаемые как программные: «Времена не выбирают...», «Как клён и рябина растут у порога...», «Придёшь домой, шуриша плащом...», «Куст»...

Так вот, уже понятно, что ткань у Кушнера — метафора жизни. Он даже свою первую, пока небольшую, книгу избранных стихов, вышедшую ещё в 1981 году, назвал «Канва». Уже тогда поэтический и жизненный путь виделся ему через призму «матерчатой» метафоры. Что уж говорить о стихах позднейших: с возрастом «чувство канвы» только усиливалось.

Знакомый мотив встречается в стихах, написанных десятилетие спустя. Благодарное приятие поэтом мира в целом не означает, что его поэзия безмятежна и беспечальна. Ощущение «пробела» и «провала» иногда возникает, и на помощь поэту приходит та же образность:

Быть может, это блеск небесный виноват:
Ночь высвечена сплошь, ткань слишком истончилась,

Чтоб с рук сошёл нам день, на ниточки разьят,
И с нами ничего дурного не случилось.

(«Мне совестно сказать, но, мнится, есть в году...»)

Ткань жизни *слишком истончилась* — зато противоположная сила является в наряде будто с иголочки, с его обманчивым отвлекающим эффектом: «Приписывая тьме все ужасы, на свет // Надемся, к нему ласкаясь и взывая, // А это рок глядит, в блестящие одет // Одежды, взгляд слепя и зоркость при-тупляя». *Искусство кройки и шитья* (выражение из песни «Старый пиджак» старшего собрата Кушнера по поэтическому цеху, Булата Окуджавы, тоже к такой образности тяготевшего) подсказывают поэту и другую антитезу, где беспокойному большому миру противостоит уют дома и частной жизни, воплощённый в образе постели: «Мир скроен из забот и соткан из разлук, // Но есть в нём мягкий плед и скользкая холстина» («Встань, и возьми постель, и в дом иди, и встал...»). Вспомним здесь и стихотворение «И если спишь на чистой простыне...», едва ли не полностью построенное на мотивах постели и сна: «И если спишь на чистой простыне, // И если свеж и твёрд пододеяльник, // И если спишь, и если в тишине // И в темноте, и сам себе начальник... // И не срывают с криком одеяло, // И если спишь, и если к полотну // Припал щекой, с подтёками крахмала, // С крахмальной складкой, вдавленной в висок, — // Под утюгом так высохла, на солнце? — // 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». Стихи написаны и опубликованы в советское время — и нужно оценить смелость возникающих в них аллюзий на нашу сравни-

тельно недавнюю историю. Реминисценция из стихотворения репрессированного и на тот момент полузапрещённого Мандельштама «Рояль» («Десять пальцев — мой табунок!»; замечено В. К. Широковым) подсказывает, как надо понимать строки про *тёплое плечо, окрик* и *лай*. «Хочется верить, — замечает поэт в одном из своих эссе, — что двадцатый век, лишивший человека постельного белья и парового отопления, посуды и письменного стола, научил русскую поэзию дорожить “буржуазным привкусом красоты”» — то есть предметным миром. Самого Кушнера научил уж точно. Постель в его стихах — символ дома и уюта. А заметить такую, казалось бы, мелочь как *крахмальную складку, вдавленную в висок* может, конечно, только его зоркий поэтический взгляд. Для сравнения — малоизвестное, не вошедшее ни в одну из книг поэта: «Крахмальный твёрд пододеяльник // И наволочка холодна» («Проснусь счастливым и свободным...»).

Мотив сна влечёт за собой у Кушнера и другие ассоциации из области ткани. Так, в стихотворении «Спать, как рыбы морские, во тьме...» они поначалу как будто готовы были войти в знакомое нам русло (мотив постели): «Спать, как рыбы морские, во тьме, // Шевеля плавниками, // Ничего не держа на уме, // Ласться сплюснутыми боками // К донным травам, а нету травы — // В пустоте, ни к чему не прикинув...» Но *прикинуть* и не к чему: травы нет, а значит, нет и постели. Тогда её (постели) образные возможности словно переключаются на того, кто спит: «...Спать, свои серебристые швы // Натянув, словно нить, или выгнув». Но всё же и *густая вода*, в которой держится тело (понимаем, что это слово к нашему случаю подходит мало, но как ещё сказать?),

желтоватым прошита свеченьем. Впрочем, что мы хотим, если без одежды, без ткани не обошёлся и главный персонаж мироздания, и опять нужно подивиться тому, как сумели эти стихи пройти через атеистическую советскую цензуру:

Да вздохнёт с облегченьем и тот,
Кто нас держит в смятенье и страхе,
Словно пуговицу отстегнёт
На своей домотканой рубахе.

В нашем разговоре один поворот темы словно влечёт за собой другой — такое своеобразное поэтическое домино. Вот и здесь: мотивы церкви, веры (а это означает тоже: жизни) в стихах Кушнера тоже не обходятся без мотивов материи. Таково, скажем, написанное уже на излёте советской эпохи стихотворение «Есть где-то церковка, увитая плющом...», навеянное прозой любимого автора нашего героя — Марселя Пруста: «Есть где-то церковка, увитая плющом, // Им сплошь одетая в клубящуюся ризу, — // Так волны плещутся, — я издали прельщён // Обросшей, затканной, на холм похожей снизу. // Есть где-то церковка. Черты её лица // Не разглядеть, увы, что страннику обидно. // Вся, вся курчавится, как местная овца, // Кто пострижёт её? Охотников не видно». «Тканый» облик церковки возникает на пересечении мотивов природных (кстати — опять) и человеческих. С одной стороны, одежда её — *плющ* и *шерсть* (ещё и ниже будет сказано: «Струится шерсть её с отливом серебристым!»), с другой — *риза* (священника). Ассоциативный ряд развивается в лирическом сюжете и далее, открывая его главный нерв — недосягаемость сотворённого воображением великого француза поэтического мира:

Переливается, шуршит на ветерке.
Есть где-то церковка, расшитая листвою,
Плющом увитая, как будто в парике.
Есть где-то церковка... в ней нам не быть с тобою.

Другой — уже реальный — храм, увиденный по-
этом во время туристической поездки в Венгрию,
подсказал ему стихи, где мотивы церковной ткани,
одежды и обуви (*тиары и ризы, туфли златотка-*
ные) высвечивают главный евангельский сюжет:
«Мук Христовых предметность на тканом платье //
Замещает орнамент — цветы и стебли, // Их сплете-
нье, похожее на распятые... // Так ли всё ещё груб
этот мир, свиреп ли? // И свиреп и груб, но, свою
свирепость // Осознав, он становится мягче, что
ли...» («Что-то вроде музея при храме... тленье...»)
Жёсткость мира смягчается, может быть, от того, что
сам мир является у поэта в матерчатом — а значит,
всё-таки мягком — облиции.

Кажется, можно понять, где коренятся истоки
иносказательного, даже символического восприятия
поэтом мотивов ткани. Подсказку находим в стихо-
творении «Даль с тенями еловыми, милыми...»,
лирический герой которого взволнованно и напря-
жённо ждёт на дачной платформе электричку: в ней
едет его любимая. «И чего-то боюсь, и не верится, //
Замороженный вечными страхами, // Что пространст-
во так может расщедриться // С его мрачными мой-
рами, пряжами...» Конечно, нить — ещё не ткань, но
ведь это образность одного ряда. Античная мифоло-
гия, несущая в себе идею жизни как нити, которую
прядут богини судьбы (*мойры, пряхи*; мы вновь об-
ращаемся, вслед за поэтом, к античности), — вот
историко-культурная почва, подсказавшая Кушнеру
такую значительную для него тему. И тогда уж сразу

ещё одна цитата, из стихотворения «В одном из ужаснейших наших...», где открытого античного мотива судьбы-нити нет, но в подтексте он слышен: «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». *Ткацкая фабрика* — это нам уже знакомо...

Чаще же всего символика жизни предстаёт у Кушнера в образе скатерти. Этот мотив имеет автобиографическое происхождение. Прочитав в рукописи это эссе, Александр Семёнович написал нам: «...я вспомнил послевоенное детство: отец привёз из Таллина, где он служил, чудесную, плотную, узорную скатерть, похожую на те, что потом я увидел в голландской живописи. И эта скатерть, лежавшая у нас на столе, мне очень нравилась, говорила о каком-то другом мире, другой жизни — по контрасту с тогдашним советским бытом».

В книгах поэта мы насчитали более двух десятков стихотворений, где появляется мотив скатерти. Перечислять — тем более цитировать — их все здесь невозможно. Лирическому герою Кушнера скатерть видится то воплощением *неподдельности* окружающего его мира — *славы, дружбы, чистого воздуха* в ресторане прибалтийского городка: «То весёлый, то печальный // Разговор, дымок, питьё, // Вплоть до скатерти крахмальной — // Неподдельно было всё» («В Тарту, в тёмном ресторане...»). То кульминационной деталью любимого полотна русского импрессиониста Петра Кончаловского: «...тяжёлый музейный букет, // Нависающий в жёлтой плетёнке // Над столом, и две грозди в сторонке, // И от локтя на

скатерти след» («Сирень»). То ассоциируется с уходом из жизни — и поэт метко подмечает и впрямь присущее скатерти свойство *сползать* со стола, обыгрывая одновременно и принадлежность её домашнему миру: «Луга сползают в смерть, // Как скатерть с бахромой. // Быть может, умереть — // Прийти к себе домой...» («Посещение») То оказывается предметом, с которым можно сравнить водную поверхность, с одной, правда, разнящейся деталью: «Передо мной // лежит залив, как скатерть, // с морщинкою набухшею одной» («Стихи из Стрельны»); «гладкая вода, как скатерть без морщин» («Пришлось спасаться вплавь, при том что записные...»). То, в стихах о любви, выступает как противовес *дожизненного* небытия, предшествовавшего произошедшей таки земной встрече любящих: «...О, нацеловаться! А главное — наговориться! // За тысячи лет золотого молчанья, за весь // Дожизненный опыт, пока нас держали во мраке. // Цветочки на скатерти — вот что мне нравится здесь...» («Вот счастье — с тобой говорить, говорить, говорить!..»)

Особое значение скатерти в поэтическом мире Кушнера отрефлексировано и им самим. Несколько написанных им в разные годы стихотворений такого рода образуют как бы цикл, который открывается сравнительно ранним и довольно известным, написанным в середине 60-х, стихотворением «Скатерть, радость, благодать!..»:

Боже мой! Ещё живу!
Всё могу ещё потрогать
И каёмку, и канву,
И на стол поставить локоть!

Угол скатерти в горсти.
Даже если это слабость,

О бессмыслица, блести!
Не кончайся, скатерть, радость!

Стихи поневоле (или сознательно?) откликаются на знаменитую философскую максиму «Я мыслю — следовательно, я существую». Могу потрогать скатерть — значит, ещё живу. Оговорка *ещё*, вкупе с восклицанием *Боже мой!*, выдаёт восхищение каждым подаренным судьбой днём (поэт любит повторять пастернаковскую строку «Ты больше, чем просят, даёшь»). В масштабе мироздания скатерть может показаться *бессмыслицей*, но у Кушнера, как известно, обладать смыслом способна любая мелочь. Думается, наш герой подписался бы под словами автора «Фауста» и «Вертера», зафиксированными его внимательным собеседником Эккерманом (чьи «Разговоры с Гёте» — одна из любимых книг Александра Семёновича): «...иной раз сущий пустяк побуждает поэта создать прекрасное стихотворение». А скатерть, с царящим на ней праздничным порядком и идущим за ней разговором о жизни, поэзии и любви, — не такой уж и пустяк.

Позже, в семидесятых, Кушнер напишет стихотворение «Узор на скатерти», лирический герой которого *петляет* по жизни подобно тому, как петляют по скатерти его рука и взгляд. И здесь уже не *радость* и не *благодать*, а совсем другое настроение: «Прерывистый, с цепкой повадкой, // То шаг, то прыжок, то затор, // Ведёт мою руку украдкой // Зигзагообразный узор. // О жизни. И всё же о смерти. // Вся прямо. И всё-таки вбок. // В каком-то жестоком усердье // В ладонь запустив завиток... // То сноски, то выплеск, то выпад. // Петляет узор нитяной. // Вот-вот я нащупаю выход // И вырвусь, и встречу с тобой. // Но кто-то окликнет — и руку // Поспешно с

узора сниму // И снова зареюсь в разлуку, // В саднящую боль, бахрому». Так, уже в финале, выясняется то, что мы могли заподозрить — но пока только заподозрить — в его начале: путаный узор на скатерти — аллюзия на душевную смуту, вызванную сердечным чувством. Стихов с таким настроением в «кризисные» семидесятые у поэта немало («Прощай, любовь!..», «Под занавес, в жестоком ноябре...» и другие).

Спустя десятилетия у Кушнера появятся ещё два стихотворения, как бы пополнившие этот своеобразный «скатертный» цикл. Точнее сказать: его пополняют даже не сами стихотворения, а поэтические реплики в их тексте, напоминающие о давних, только что процитированных нами, стихах. Сначала поэт вспомнит о них в своём лирическом «манифесте», звучащем в пандан ни больше ни меньше как пушкинскому «Памятнику». Говоря в мягкой, иногда полуиронической манере, о своих заслугах, за которые сам Аполлон присудил бы ему *премию*, автор замечает: «За то, что в век идей, гулявших по земле, // Как хищники во мраке, // Я скатерть белую прославил на столе // С узором призрачным, как водяные знаки» («Там, где весна, весна, всегда весна, где склон...»). А сетуя — тоже, впрочем, полуиронически — о том, что его собственная судьба сложилась внешне прозаично, без резких поворотов и ярких вспышек, не в пример судьбе рано сгоравших и уходящих из жизни романтических гениев («Я — поэт без биографии»), Кушнер от имени некоего условного оппонента обращает сам к себе упрёк: «Надо вовремя было из комнат // На корабль трёхмачтовый взбегать, // Незаметною ролью и скромной // Не пленяться, обид не глотать, // Надо было не чашку и

блюдце // И не скатерть любить на столе, // Надо было уйти, отвернуться // От всего, что любил на земле» («Обратясь к романтической ветке...»). Ответ на этот упрёк у него, конечно, есть («Ты же выбрал земные соцветья // И огонь белокрылый, дневной, // Так сиди ж, оставайся в ответе // За все слёзы, весь ужас земной»), но показательно, что скатерть опять оказывается средоточием ценностей, которые поэту дороги и за которые заплачено судьбой — пусть даже в ней не было ни *романтического плаща* (опять, кстати, ткань), ни *безумства отплытий*...

3

Любая ткань — вещь обоюдная. У неё всегда есть подкладка или просто изнанка. Лирический герой Кушнера заметил это рано, и с тех пор ощущение некой скрытой стороны — и ткани, и жизни — его не покидает. И речь в первую очередь идёт именно о жизни, ибо такие стихи имеют чаще всего тоже переносный смысл.

На минуту вернёмся опять в шестидесятые годы и вспомним некоторые стихотворения поэта той поры: «В небытие не улизнули // Ни давний жест, ни беглый взгляд. // Как будто ткань перевернули // И видим: ниточки висят» («Биограф гения в халате...»); «На освещённой мостовой // Кружочки липы золотые // Вниз стороною лицевой // Лежат, как будто неживые» («Площадь Искусств»); «Притворщица! Угрюмая с испода, // Нахмурилась, притихла, как погода, // Отчаялась, застыла. Жалкий вид! («Сложила крылья бабочка, пропала!...»); «Поскольку свобода одна — // Достойная жизни подкладка, // Не шёлк и не холст, лишь она, // Во тьме шелестящая сладко» («С плащом на руке, с ветерком...»). В этих стихах

мотив изнанки (подкладки, *испода...*), даже если звучит в финале и стягивает к себе лирический сюжет, — мотив пока всё-таки периферийный, эпизодический. Отметим только особую значимость последней цитаты, в которой сформулировано кушнеровское понимание свободы как свободы, по Блоку, тайной. Поэт признаётся, что чтение поэтов Серебряного века дало ему в этом смысле больше, чем чтение всех диссидентских статей. В эпоху тягучего «застоя» он всегда был внутренне свободен («Не пугайся. Вот свобода. // Только руку протяни»).

Со временем мотив усложнился, получил мифологическую подоплёку. Так происходит в стихотворении «У кораблика речного нет названья...», где изнанка оказывается, благодаря обычному вроде бы «путешествию по рекам и каналам Петербурга» (типичная зазывательная реклама в центре города), знаком перемещения в потусторонний мир:

Кто плывёт на нём — под стать царю Улиссу,
Повидавшему Коцит, и Стикс, и Лету.
Этот город с дном двойным и виден снизу
По-другому, чем прижавшись к парапету.

Так темна моста чугунная изнанка,
Словно вдруг цветной ковёр перевернули.
Разговор под ним звучит, как перебранка,
Как ночная переключка в карауле.

Можно догадаться, чем чреват этот странный во-
яж для героя-петербуржца, вдруг осознавшего не-
ожиданную, но и непреложную истину: «Всё каза-
лось: навсегда нам этот город // Дан в подарок, —
нынче вижу, что на время».

Однако богатство переносных смыслов не озна-
чает, что о самой ткани и об её изнанке в прямом
значении поэт «забыл». Не забыл. Впрочем, и здесь

тоже всё не так просто. В книге 1978 года «Голос» есть стихотворение «Кружево», которое можно прочитать как всего лишь «зарисовку с натуры». Лирический герой и его спутница в музее разглядывают необычный экспонат:

Суконное с витрины покрывало
Откинули — и кружево предстало
Узорное, в воздушных пузырьках.
Подобье то ли пены, то ли снега.
И к воздуху семнадцатого века
Припали мы на согнутых руках.

Всё здесь внешне реально и точно: да, застеклённая витрина, под ней кружево, сверху сукно, и для того чтобы получше кружево разглядеть, нужно в самом деле *припасть* к витрине, хотя строгая музейная смотрительница может тут же сделать замечание: руками не трогать, стекло раздавите. Но заметим: здесь две ткани — та, что *в воздушных пузырьках*, и обычное сукно. Не таит ли в себе это со(противо)поставление главный смысл стихов — скрытый, подобно самому кружеву, под конкретикой жизненной ситуации?

А всё-таки как дышится! На свете
Нет ничего прохладней этих петель,
Сквожений этих, что ни назови.
Узорчатая иглотерапия.
Но и в стихах воздушная стихия
Всего важней, и в грозах, и в любви.

Вот и открылся второй смысл. Стихи — *о стихах*, о живущем в них воздухе, о любви, которая есть тот же воздух и те же стихи. Но как ни прекрасно кружево, а герой помнит о том, что он не один: «Опомнимся. Ты, кажется, устала? // Суконное накинем покрывало // На кружево — и кружево точь-в-

точь // Песнь оборвёт, как песенку синица, // Когда на клетку брошена тряпица: // День за окном, а для певуны — ночь». Сукно взяло верх над кружевом? Нет, просто нельзя постоянно жить воздухом. Есть ещё и земля под ногами, да Кушнер вообще поэт земной, грешную почву никогда не игнорирующий. А в музей мы ещё придём... Стихи вроде бы не об изнанке, но в то же время и о ней: внешнее надо приоткрыть, и за ней откроется суть. Опять вспоминается Блок: «Сотри случайные черты — и ты увидишь: мир прекрасен». Кстати, аналогия стихов с тканью — но уже другой тканью — звучит у Кушнера и в стихах, где вновь обыграны поэтические мотивы и страшная судьба Мандельштама: «В сравненье с дантовым, старинного покроя, // Тяжёлым, выцветшим, атласно-золотым, // Парчовым, бархатным, лепным и всё такое, — // Бессмертьем новеньким любитесь своим // И в снисходительных руках литературоведа // (Как слово глупое из рамок лезет всех!) // Поверх тифозного и лагерного бреда // Песцовый, пасмурный, безгрешный гладит мех» («В сравненье с дантовым...»).

Возникшая в нашем разговоре любовная тема (герой и героиня «Кружева») ведёт к стихотворению, давшему нашему эссе название. С «Кружевом» его роднит мотив контраста между видимым, внешним — и скрытым, притаившимся на *той стороне*:

С той стороны любви, с той стороны смертельной
Тоски мерещится совсем другой узор:
Не этот гибельный, а словно акварельный,
Легко и весело бегущий на простор.

О боль сердечная, на миг яви изнанку,
Как тополь с вывернутой на ветру листвой,

Как плащ распахнутый, как край полы, беглянку
Вдруг вынуждающий прижать пальто рукой.

Проси, чтоб дунуло, чтоб с моря в сад пахнуло
Бодрящей свежестью волн, бьющихся о мыс,
Чтоб слово ровное нам ветерком загнуло —
И мы увидели его ворсистый смысл.

(«С той стороны любви...»)

Лицевая и изнаночная стороны жизни и любви, их соотношение — разветвлённый лейтмотив небольшого стихотворения. Лицо — *гибельное*; герой, кажется, переживает сердечную драму (*боль сердечная*), но верит в то, что есть изнанка, *другой узор*, обещающий гармонию и свет. К этому образу подтягиваются разнообразные аналогии: «Как тополь с вывернутой на ветру листвой, // Как плащ распахнутый, как край полы...» Мотивы характерные кушнеровские. Строки из «Площади Искусств» о листьях липы, лежащих *вниз стороною лицевой*, мы уже приводили; сравним ещё: «Изнанка листьев такова, // Что нет красивей тополиных // Рядов серебряных...» *А распахнутый край полы* дорог поэту как знак принадлежности просквожённому балтийскими ветрами городу: «О боже, как нужно бессмертье, // Не ради любви и усад, // А ради того, чтобы ветер // Дул в спину и гнал наугад. // Любое стерпеть унижение // Не больно, любую хулу // За лёгкое это движение // С замахом полы за полу» («Закрою глаза и увижу...»). И наконец, в финале открывается главная, может быть, в этом стихотворении метафора: «Чтоб слово ровное нам ветерком загнуло — // И мы увидели его ворсистый смысл». *Ровное слово* — слово недостаточное. Оно проскользнёт в сознании читателя, не задев его за живое. Но поэт вывернет его наизнанку, подобно тому как ветер вывернул тополиную лист-

ву, — и суть вещей обнажится в поэтическом ворсе, шероховатом, может быть, даже чуть колющемся, но живом и подлинном.

Нечто похожее происходит в стихотворении «Загнётся сознание в другую...» Правда, любовная тема уходит здесь на второй план и может показаться даже эпатажной: счастье для героя «беспредметно, бесплотно, // Не связано с ходом вещей, // От той, кого любишь, свободно: // Не хочешь — не думай о ней...» Почему так? Да потому что на первый план выходит другая ценность, поначалу кажущаяся неуловимой и неясной:

Загнётся сознание в другую,
Дремотную сторону — там
Увидишь подкладку дневную,
Подшитую к белым ночам...

Какая высокая нота!
Кто взял её там, за стеной?
Как явно присутствие чьё-то
Сквозит и владеет душой!

Нам кажется, что *высокая нота* (а ниже ещё добавлено: *свобода от жизни*) — это поэтический настрой. Сравним приведённые строки с позднейшими: «О бодрствованье, с пристальной, дневной, // Таинственной, сновидческой подкладкой!» («А вы, стихи, дневные сны, в лучах...»); здесь речь идёт именно о стихах как *дневных снах*, и опять появляется *подкладка*! Оценим заодно и саму метафору: *подкладка дневная, пришитая к белым ночам*. Впрочем, есть у Кушнера и ещё стихи с близким мотивом, тоже о белых ночах, но уже другого склада: «Пошли на убыль эти ночи, // Ещё похожие на дни. // Ещё крошечный полог, скорчась, // Приподнимают нам они, // Чтоб различали мы в испуге, // Клонясь к

подушке меловой, // Лицо любви, как в смертной муке // Лицо с закушенной губой» («Белые ночи»). Может быть, здесь слышится переключка с ахматовским «Реквиемом», где белые ночи предстают в гибельном смысле («...Как они опять глядят // Ястребиным жарким оком, // О твоём кресте высоком // И о смерти говорят»), но оригинальность младшего поэта в том, что он помещает мотив в любовный контекст, по-своему (как и Ахматова) противореча устойчивой традиции видеть в белых ночах символ любви, если можно так сказать, благополучной: свидания, прогулки по набережной, душевный покой... Эмоциональная пропасть между *подкладкой дневной* и *кромешным пологом* очевидна. Но важен сам общий ход поэтической мысли, лирическая готовность видеть за внешним внутреннее, и в этом внутреннем — суть вещей.

...Одно из самых известных стихотворений Кушнера — «Времена не выбирают...» Цитирующие его обычно обходятся первыми строчками, в которых в самом деле заключены и смысловое ядро стихотворения, и суть кушнеровского поэтического и человеческого стоицизма. Но хочется вспомнить и самый финал этого лирического монолога, последнюю строфу, которая, может быть, и высвечивает всё то, о чём говорилось в этой статье: «Крепко тесное объятие. // Время — кожа, а не платье. // Глубока его печать. // Словно с пальцев отпечатки, // С нас — его черты и складки, // Приглядевшись, можно взять». Так что не в платье и не в ткани дело, а — в судьбе.

СОЛОВЬИ И БОКС*

Два стихотворения, о которых пойдёт речь, написаны Александром Кушнером в одну пору — хронологически они отделены друг от друга чуть более чем полутора годами. Первое из них, «Посчастливилось плыть по Оке, Оке...», датируется 17 апреля 2001 года; второе, «Бокс» — 30 ноября 2002-го. Они вошли соответственно в две изданные одна за другой книги поэта — «Кустарник» (2002) и «Холодный май» (2005). «Бокс», написанный в конце 2002-го, очевидно, чуть-чуть «не успел» в «Кустарник».

Тематика двух стихотворений на первый взгляд кажется совершенно разной, и ничего общего между ними быть как будто не должно. Но не будем спешить, вчитаемся в стихи.

Обратим прежде всего внимание на тот признак, о котором принято говорить, в силу его формального характера, в последнюю очередь, — на стихотворный метр. Приведём зачин обоих стихотворений: «Посчастливилось плыть по Оке, Оке // На речном пароходе сквозь ночь, сквозь ночь...»; «Незнакомец меня пригласил прийти // На боксёрский турнир. Раза три звонил». Казалось бы — четырёхстопный анапест, и в этом случае ничего «редкого» в метрике не было бы. Этим размером поэты пользовались не раз. Но дело в том, что последняя стопа в обоих стихотворениях Кушнера сокращена и превращена в ямбическую: $\cup\cup_|\cup\cup_|\cup\cup_|\cup\cup_|$, то есть поэт пользуется логар-

* *Впервые*: Коломенский альманах: Лит. ежегодник. Вып. 24. Коломна, 2020. С. 187–195.

эдом. Понятно, что финал каждого стиха получает от этого особую экспрессию, акцентируется в сознании читателя; такой эффект тем ощутимее, что «длинная» анапестическая строка вообще должна бы настраивать на рефлексивно-элегический лад. Но здесь его нет. Кроме того, все строки в обоих стихотворениях имеют мужскую рифму, и это тоже работает в пользу экспрессивности, даже драматичности стихов (для сравнения достаточно вспомнить лермонтовского «Мцыри»). Общий для них метрический сдвиг, превращающий по всему тексту анапест в конце стиха в ямба, в поэзии Кушнера иногда встречается (например: «День»; «Замок»), но не часто. Он сразу заставляет нас насторожиться и задуматься о возможном смысловом родстве двух стихотворений.

Может быть, это просто случайное совпадение? Не думаем. Кушнер принадлежит к тем поэтам, которые относятся к технике стиха рефлексивно, даже если сам выбор размера происходит у него интуитивно, подсознательно. Можно привести целую серию примеров смыслового обыгрывания поэтом в стихах размера, которым они написаны («Из гостей придя домой...»; «Вздывается море, и тополь кипит...»; «Вдруг сигаретный дым в лучах настольной лампы...»).

Стихотворения сближает и увеличенный, по сравнению с большинством произведений Кушнера, объём. Принципиальный сторонник лирической краткости («За короткую вещь я поэму отдам, // За двенадцать стремительных строк»), он обычно предпочитает объём в три, четыре, ну может быть, пять четверостиший. Здесь же их семь («Посчастливилось...») и одиннадцать («Бокс»). Правда, в той же книге «Кустарник» обнаруживаем целых восемна-

дцать (из шестидесяти двух) стихотворений, по объёму превышающих «Посчастливилось...» или хотя бы равных ему. Поэтому дело здесь не в самом объёме, а скорее в лирическом сюжете, такого — всё-таки увеличенного — объёма потребовавшем. И ответ нужно искать, как нам думается, в позднейшем, ещё большем по объёму «Боксе»; а необычность «Бокса», в свою очередь, может быть, раскроется через более раннее стихотворение.

Необычность ощущается в обоих стихотворениях уже в самом выборе жизненного материала, для поэта малохарактерного. В первом из них воссоздана атмосфера давнего («А какой это был, я не помню, год, // И кого я в разлуке хотел забыть?») ¹) водного путешествия его по Москве-реке и Оке в Тарусу. Интересы лирического героя Кушнера, петербуржца, конечно, не ограничиваются его родным городом и окрестностями, они включают в себя Кавказ и Крым, Рим и Лондон, Париж и Венецию... Но Подмосковье (пусть и «дальнее», к каковому можно отнести Тарусу) явственно проступает в лирике поэта, кажется, только здесь. Ну разве что «по касательной» оно присутствует, благодаря опять-таки окскому мотиву, и в позднейших стихах: «Прозаик может стать и девочкой в веснушках, // И поваром в большом крахмальном колпаке, // Старушкой, присев на лавочку к старушкам, // Механиком в депо, матросом на Оке»

¹ Водное путешествие располагает лирического героя Кушнера к такой «забывчивости» не только в стихах о соловьях. Ср.: «Распахнуты двери веранды. // Не знаю, куда я плыву, // Один, без руля и команды, // Почти завернувшись в листву. // Не помню, когда это было, // Но так же в ночной полутьме // Я плыл, наваясь на перила, // Один, на открытой корме» («Распахнуты двери веранды...»; курсив наш).

(«Прозаик может стать...»). Литературное же Переделкино (в стихотворении «Не люблю Переделкина: сколько писателей в ряд...») не в счёт: это особый мир.

Малохарактерна для лирики Кушнера и спортивная тема. Помимо стихов об интеллектуальных видах спорта («Шашки»; «Еврейских шахмат нет! Арийских быть не может!...»), назовём ещё несколько, например: «Блести, спортивный инвентарь!...», «Конькобежец», полушутливый «Сон в летнюю ночь» («Чемпионатом мира по футболу...»). На фоне общего корпуса лирики поэта эти стихи — капля в море. Певцом спорта его не назовёшь, да и сам спорт в его стихах появляется обычно не «ради спорта», а как тематическая подкладка для иносказания (например, в «Шашках», по поводу игры в поддавки: «И в споре двух великодуший // Тот, кто скорее уступал, // Себе, казалось, делал хуже, // Но, как ни странно, побеждал»). Тем более неожиданно для него звучат стихи о таком силовом виде спорта как бокс; впрочем, иносказательность, как мы ещё увидим, есть и здесь.

Движение поэтической мысли в стихотворениях 2001 и 2002 годов во многом сходно. В начале и того и другого лирическим героем владеет некий стереотип, как будто не располагающий к серьёзной перемене. В первом стихотворении это скепсис по отношению к *птичьему хору*, поверить в реальность которого герой прежде не мог даже несмотря на авторитет любимого поэта (Фета, автора строк «А в саду над ручьём во всю ночь // Соловей разливаютсявищет»):

Посчастливилось плыть по Оке, Оке
На речном пароходе сквозь ночь, сквозь ночь,

И, представь себе, пели по всей реке
Соловьи, как в любимых стихах точь-в-точь.

Я не знал, что такое возможно, — мне
Представлялся фантазией до тех пор,
Поэтическим вымыслом, не вполне
Адекватным реальности, птичий хор.

Во втором — легко представимое нежелание героя тратить время и ехать на состязания по боксу, куда его настойчиво зовёт по телефону незнакомый человек, когда-то сам занимавшийся этим видом спорта, но и ныне не утративший связи с миром бокса:

Незнакомец меня пригласил прийти
На боксёрский турнир. Раза три звонил:
«Вам понравится. Кое-кто есть среди
Молодых. Вы увидите пробу сил.

Это очень престижное меж своих
И ответственное состязанье, счёт,
Как по Шкловскому, гамбургский». Я притих
И на третий раз, дрогнув, сказал: «Идёт».

Впрочем, отсылка к Виктору Шкловскому, автору книги «Гамбургский счёт», где это выражение было применено им к литературе, сразу подключает к «боксёрскому» лирическому сюжету литературные ассоциации, и подключает, как мы увидим, неспроста. Но скепсис героя проявляется не только во внутреннем сопротивлении поездке, на которую он соглашается под нажимом незнакомца.

Последний, оказывается, тоже имеет — хотя и как любитель — отношение к поэзии, и его обращение именно к Кушнеру отнюдь не случайно. Можем обойтись здесь без термина «лирический герой», ибо стихи, по признанию самого поэта, навеяны реальным случаем, когда поэт в самом деле был приглас-

шён на боксёрский турнир и стал зрителем поединков в зале, расположенном, по его словам, где-то в районе Никольского собора. Так вот, в квартире поэта звучит «точечный» звонок от незнакомца:

Он сказал ещё раньше, когда звонил,
Что когда-то стихи сочинял, но спорт
Забирает всё время, всю страсть, весь пыл,
В прошлом он чемпион, а в стихах нетвёрд.

Но они его манят игрой теней,
Отсветами припрятанного огня,
А ещё, как бы это сказать точней? —
Стойкой левостороннею у меня.

Левосторонняя стойка — метафора необычайно любопытная. Вообще в боксе левосторонняя стойка распространена больше, чем правосторонняя, ибо предназначена для правши, а таковых и в боксе, и вообще в жизни гораздо больше, чем левшей. Но в контексте стихотворения этим выражением акцентируется, напротив, как раз необычная творческая (и жизненная) позиция поэта. Сам Кушнер считает, что жизнь в Петербурге — Ленинграде, в стороне от столичного шума, от эстрадного успеха как раз дала ему возможность сохранить свою творческую индивидуальность, да и просто соответствует складу его личности и таланта. Тогда почему же *стойка* — не правосторонняя? Думается, здесь автор стихов — сознательно или подсознательно — использует слово *левосторонняя* в значении именно *левша*, пусть фактически и неверном; срабатывает семантика слова *левый* как признака некой дополнительности, даже маргинальности, а именно он-то в данном случае и нужен. Любопытна реакция лирического героя на этот неожиданный для него комплимент: «...Что польстило мне, но согласиться с ним // Я не мог ни

тогда, ни сейчас в душе: // Бокс есть бокс, и другим божеством храним, // И смешон бы в трусах был я, negliже...»

Итак, психологические стереотипы сформулированы: в одном случае — недоверие лирического героя общепринятому представлению о соловьином хоре, в другом — внутреннее сопротивление поездке на боксёрский турнир и отказ воспринимать применительно к себе похвалу уговорившего таки его поехать незнакомца, в прошлом сочинителя любительских стихов, в невысоком качестве которых он сам и признаётся. Заметим, однако, что со стороны лирического героя здесь нет ожидаемой иронической ноты по поводу «графомании» боксёра-стихотворца, переставшего писать стихи, зато умеющего их ценить («Но они его манят игрой теней...»)². Здесь — отправная точка для нового витка лирического сюжета, о котором мы скажем ниже.

За счёт чего и в том и в другом лирическом сюжете происходит перелом? За счёт перемещения героя в иное, прежде незнакомое ему пространство. Само же пространство как бы расширяется, заполняется новыми для героя людьми. В первом стихотворении читаем:

² Лирический герой Кушнера и одолевающие его (и Кушнера, и лирического героя) своими стихами поэты-графоманы — любопытная и непростая тема, порассуждать на которую можно было бы отдельно. Назовём лишь стихотворение «Графомана-безумца письмо...» (1987), в финале которого нездоровый фанатизм одного такого автора вдруг обнаруживает в себе точку соприкосновения с «высокой болезнью» (Пастернак) лирического героя: «...Так скажу я поэту... Хотя... // Иногда... Но об этом ни слова. // По Литейному к Охте летя, // У стола пропадая ночного».

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 таинственней был женский смех, чем днём,
И, по здешнему счастью специалист,
Лучше ангелов я разбирался в нём.

Соловьиное пение традиционно ассоциируется с любовной темой, со свиданиями. Оно словно аккомпанирует ночному разговору влюблённых — и наоборот. Здесь трудно сказать, что «вначале». Но именно эти невидимые мужчины и женщины, а не зримые пассажиры парохода, становятся героями стихотворения. «И попутчики были, — не помню их», — признаётся лирический герой, выбрав очень точное слово. *Попутчики* — не спутники; увидел, услышал — и не заметил, забыл. Не то что доносящиеся с речного берега таинственные голоса.

Может показаться странным, но эти строки напомнили нам зачин рассказа Горького «Старуха Изергиль». Герой-рассказчик видит и слышит жителей черноморского побережья: «Они шли, пели и смеялись; мужчины — бронзовые, с пышными, чёрными усами и густыми кудрями до плеч...; женщины и девушки — весёлые, гибкие, с тёмно-синими глазами, тоже бронзовые... Они уходили всё дальше от нас, и ночь и фантазия одевали их всё прекраснее». Но горьковский рассказчик ощущает себя посторонним для этого сказочного мира. «Не хочу», — отвечает он на вопрос Изергиль, почему он не идёт вслед за ними. Иное дело — герой Кушнера: хотя он тоже находится на расстоянии от *таинственных* женщин и мужчин, это всего лишь расстояние речной поверх-

ности. В глубине души он *лучше ангелов разбирается* в том, что слышит, тем более что и в его жизни есть не бросающийся в глаза, но всё же намеченный любовный мотив: *И кого я в разлуке хотел забыть?* Не память ли о собственном пережитом чувстве заставляет лирического героя так обострённо воспринимать наполненную любовью ночную картину?

Стихи возникли, скорее всего, безотносительно к горьковским строкам, да Горький и не входит в круг любимых авторов поэта. «Пролетарский классик» даже стал у него однажды героем иронических стихов: «...Крылатых // Фраз, как у фокусника в кармане // Птиц, — в его пьесах не счесть, докладах. // “Любите книгу — источник знаний”. // На Капри, стоя у парапета, // В Москве ли сказано им такое? // Вот только странно любить за это, // А не за то и не за другое» («Любите книгу — источник знаний...»). Но не забудем, что поэт одиннадцать лет проработал школьным учителем, и текст программного рассказа ему, несомненно, хорошо знаком. Переключка могла возникнуть и невольно.

А что происходит в другом лирическом сюжете? Попав в боксёрский зал (начинается условная вторая часть стихотворения, и появляется новое пространство), герой тоже оказывается среди новых для него людей, словно приобщается к некой касте посвящённых (где действует, напомним, закон «гамбургского счёта»), о которой прежде не имел никакого понятия, а главное — открывает для себя новую, прежде незнакомую, жизнь:

В зале зрителей было немного, лишь
Те, кто боксом спасается и живёт.
Одному говорил он: «Привет, малыш».
О другом было сказано: «пулемёт».

А на ринге топтались, входили в клинч,
Я набрался словечек: нокдаун, хук,
Кто-то непробиваем был, как кирпич,
И невозмутим, но взрывался вдруг.

Здесь тоже мы погружаемся вместе с героем в мир звуков (слов) — не менее загадочных, чем в первом стихотворении, хотя стилистически вроде бы сниженных: *малыш* (это о боксёре!), *пулемёт, как кирпич*, — а ещё и наполненных профессиональной боксёрской лексикой (*клинч, нокдаун, хук*). Этот мир тоже по-своему прекрасен и праздничен, ибо он, как мы ещё увидим, способен открыть герою нечто новое, недоступное в привычном будничном существовании.

Стихотворения связаны между собой ещё мотивами света и тени/мрака. Лирическая ситуация в первом стихотворении разворачивается ночью, и ночная темнота создаёт атмосферу таинственности. Доносящийся до лирического героя мужской голос был *как мрак, басист*; женский смех ночью тоже *таинственней был, чем днём*. Ночная тьма по контрасту оттенена в финале стихотворения яркой световой вспышкой: «Только путь этот странный от соловья // К соловью, и сверканье зарниц ночных!» Во втором эти мотивы появляются сначала в связи с интересом бывшего боксёра к стихам; напомним: «Но они его манят игрой теней, // Отсветами припятанного огня...», — а затем в кульминации стихотворения, в сцене впечатлившего лирического героя поединка, оправдавшего его приезд на турнир:

А в одном поединке такой накал,
Исступлённость такая была и страсть,
Будто бог в самом деле в тени стоял,
Не рискуя в свет прожекторов попасть.

Но откуда взялся *бог*?

Одна из излюбленных поэтических тем Кушнера — соотнесение языческой античной мифологии и современной жизни: «Многобожие — это когда с высоты // Обращают вниманье на вас иногда // Министерство любви, Министерство беды, // Министерство зимы, Министерство труда...» («Многобожие — это когда с высоты...») Как-то он шутя обмолвился, что есть у нас ещё «бог отопления», «бог ремонта»... Почему в этом случае не быть и *богу бокса*? Контраргумент польстившему было замечанию незнакомца о *левосторонней стойке* поэта, напомним, таков: *Бокс есть бокс, и другим божеством храним...* Вот это божество бокса и становится незримым — точнее, спрятавшимся *в тени* — дирижёром замечательного боксёрского поединка. Высшая сила, между тем, присутствует и в первом стихотворении: «...Испытав потрясенье, поверил я, // Что иные, нездешние, есть миры, // Что иные, загробные, есть края». Здесь не место обсуждать отношение поэта к вере (см. его стихотворение «Верю я в Бога или не верю в бога...», 1998), да оно в данном случае и неважно: речь идёт не о религии как таковой, а о поэтическом восприятии мира, таящего в себе некую высшую тайну.

Сам же поединок — поединок не только боксёрский. Очевидно, что это аллегория и искусства, и всякой деятельности вообще. Осознание этого и есть для лирического героя момент истины, уравнивающий участников поединка на ринге с любым поэтом, художником, мастером...

И я понял, я понял, сейчас скажу,
Что я понял: что в каждом искусстве есть
Образец, выходящий за ту межу,
Ту черту, где смолкают хвала и лесть,

Отменяется зависть, стихает гул
Ободренья, и опытность лишена
Преимуществ, и слышно, как скрипнул стул,
Охнул тренер, — нездешняя тишина.

В каждом искусстве есть... Здесь вспоминается одно, написанное несколькими годами раньше «Соловьёв» и «Бокса», стихотворение поэта, в котором он уравнил людей творческих профессий — и любых других: «Что сказал Микеланджело о Рафаэле, // Мы б подумать, не то что сказать, не посмели: // Взял одним прилежанием, не гениальностью взял... // А философы любят друг друга? А в сельхозартели // Два механика лучших, вгрызаясь в металл? // А две скрипки? Две, может быть, виолончели? // Только шишки не спорят на ели, — // Одинаковы. Кто б отличил их, отметил, узнал?» («Что сказал Микеланджело...», 1996) Заметим, кстати, что в процитированной концовке «Бокса» — да и вообще в тексте стихотворения — много анжамбеманов. Лирика поэта восьмидесятых–девяностых годов, вплоть до начала нового столетия, вообще отличается усложнённым синтаксисом, обилием переносов (это видно, кстати, и в стихах о Микеланджело и Рафаэле). Впоследствии он, не упрощая поэтического содержания, упростил свою манеру. Не будем углубляться в стиховедческие тонкости, но заметим, что в тексте «Бокса» наблюдается ещё и несовпадение метра и ритма: такой эффект возникает, если слов в строке меньше, чем должно быть ударных слогов согласно размеру. Здесь в стихе четыре стопы (три, напомним, трёхсложных и одна двусложная), но слов (а стало быть, и реальных ударений) может быть три, например: «И ответственное состязанье, счёт»; «Отсветами припятанного огня». В последней цитате, в слове *Отсве-*

тами, ударение фонетически верно, но по законам анапеста оно должно было бы стоять на третьем, а не на первом слоге слова. Стих в таких местах целенаправленно «спотыкается». Вкупе с переносами (а также с алогизмом: «В прошлом он чемпион, а в стихах нетвёрд», где *прошлое* и *стихи* как бы превращены в антонимы) это создаёт ощущение какой-то внутренней сбивчивости в постижении новой истины. А истина такова: принципиальной разницы между спортом и искусством нет; спорт — тоже искусство. А можно было бы сказать и о «каждом искусстве», в том числе о труде и *философов*, и *механиков в сельхозартели*...

«Сбивчивое» признание лирического героя: «И я понял, я понял, сейчас скажу, // Что я понял...» напоминает нам об аналогичном признании в стихах о соловьях: «...с той поры, // Испытав потрясенье, поверил я...» *Я понял, поверил я* — признания равноценные; каждое из них — смысловой и эмоциональный центр своего стихотворения. В «Соловьях», кстати, анжамбеманы тоже использовались — и примерно в таком же качестве, как в «Боксе»: «...мне // Представлялся фантазией до тех пор, // Поэтическим вымыслом, не вполне // Адекватным реальности, птичий хор. // До тех пор, но, наверное, с той поры, // Испытав потрясенье, поверил я...» *Потрясенье* — это слово подошло бы и к герою «Бокса».

Есть в этих стихотворениях одно, пока нами не замеченное, общее для них слово — слово, мы бы сказали, ключевое: «...Что иные, *нездешние*, есть миры...»; «...и слышно, как скрипнул стул, // Охнул тренер, — *нездешняя* тишина». Чудо бытия, выход из повседневного, предсказуемого уклада в *нездешнее*,

за ту межу — вот общий знаменатель двух стихотворений, образующих невольную и неожиданную, может быть, для самого поэта лирическую дилогию. При этом далеко ходить за *нездешним* не нужно: оно — рядом: на палубе парохода, на боксёрском ринге... Нужно только суметь, преодолевая стереотип недоверия, всмотреться и вслушаться.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗ ОТЗЫВА

о кандидатской диссертации Н. Н. Шаховской
«Русская история в художественном сознании
А. С. Кушнера»¹

Диссертация посвящена теме, интерес к которой предопределён нарастающей в последнее время необходимостью изучения картины литературных и общекультурных тенденций второй половины XX — начала XXI веков. В поэтическом пейзаже своей эпохи петербургский поэт Александр Кушнер занимает очень значительное место. Очевидно, что в его творчестве проявились многие ключевые линии развития литературы указанного периода.

Оно уже давно стало предметом научного изучения. Напомним, что по различным аспектам его поэтики защищены несколько кандидатских диссертаций (И. А. Кудрявцевой, Ю. В. Поддубко, Л. Н. Ячник; краткий обзор этих и других исследований в диссертации Н. Н. Шаховской представлен). Автор же защищаемой ныне работы находит свой ракурс, в литературе о Кушнере пока не становившийся предметом специального рассмотрения. Она систематизирует и анализирует произведения поэта, в которых отозвались различные события и общий ход отечественной истории. Лирика Кушнера очень насыщена историко-культурными образами и аллюзиями (мысль об органичной преемственности и «переключке» эпох — одна из излюбленных его мыслей), но обычно пишущие о нём филологи обращают внимание на вторую составляющую этого определения («культурные»), в то время как собственно «исторические» не менее важны и показательны.

¹ Защищена в Московском государственном областном университете в апреле 2018 года. Научный руководитель — Н. М. Щедрина.

Основная часть диссертации состоит из двух глав. Первая из них касается отражения в поэзии Кушнера XX столетия как единого масштабного исторического узла, со своей внутренней логикой и своими закономерностями. Исследовательница справедливо замечает, что, хотя в творчестве поэта звучат исторические мотивы, восходящие к событиям других веков («Радищев», «А если бы к власти Рылеев пришёл...» и др.; в работе они учтены), — всё же львиную долю в нём занимают ассоциации с трагической историей двадцатого века. Не случайно первый параграф этой главы так и назван: «Трагические доминанты XX века в поэзии А. С. Кушнера». В это понятие автор включает и своеобразный стоицизм поэта (*Времена не выбирают, в них живут и умирают...*), и его лирическую рефлексию касательно роли «безумной личности» в истории (серия стихотворений, связанных со Сталиным), и обращение к лагерной теме и трагическим судьбам крупнейших русских поэтов XX века — Пастернака, Мандельштама, Ахматовой...

Во втором параграфе данной главы внимание диссертантки переключается на судьбу самого лирического героя, от детских лет до конца столетия. Феномен Кушнера в том, что его внешняя жизнь прошла без больших потрясений и поворотов. Но известное признание его «Я — поэт без биографии», как справедливо замечает Н. Н. Шаховская, не стоит понимать слишком буквально. Настоящая биография поэта — в его стихах, в насыщенной духовно-эмоциональной жизни. Автор диссертации прослеживает, как преломилась большая история столетия в сознании и судьбе лирического героя Кушнера. Особенно важны здесь детские впечатления, связанные по преимуществу с войной; стихи такой тематики выстроены автором диссертации в единый ряд.

Во второй главе диссертации рассмотрены доминанты историософской концепции поэта. Прежде всего, это соотношение частного и общего. Поэзия Кушнера уникальна тем, что, нацеленная на пафос частной жизни и на лирическое переживание историко-культурных аллюзий (что, казалось бы, должно провоцировать элитарное или индивидуалистическое мировосприятие), — очень демократична. Лирический герой поэта — условно говоря, один из нас: он ездит в общественном транспорте, стоит в очередях, подолгу сидит в приёмной какого-нибудь учреждения... Обращаясь к стихотворениям разных лет, Н. Н. Шаховская убедительно демонстрирует эту поэтическую

диалектику — касаясь, в частности, имеющего прямое отношение к этой проблеме вопроса о неприятии Кушнером больших эпических форм («Отказ от поэмы»). Далее, автор диссертации обращается к кушнеровской лирической трактовке темы поэта в России. В этой хрестоматийной теме поэт, как показывает исследовательница, нашёл свою «нишу»: отправной точкой для него стало впечатление от статуи Аполлона в Павловске. Парадоксальное присутствие греческого бога поэзии в северных русских снегах, где *его самый продвинутый пост и влиянья последний предел* («Аполлон в снегу»), — вот формула, определяющая роль русского поэта.

Разумеется, уместен и необходим содержащийся в данной главе параграф о «петербургском феномене» в стихах Кушнера. Н. Н. Шаховская выделяет и рассматривает наиболее важные грани этого явления в поэтическом преломлении Кушнера: точность и конкретность городских топонимов (шпиль Михайловского замка и другие детали), и при этом зачастую (как бы в согласии с «петербургским мифом» русской культуры) — ирреальность, «потусторонность»; поэтический интерес к непарадному, будничному Петербургу («Я бы мог почивать на лаврах...»); петербургская линия в истории литературных отношений Кушнера и Бродского («Я смотрел на поэта и думал: счастье...»). Наконец, ещё один параграф данной главы посвящён образу России в историческом ракурсе, как он проявляет себя в стихах Кушнера. Отмечая, что восприятие России и русского пути у Кушнера сродни блоковскому (стихия, хаос...), автор диссертации касается здесь вопроса о соотношении европейского и азиатского в русском менталитете и судьбе России. Сам поэт — человек, безусловно, европейской культуры, и выбор России в его восприятии (начиная с петровской эпохи) — это выбор пути европейского. Но реальная русская история изобилует непредсказуемыми поворотами, суть которых афористично выражена в одном из стихотворений поэта: «...Каждый раз выбирает Россия такие пути, // Что пугается Запад, глаза закрывает Восток» («Нет дороги иной...»). Этот драматизм и эта парадоксальность убедительно раскрыты в данном параграфе. Наконец, оправдано и логично рассмотрение в этой части работы мотивов русского языка как ключевой составляющей образа России и национального менталитета (стихотворение «Эпилог» и другие). Эта мысль, восходящая, может быть, ещё к Гоголю (отступление о языке в пятой главе «Мёртвых душ»),

находит у современного поэта полнокровное и оригинальное воплощение; автор диссертации, в свою очередь, наглядно демонстрирует, как это воплощение происходит.

Особую ценность представляют два справочных приложения к работе — «Хроника XVI–XX веков в поэзии А. С. Кушнера» и «Поэтические посвящения современникам». Значимость первого из них очевидна; наличие второго оправдано тем, что зачастую именно в диалоге с коллегами и друзьями — А. Арьевым, И. Бродским, Я. Гординым и другими — и формулируется поэтическая историософия Кушнера.

Диссертация Н. Н. Шаховской, в целом логичная и убедительная, не лишена, как нам видится, отдельных недочётов.

Во-первых, в отдельных фрагментах работы ощущается некоторая описательность. Исторический комментарий к стихам очень важен, но в каких-то случаях (например, при анализе стихотворения «Воспоминания») он, как нам кажется, перевешивает литературоведческий анализ.

Во-вторых, работа смотрелась бы ещё более выигрышно, если бы анализ стихотворений внутри параграфов учитывал хронологию их написания. Кушнер работает в литературе шесть десятилетий, и его стихи не являют собой единый лирический массив. Конечно, поэт остаётся собой всегда, но каждое время вносит свои нюансы в его мировосприятие. Так, например, стоило здесь дифференцировать стихи по времени их написания во втором параграфе первой главы, где автор касается детской и военной темы, отделить сравнительно позднее стихотворение «Война была закончена...» от ранних, почти юношеских «Танкер “Дербент”», «В эвакуации» и других. К тому же, среди этих ранних есть стихи, к которым поэт впоследствии не возвращался, считая их малоудачными, риторическими, не характерными для себя (например, «Останови машину. Заглуши...»). Может быть, стоило это обстоятельство тоже как-то оговорить.

В-третьих, можно было бы учесть и рассмотреть в работе некоторые стихотворения Кушнера, напрямую связанные с темой диссертации, но оставшиеся за её бортом: «Как хорошо, история крутая...» (1974; в нём обыграно содержание известного исторического труда: «Рукой шестого тома Соловьёва // Коснусь: казнят. А я вне этих бед... // Кричит стрелец от ужаса и хруста...»), «Не слишком сложен был профессорский вопрос...» (1985; о Мандельштаме в связи с античными трагедиями и с выходом на трагическую современность; рассмотреть это

стихотворение было бы уместно в связи со стихотворением «Мне снился сон, что я поэт...» на с. 29 диссертации: там звучат сходные мотивы); «Каких камней я дома не держал!..» (1991), навеянное сносом памятника Дзержинскому на Лубянской площади в Москве («Повержен председатель ВЧК, // Оплачен счёт, отомщена обида»).

Наконец, в-четвёртых, можно сделать некоторые уточнения к тексту Приложений. В «Хронику событий...» мы включили бы ещё ссылку на стихотворение «Совет» («Когда актёр Ливанов Сталину...»), тем более что в диссертации оно затронуто. Мемуаристы относят обыгранный в нём эпизод к 1940 году — то есть, он имеет более-менее точную хронологическую привязку и «просится» в Хронику. В списке адресатов посвящений Л. Я. Гинзбург указана как адресат нескольких стихотворений поэта, но не отмечено, что ей было посвящено в книге «Приметы» (1969) ещё и стихотворение «Вижу, вижу спозаранку...»

Впрочем, эти замечания носят частный характер и несколько не влияют на общую высокую оценку работы.

Считаю очень важным и показательным то обстоятельство, что герой диссертации, Александр Семёнович Кушнер — не только поэт, но и филолог, автор многочисленных статей о литературе — прочитал и одобрил работу.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. КУШНЕРА

- «А в Мойке, рядом с замком Инженерным...» 85-87, 234-235
«А если бы к власти Рылеев пришёл...» 394
«А может быть, я сам для жизни подобрал...» 18
«Адриатическое море...» *см.* Урок географии
Акцентный стих («Акцентным стихом писал Маяковский...») 296
«Американец, чем жил ты последние лет пятьдесят...» *см.*
Оборванные строки
Аполлон в снегу («Колоннада в снегу. Аполлон...») 107, 278-279, 294, 395
«Апрели, июни летят, сентябри, ноябри...» 304
Арльские дамы («Арльские дамы, у них и на шали узор...») 164-165, 167
Архилох («Кто сказал, что тускнеет земной житьё?...») 380
«Архитектура первых пятилеток...» 186-187, 239
«Асфальт не нужен мне — просёлочной дорогой...» 308
«Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег!...» *см.* Снег
«Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...» 360-361
- Бедный папа («Мы читаем книги вместе...») 61
Белые ночи («Пошли на убыль эти ночи...») 23, 377-378
Белые стихи («Не я поклонник белого стиха...») 171, 245-250, 259-260, 283-284
«Биограф гения в халате...» 372
Биржа («Летний свет вечерний златотканый...») 200
«Блажен, кто посетил до полного распада...» 134
«Бледнеют закаты...» 346
«Блести, спортивный инвентарь!...» 382
«Боже мой, среди Рима, над Форумом, в пыльных кустах...» 259
«Боже, ты показываешь зиму...» 357
«Бок отлежишь, затечёт ли рука...» 242
Бокс («Незнакомец меня пригласил прийти...») 379-392
«Большой проспект году в сорок седьмом...» *см.* На Большом проспекте
Ботанический сад («Ботанический лучше, чем зоологический сад...») 69
«Будущее — за магнитофоном...» *см.* Магнитофон

- Буквы («В латинском шрифте, видим мы...») 160
 «Буржуазный привкус красоты...», *эссе* 365
 «Бывает ли так не похожа сестра...» 317
 «Был туман. И в тумане...» 352
 «Быть классиком – значит стоять на шкафу...» 226
- «В “Асторию” пора доставить вас...» *см.* Приезжей
 «В будапештском музее на рембрандтовском полотне...» 148
 В вагоне («Поскрипывал ремень на чемодане...») 333
 В вагоне («Сажусь чуть-чуть наискосок...») 316
 «В Венеции, где обувь никогда...» 37
 «В вечернем солнце медно-красный...» 335
 «В импрессионизме милосердия...» 164, 301
 «В Иностранном переулке...» 72-73
 «В Италии, на вилле, ночью зимней...» 48
 «В Италию я не поехал так же...» 37
 «В каком-нибудь Торжке, домишко проезжая...» 328
 В кафе («В переполненном, глухо гудящем кафе...») 27
 «В лазурные глядятся озера...» 336
 «В латинском шрифте, видим мы...» *см.* Буквы
 «В названьях судов, в переключке загадочных мест...» *см.* В порту
 «В начале пригородной ветки...» *см.* Воздухоплавательный парк
 «В одной из улочек Москвы...» *см.* Поклонение волхвов
 «В одном из ужаснейших наших...» 87, 368
 «В окне вагонном под откосами...» *см.* Иван-чай
 «В отчаянье или в беде, беде...» 15
 «В палатке я лежал военной...» *см.* Сон
 «В переполненном, глухо гудящем кафе...» *см.* В кафе
 «В Петербурге мы сойдёмся снова...» 198
 «В петропавловском холоде снятся Петру...» 117-122
 В поезде («К вокзалу Царского Села...») 57, 316
 В поезде («Не в силах мне помочь...») 311-313
 «В полуплаще, одна из аонид...» 200-203
 В порту («В названьях судов, в переключке загадочных мест...») 114
 «В пучинах памяти — подобье Атлантиды...» 230-231
 «В ряду ночей одну невмочь...» *см.* Варфоломеевская ночь
 «В саду ещё стоит вода...» *см.* Весна

- «В складках каменной тоги у Гальбы стоит дождевая вода...»
242
- «В сравнение с дантовым, старинного покроя...» 375
- «В Гаврическом саду моя пребудет тень...» *см.* Тень
- «В Тарту, в тёмном ресторане...» 368
- «В тех залах статуи стоят как облака...» *см.* Павловск
- «В тот час, как известно, когда император встаёт...» 49-50
- «В тридцатиградусный мороз представить света...» 43-44
- «В шезлонге, под кустом, со шляпой на лице...» 347
- В эвакуации («Война гремела вдалеке...») 396
- «В электричке, с той стороны стекла...» 324-325
- В Эрмитаже («Заместитель египетских мумий...») 147
- «В этих креслах никто никогда не сидел...» *см.* Дворец
- «В этом городе могут жить...» 52-53
- Ваза («На античной вазе выступает...») 89, 139-140
- «Вам не понравился бы Петербург десятых...» *см.* Стансы
- Варфоломеевская ночь («В ряду ночей одну невмочь...») 100
- Велосипедные прогулки («Велосипедные прогулки!...») 308
- Венеция («Венеция, когда ты так блестяешь...») 37
- Венеция («Знаешь, лучшая в мире дорога...») 96
- «Верю я в Бога или не верю в бога...» 389
- Весна («В саду ещё стоит вода...») 176-177, 230
- Ветвь («Ветвь на фоне дворца с неопавшей листвой золочёной...») 266-267
- «Ветра невского свирепость...» 59-63, 176
- «Вдруг сигаретный дым в лучах настольной лампы...» 380
- «Взгляд с расстоянья страшен близкого...» 209-211
- «Вздымается море, и тополь кипит...» 380
- «Взметнутся голуби гирляндой чёрных нот...» 66-67, 267
- «Влажных бабочек что-то ни разу...» 359-360
- «Вижу, вижу спозаранку...» 80-81, 341, 397
- Воздух поэзии, *эссе* 173
- Воздухоплавательный парк («В начале пригородной ветки...») 11-13, 309-310
- «Война гремела вдалеке...» *см.* В эвакуации
- Вокзал («Вокзал о странствиях наслышан...») 309
- Волна («Волна в кружевах...») 178
- Воспоминание о любви («Нельзя оглядываться мне...») 254
- Воспоминания («Н. В. была смешливою моей...») 396
- «Вот вы не пишете поэмы...» *см.* Отказ от поэмы
- «Вот девять тополей стоят в одном ряду...» *см.* Девять тополей

- «Вот сирень. Как цвела при советской власти...» 298-299
- «Вот сон: в компании друзей...» 24-25
- «Вот счастье — с тобой говорить, говорить, говорить...» 293, 369
- «Вот человек, в котором не узнала...» см. Памяти А. Д. Сахарова
- «Времена не выбирают...» 363, 378, 394
- «Время — друг великих сочинений...» 307
- «Всесильный бог деталей», *эссе* 40
- «Всё не так угрюмо-стоеросово...» 48
- «Всё, что пленило нас, когда...» 25-26
- «Встань, и возьми постель, и в дом иди, и встал...» 364
- Встреча в Свечном переулке («Пока бубнишь, безумец...») 92-94
- Выставка («Гырса, на солнце разогретый...») 288-289
- Гадание («Какой это, девятисотый, наверное, год?...») 167
- «Где листва? Не успею плениться и свыкнуться с нею...» 291
- «Где теперь? Где-нибудь на Тобаго теперь, в Тринидаде...» 192-193
- Гладиолусы («Гладиолусы словно из воска...») 271-272
- «Глухонемые в дачной электричке...» 330-331
- «Горячая зима! Пахучая! Живая!...» 99, 356-357
- Готовальня («За взрослостью, за далью дальней...») 239
- «Графомана-безумца письмо...» 385
- «Греческую мифологию...» 140
- «Грибоедов, на площади сидя в кресле...» 255-260
- «Да, имперский. А вы бы хотели...» 129-132
- «Дайте мне, дайте башмаки пурпурные с загнутыми носками...» 98, 298
- «Даль с тенями еловыми, милыми...» 314-315, 367
- Два голоса («Озирая потёмки...») 311-312
- Два наводнения («Два наводнения, с разницей в сто лет...») 30
- Два Пушкина, *эссе* 354
- «Две колонны, смотри, отражаясь в пруде...» 235-236
- «Две маленьких толпы, две свиты можно встретить...» 346-347
- «Дверца распахнута автомобиля...» 240
- Дворец («В этих креслах никто никогда не сидел...») 44, 79, 261-284, 294, 353

- Дворцовая площадь («Дворцовая площадь, сегодня я понял...») 86, 177, 229-240
- «Двум поэтам в комнате одной...» 51
- Девять тополей («Вот девять тополей стоят в одном ряду...») 238
- «Декабрьским утром чёрно-синим...» 22-24
- Дельфтский мастер, *эссе* 148
- «Дети в поезде топают по коридору...» 334-336
- «Дешёвого резца нелепые затеи...», *фельетон* 193-194
- Дикий голубь («В Крыму дикий голубь кричит на три такта...») 265-266
- «Для полного блаженства не хватало...» *см.* Руины
- «Для чего мне этот Рим...» 208
- «Дни мирные – суббота, воскресенье...» *см.* Стансы
- «До свиданья, Кавказ, мы тебя любили...» 258
- «До чего ж увлечённо они говорили...» 308
- «Дождинки, улицу кропя...» *см.* Площадь Искусств
- «Доктор Живаго», *заметка* 159
- «Долго буду рассматривать эту волшебную карту...» 57
- «Должно быть, в воздухе безумия микроб...» 191
- «Достигай своих выгод, а если не выгод...» 100, 158-160
- Дунай («Дунай, теряющий достоинство в изгибах...») 264
- «Евангелие от куста жасминового...» *см.* Куст
- «Еврейских шахмат нет! Арийских быть не может!..» 382
- «Екатерининский дворец...» 178, 233
- Ель («За то, что ель зимой зелёной быть умеет...») 237, 361-362
- «Ему потупиться бы скромно...» *см.* Радищев
- «Если ты почему-либо должен остаться в городе...» *см.* Замок
- «Есть вещи: ножницы, очки, зонты, ключи...» 351
- «Есть где-то церковка, увитая плющом...» 366-367
- «Есть два чуда, мой друг...» 267
- «Ехать в автомобиле...» 308
- «Ещё люблю лепной карниз...» 176
- «Ещё чего, гитара!..» 66
- «Желтоватый и недужный...» 187-188
- «Жизнь чужую прожив до конца...» 305
- «Жил однажды я в рижской гостинице...» 115, 350
- «Жить в городе другом — как бы не жить...» 207, 311

- «За взрослостью, за далью дальней...» *см.* Готовальня
- «За то, что ель зимой зелёной быть умеет...» *см.* Ель
- «За то, что жизни ткань так пристально...» 362
- «За что? За ночь. За яркий по контрасту...» 185
- «Загнётся сознание в другую...» 377
- «Загробное блаженство фараона...» 149
- «Закончим среди снегопада...» 94-95
- «Закрою глаза и увижу...» 376
- «Заместитель египетских мумий...» *см.* В Эрмитаже
- Заметки на полях (2020) 217
- Замок («Если ты почему-либо должен остаться в городе...») 18, 327, 343
- «Запиши на всякий случай...» 171-174, 202
- «Заснёшь и проснёшься в слезах от печального сна...» 254
- «Затихает вторая столица...» 51
- «... Зато приближается всё, что когда-то...» 52
- «Зачем Ван Гог вихреобразный...» 164
- Здесь, на земле, *эссе* 264
- «Зимней ласточкой с визгом железным...» *см.* Конькобежец
- «Знаете, маленький поезд такой...» 309
- «Знаешь ли ты, что Радищев, которого...» 173
- «Знал бы лопух, что он значит для нас...» *см.* Лопух
- «Значит, еду я, Паскевич...» *см.* Рассказ генерала-фельдмаршала Ивана Паскевича
- «И если в ад я попаду...» 353
- «И если спишь на чистой простыне...» 364-365
- «И нашу занятость, и дымную весну...» 98
- «И после отходной, не в силах головы...» 362-363
- Иван-чай («В окне вагонном под откосами...») 221, 301, 318-319, 324
- «Из гостей придя домой...» 61, 380
- «Из ратных двух вождей Барклая выбрал он...» 162-164, 283
- «Изнанка листьев такова...» 376
- «Исследовав, как Критский лабиринт...» 96
- «Италия Сильвестра Щедрина...» 169
- «Итальянец назвал наше лето зелёной зимой...» *см.* Прогулка
- «К вокзалу Царского Села...» *см.* В поезде
- «К двери припаду одним плечом...» *см.* Комната
- «Казалось, поверхность морская...» 237

- «Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага!...» 143-146
- «Как вы там в Испании своей в снегах живёте...» 113-114
- «Как горит на закате...» 188-189
- «Как клён и рябина растут у порога...» 137, 175-176, 363
- «Как любит памятники маленький народ!...» 242
- «Как мальчик, волнуясь, читает письмо...» 298
- «Как мы в уме своём уверены...» 350
- «Как нравился Хемингуэй...» 348
- «Как с морем жаль бывает расставаться...» 308
- «Как Смольный собор хорошо говорит...» 177-178, 189, 234
- «Как хорошо, история крутая...» 396
- «Как чудно всё: и мироздание...» 351, 357-358
- «Какая разница: Сусанино...» 308
- «Каких камней я дома не держал!...» 397
- «Какое равенство? Смугла и пышнокрыла...» 359
- «Какой холодный май!...» 100
- «Какой это, девятисотый, наверное, год?...» *см.* Гадание
- «Каморка лифта тащится, как бы везёт в гору...» 203-207
- «Кем бы ты ни был теперь...» *см.* Памяти друга
- «Кем бы я был, родись я в другом городе...», *эссе* 142
- «Клод Моне говорил приблизительно так...» 164
- «Когда актёр Ливанов Сталину...» *см.* Совет
- «Когда б не живопись, я был бы мрачен тоже...» *см.* Мрачность
- «Когда б я родился в Германии в том же году...» 160, 173, 293
- «Когда бы град Петров стоял на Чёрном море...» 45-47, 49, 192
- «Когда из Петрокрепости, пыля...» *см.* На пути из Петрокрепости
- «Когда Россию не ругали...» 112
- «Когда страна из наших рук...» 135
- «Когда ты в Павловском дворце...» 276
- «Когда шумит листва, тогда мне горя мало...» (Филипп Аравийский) 147
- «Когда-нибудь время научатся в плотный рулон...» 21
- «Колоннада в снегу. Аполлон...» *см.* Аполлон в снегу
- Комната («К двери припаду одним плечом...») 187, 309
- «Контрольные. Мрак за окном фиолетов...» 217
- «Кончились все разговоры...» 321-322
- Конькобежец («Зимней ласточкой с визгом железным...») 239-240, 382
- Кружево («Суконное с витрины покрывало...») 374-375
- «Крутить колёсико бинокля...» 307

- «Кто едет в купе и глядит на метель...» 107, 279, 317, 324, 334, 349
- «Кто первый море к нам в поэзию привёл...» 191
- «Кто сказал, что тускнеет земное житьё?...» *см.* Архилох
- «Кто стар, пусть пишет мемуары...» 169, 220
- «Куда-то подевав мобильный телефон...» 82, 202
- Куст («Евангелие от куста жасминового...») 217, 363
- «Лес на снимке поредевший...» *см.* Снимок
- «Летний свет вечерний златотканый...» *см.* Биржа
- «Листва чугунная с чугунными цветами...» 185
- «Лишь когда провожал нас у стойки в аэропорту...» 309
- Лопух («Знал бы лопух, что он значит для нас...») 224
- «Лучше Дельфта в этом мире только Дельфт на полотне...» 148
- «Лучший в мире знаток лабиринта...» 308-309
- «Лучший город на свете — я вышел на Крюков канал...» 301
- «Любимый запах? Я подумаю...» 307
- «Любите книгу — источник знаний...» 385
- «Люблю в толпе тебя увидеть городской...» 56, 101, 103
- Магнитофон («Будущее – за магнитофоном...») 172
- «Манекенщицы и манекенщики в светлых плащах...» 316
- «Мемориальная преображает фасад...» 70-71
- «Мерно и мощно махая крылами...» 116, 322-323
- «Мне, видевшему Гефсиманский сад...» 159-160
- «Мне делать нечего — и я ворон считаю...» 238
- «Мне не важно, какой сегодня день...» 296-298
- «Мне не грозит клаустрофобия...» 342
- «Мне снился сон, что я поэт...» 397
- «Мне совестно сказать, но, мнится, есть в году...» 363-364
- «Многобожие – это когда с высоты...» 138, 389
- «Мой китайский музыкант...» 108-109
- «Мойки горестный изгиб...» 80
- «Молодой Рембрандт с кошачьими усами...» 152
- Море («Тяжёлыми ключьями пена...») 146-147
- Мореплавание («Мореплаванье в Летнем саду...») 57
- Мрачность («Когда б не живопись, я был бы мрачен тоже...») 158, 307
- «Мы в городе. Горит...» *см.* Тень облака
- «Мы читаем книги вместе...» *см.* Бедный папа

- «Н. В. была смешливою моею...» *см.* Воспоминания
 На Большом проспекте («Большой проспект году в сорок седьмом...») 184
- «На дорожке лиловые тени...» 307
- «На Невском — гулкий лес Казанского собора...» 307
- На пароме («От дебаркадера в ночь на пароме...») 309
- На пароходе («Расставанья...») 309
- «На петербургских старинных гравюрах...» 33-35, 53, 124
- На пути из Петрокрепости («Когда из Петрокрепости, пыля...») 122-125, 308, 363
- «На рассвете тих и странен...» *см.* Ночной дозор
- «На самом деле мысль, как гость...» 344
- «На станции метро, в подземном царстве...» 250-254, 259-260
- На телеграфе («На телеграфе грустен юмор...») 172
- «На юге мысль не бьёт, а каплет: с водомётом...» 344
- «Набирая номер, попасть по ошибке в ад...» 173
- «Над картой Венеции, пристальным планом её...» 56
- «Напрасно хоть что-нибудь близкое...» 317
- «Наш северный модерн, наш серый, моложавый...» 182-184, 343
- «Не было б места ни страху, ни злобе...» 23
- «Не в силах мне помочь...» *см.* В поезде
- «Не жалею о том, что я жил при советской власти...» 256, 295
- «Не занимать нам новостей!..» 104-107, 109, 322
- «Не люблю одиноких прогулок...» 103
- «Не люблю Переделкина: сколько писателей в ряд...» 382
- «Не люблю французов с их прижимистостью и эгоизмом...» 299
- «Не может быть хуже погоды...» 51-52, 102
- «Не слишком сложен был профессорский вопрос...» 396-397
- «Невский ветер прохладен и влажен...» *см.* Письмо
- «Невы прохладное дыханье...» 190-192, 197
- «Незнакомец меня пригласил прийти...» *см.* Бокс
- «Нельзя оглядываться мне...» *см.* Воспоминание о любви
- «Нет дороги иной для уставшей от бедствий страны...» 321, 395
- «Нет лучшей участи, чем в Риме умереть...» 307
- «Нет, не вы всех счастливей, а этот, в вагонном окне...» 327, 361
- «Неужели увижу сегодня, не может быть...» 148-149
- «Нехорошо! Замедлю шаг...» *см.* Опять сирень
- «Нечто вроде прустовского романа...» 301, 305

- «Никак не вспомнить было, где...» 114
 «Никем, никем я быть бы не хотел...» 54, 326
 «Никогда не наглядеться...» 148
 «Никому не уйти никуда от слепого рока...» *см.* Современники
 «Ничто так к смерти нас не приближает...» 154-155
 «Но и в самом лёгком дне...» 144, 298
 Новорождённая листва («Новорождённая листва...») 306
 Новые окна («Теперь не форточка, теперь окно на треть...») 240
 Новый Орфей («Я в аду, прекраснейшем на свете...») 254
 Ночной дозор («На рассвете тих и странен...») 152
 Ночной парад («Я смотр назначаю вещам и понятиям...») 254,
 341-342
- «О, безрассудный, расточительный...» *см.* Сирень
 «О “Бродячей собаке” читать не хочу...» 209
 «О, водить бы автобус из Гатчины в Вырицу...» 307
 «О да, она могла б внушить Орфею...» 254
 «О здание Главного штаба!...» 20-22, 29, 35, 175
 «Облака выбирают анапест...» 265
 Оборванные строки («Американец, чем жил ты последние лет
 пятьдесят...») 148
 «Обратяся к романтической ветке...» 335, 371-372
 «Одолжи мне слово, хоть одно...» 222
 «Озирая потёмки...» *см.* Два голоса
 Окуловка («Стоянка поезда — одна минута, мало!...») 327-328
 «Он снимает здесь дачу, знакомы...» 58
 «Оревуар, адё и до свиданья...» 81, 325
 Опять сирень («Нехорошо! Замедлю шаг...») 304-306
 «Останови машину. Заглуши...» 396
 «Остановиться вовремя. А те...» 344-345
 «От дебаркадера в ночь на пароме...» *см.* На пароме
 «”От финских хладных скал до пламенной Колхиды...”» 113
 «Отец настоял, чтобы сын-гимназист...» 216-218
 Отказ от поэмы («Вот вы не пишете поэмы...») 143, 264, 395
- Павловск («В тех залах статуи стоят как облака...») 226, 276-
 277, 284
 Павловск («Холмистый, путаный, сквозной, головоломный...») 200,
 276-277
 Памяти А. Д. Сахарова («Вот человек, в котором не узнала...») 152

Памяти приятеля («Кем бы ты ни был теперь...») 56
«Пастернак рассказал про границу...» 320-321, 324
«Паутина под ветром похожа...» 179, 237-238
«Паучок на балконе, - ну что бы ему у земли...» 325
Перед статуей *см.* «В складках каменной тоги у Гальбы стоит
дождевая вода...»
Переключка, *эссе* 215
«Перечитывал книгу и в ней на полях...» 257
«Персидской сирени приказано в этом году...» 299-302
Площадь Искусств («Дождинки, улицу кропя...») 372, 376
Под дождём («Я ли не знаю, как дождь заунывен...») 49-50
Письмо («Невский ветер прохладен и влажен...») 84-85
«Питер де Хох оставляет открытой калитку...» 148, 151-152
«Пить вино в таком порядке...» 348
«По безлюдной Кировочной, вдоль сада...» 99, 211-214, 223-224
«По рощам блаженных, по влажным зелёным холмам...» 102
«По сравненью с приметам зим...» 307
« — Поверишь ли, вся Троя — с этот скверик...» *см.* Троя
«Под занавес, в жестоком ноябре...» 371
«Под сквозными небесами...» *см.* Фотография
«Под шкафом, блюдечком, под ложечкой, под спудом...» 307
«Подсела в вагоне. “Вы Кушнер?” — “Он самый”...» 329
«Подъезжая к городу, видишь склады...» 315-316
«Поезд скорость набирал...» 345-346
«Познай себя! – Неинтересно...» 147-148
«Пойдём голосовать, воспользовавшись правом...» 259
Пойдём же вдоль Мойки, вдоль Мойки... 21, 73-85, 99, 189,
224, 230, 269, 343
«Пока бубнишь, безумец...» *см.* Встреча в Свечном переулке
Поклонение волхвов («В одной из улочек Москвы...») 149-151
«Полузасохший кипарис...» 237
«Помню, в детстве на улицах было не много людей...» 43
«Помрачнев, не звоню никому...» 26-27
«Попробуйте меня от века оторвать...», *эссе* 112-113
Посещение («Я тоже посетил...») 369
«Поскольку я завёл мобильный телефон...» 173
«Посмотри на Вольтера в ночной рубаше...» *см.* Утро Вольтера
Посреди семидесятых («Посреди семидесятых...») 92, 239, 373
«Посчастливилось плыть по Оке, Оке...» 309, 348-349, 379-392
«Потому и порядок такой на столе...» 342
«Потому, может быть, и великий...» 57

- «Потому что большая страна...» 136-137
- «Почему одежды так темны и фантастичны?...» 152-153
- «Пошли на убыль эти ночи...» *см.* Белые ночи
- «Представляешь, каким бы поэтом...» 53-57, 218
- «Прерывистый, с цепкой повадкой...» *см.* Узор на скатерти
- «Придѣшь домой, шурша плащом...» 363
- Приезжей («В “Асторию” пора доставить вас...») 188
- «Припадая к кустам, глядя вслед облакам...» 160-161
- «Пришлось спасаться вплавь, при том что записные...» 369
- «Приятель жил на набережной. Дом...» 63, 176
- Прогулка («Итальянец назвал наше лето зелёной зимой...») 36-39, 58, 265-267, 309, 352
- «Прозаик может стать и девочкой в веснушках...» 381-382
- «Проснись счастливым и свободным...» 365
- «Прости, волшебный Вавилон...» 31-32
- «Прощай, любовь!...» 371
- Прощание с веком («Уходя, уходи, — это веку...») 97
- «Пусть день наш жѣстк и зимы белокуры...» 246-247
- Путешествие («Что-то мне волны лазурные снятся...») 309
- Пчела («Пятясь, пчела выбирается вон из цветка...» 360
- «Пятясь, пчела выбирается вон из цветка...» *см.* Пчела
- Радищев («Ему потупитья бы скромно...») 394
- «Разве можно после Пастернака...» 295
- «Размашистый совхоз Темрюкского района...» 175
- «Рай — это место, где Пушкин читает Толстого...» 102
- Рассказ генерала-фельдмаршала Ивана Паскевича («Значит, еду я, Паскевич...») 91
- «Распахнуты двери веранды...» 381
- «Рассеянный и мягкий свет дневной...» *см.* Стихи из Стрельны
- «Расставанья...» *см.* На пароходе
- «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре», *эссе* 306
- «Рембрандт Харменс ван Рейн сам себе наскучил...» 153, 252
- «Ругай, ругай Петра, за всё в ответе он...» 129
- Руины («Для полного блаженства не хватало...») 181-183
- «Русский язык, как латынь, постепенно сойдѣт на нет...» *см.* Эпилог
- Рыцарский зал («Я видел картины, и вазы, и чаши...») 147
- «С плащом на руке, с ветерком...» 90-92, 97, 372

- «С тобой, со мной, с продрогшим садом...» 18-20, 48
«С той стороны любви, с той стороны смертельной...» 375-377
«С экрана в зал вползали танки...» *см.* Танкер «Дербент»
Сад («Через сад с его клёнами старыми...») 211, 214-215, 218-225, 353-354
«Сажусь чуть-чуть наискосок...» *см.* В вагоне
«Самый лучший знаток лабиринта...» 178
«Сегодня солнечно и ветрено...» 307
«Сентябрь выметает широкой метлой...» 180, 342
Сирень («О, безрассудный, расточительный...») 289-291
Сирень («Сирень и не знает, что станет картиной...») 303-304
Сирень («Фиолетовой, белой, лиловой...») 286-289, 291-293, 368-369
«Сирень и не знает, что станет картиной...» *см.* Сирень
«Сирень отцветшая вослед...» 302-303
«Сирень персидская стоит как облака...» 293-295
«Скатерть, радость, благодать!..» 369-370
«Скучно, Гоголь, жить на этом свете!..» 125-129, 317-318
«Сложила крылья бабочка, пропала!..» 372
«Случалось ли читателю, как мне...» 115, 350
«Слышал, как я сегодня во сне кричала?..» 353
«Смерть и есть привилегия, если хотите знать...» 242
«Смотреть в дворцовое окно...» 177
«Смотри: в окне вагонном...» *см.* Станция Свеча
«Смотри же нашими глазами...» 259
«Смотри, какой хороший мальчик Павел...» 167-168
«Смотрю на девушек, на молодых людей...» 305
«Смысл жизни – в жизни, в ней самой...» 151-152
«Сначала ввязаться в сражение, ввязаться в сражение!..» 143
Снег («Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег!..») 40-43, 274
«Снег подлетает к ночному окну...» 107, 279, 349
Снимок («Лес на снимке поредевший...») 89-90
Совет («Когда актёр Ливанов Сталину...») 397
Современники («Никому не уйти никуда от слепого рока...») 210
Солонка («Я в музее сторонкой, сторонкой...») 170-171
Сон («В палатке я лежал военной...») 202
Сон («Я ли свой не знаю город?...») 39-40, 352
Сон в летнюю ночь («Чемпионатом мира по футболу...») 382
«Спасибо мастеру краснофигурных ваз...» 141-142

- «Спать, как рыбы морские, во тьме...» 365-366
«Спиною к морю страшно мне стоять...» 148
«Среди людей, которые не слышат...», *эссе* 174, 219, 314
«Средь солнца, ветра и дождя...» 25, 34
«Станешь складывать зонтик — не даётся...» 343
- Стансы
«Вам не понравился бы Петербург десятых...» 155-156
«Выпил — отпустило. Боже мой...» 347-348
«Голубизна собора Смольного...» 177
«И Фет не о любви писал бы, — говорите...» 155
«Оказывается, старик...» 156-158, 167
«У Кандинского козявочки, букашечки, спирали...» 155
- Станция Свеча («Смотри: в окне вагонном...») 326-327
«Старость тем хороша, что не надо ходить к гадалке...» 351
«Стихи — архаика, и скоро их не будет...» 53-54
- Стихи из Стрельны («Рассеянный и мягкий свет дневной...») 27-29, 56, 369
- «Стоянка поезда — одна минута, мало!..» *см.* Окуловка
«Страна, как туча за окном...» 349
«Суконное с витрины покрывало...» *см.* Кружево
- Таврический сад («Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он...») 196-200, 212, 223, 225, 265, 358
- Таврический сад, *эссе* 192
- «Там, где весна, весна, всегда весна, где склон...» 371
«Там — льдистый занавес являет нам зима...» 358-359
- Танкер «Дербент» («С экрана в зал вползали танки...») 396
«Текстильных фабрик мягкий шорох...» 355
«Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он...» *см.* Таврический сад
- Тень («В Таврическом саду моя пребудет тень...») 225-226
- Тень облака («Мы в городе. Горит...») 76
«Теперь, когда стихи пишу, меня сомнение...» 230
«Теперь не форточка, теперь окно на треть...» *см.* Новые окна
«То, что мы зовём душой...» 91
«Только к зиме уменьшительный суффикс пристал...» 299
«Тот вечер под эпитафией “Последний...”» 248
«Трагедия легка: убьют или погубят...» 349
«Три раза имя он менял...» 303
- Троя (« — Поверишь ли, вся Троя — с этот скверик...») 272, 321

- Туман («Туман, как облако, стоял...») 22
 «Ты мне ёлочки пышные хвалишь...» 237
 «Ты не прихлопнешь луч: он на руку взберётся...» 152
 «Тырса, на солнце разогретый...» *см.* Выставка
 1837-й («Франц Антон фон Герстнер с паровозом...») 332-334,
 336-337
 «Тяжёлыми ключьями пена...» *см.* Море
- У Ахматовой, *эссе* 222
 «У дома с мраморной доской...» 69-72, 84, 281
 «У кораблика речного нет названья...» 32-33, 81, 309, 373
 «Увидев тот коттедж, где жили мы с тобой...» 275
 «Удушьев Ипполит Маркелыч...» 306
 « — Уж если умирать, то осенью, — сказали...» 97
 «Уж так он солнечен! Так праздничен! Горяч!..» *см.* Художник
 Узор на скатерти («Прерывистый, с цепкой повадкой...») 370-
 371
 «Уличное каменное чтенье...» 103-104
 «Умереть, не побывав в Париже...» 169, 171
 Урок географии («Адриатическое море...») 56-57
 «Устройство чичиковской помнишь ли шкатулки...» *см.* Шка-
 тулка
 Утро Вольтера («Посмотри на Вольтера в ночной рубахе...») 161-162
 «Уходя, уходи, — это веку...» *см.* Прощание с веком
- «Фету кто бы сказал, что он всем навязал...» 172-173
 Филипп Аравийский *см.* «Когда шумит листва, тогда мне горя
 мало...»
 «Фиолетовой, белой, лиловой...» *см.* Сирень
 Фотография («Под сквозными небесами...») 88-89, 92, 95
 Фотография («Я думаю, это деревня Межно...») 168
 «Франц Антон фон Герстнер с паровозом...» *см.* 1837-й
- «Холмистый, путаный, сквозной, головоломный...» *см.* Пав-
 ловск
 «Хорошо, что ни яхты у нас, ни виллы...» 259
 «Хотел бы я не наблюдать...» 203
 Художник («Уж так он праздничен! Так солнечен! Горяч!..») 301
 «Художник вдумчивый нам преподавал урок...» 152

«Художник напишет прекрасных детей...» 165-167

«Часы, похожие на гроб...» 306

«Чего действительно хотелось...» 14-18, 20, 43, 58

«Чемпионатом мира по футболу...» *см.* Сон в летнюю ночь

«Через Неву я проезжал в автобусе...» 308

«Через сад с его клёнами старыми...» *см.* Сад

«Читая шинельную оду...» 107-113, 115, 134, 279, 322

«Что мне весна? Возьми её себе!..» 17, 102

«Что правда, то правда, я выпил, но вечер...» 347

«Что сказал Микеланджело о Рафаэле...» 390

«Что-то вроде музея при храме... тленье...» 367

«Что-то мне волны лазурные снятся...» *см.* Путешествие

Шашки («Я представляю все замашки...») 382

Шкатулка («Устройство чичиковской помнишь ли шкатулки?...») 179-180

Эпилог («Русский язык, как латынь, постепенно сойдёт на нет...») 395

«Эта тень так прекрасна сама по себе под кустом...» 291-293

«Эта улочка странный имеет затерянный вид...» 194-196

«Эти дамы на пляже без лифчиков, голые...» 219

«Эти трое любят первую ласточкой...» 142-143

«Это чудо, что все расцвели...» 304

Этот вечер свободный 63-68, 71

«Этот дачный вокзал и домишки...» 331-333

«Этот мальчик в коротких штанишках...» 168

«Этот сад, что над Невкой Большой...» 68-69, 72, 116-117, 119, 197

«Я бы в Томске томился...» 114-116

«Я бы мог поживать на лаврах...» 395

«Я в аду, прекраснейшем на свете...» *см.* Новый Орфей

«Я в лифт входил, захлопывалась дверца...» 204

«Я в музее сторонкой, сторонкой...» *см.* Солонка

«Я видел картины, и вазы, и чаши...» *см.* Рыцарский зал

«Я даже ручку дверную люблю...» 115, 342

«Я думал вот о чём, я думал, что везенье...» 345

«Я думаю, это деревня Межно...» 168

«Я дырочку прожёт на брюках над коленом...» 37

- «“Я за то глубоко презираю себя...”» 50-51, 216
«Я ли не знаю, как дождь заунывен...» *см.* Под дождём
«Я ли свой не знаю город?...» *см.* Сон
«“Я лучше, кажется, была”...» 93-94
«Я люблю тиранию рифмы – она добиться...»
«Я не знаю, какие ещё города...» 323-324
«Я не люблю Восток, не понимаю...» 169
«Я не ценю балет и не люблю парад...» 231, 294
«Я посетил приют холодный твой вблизи...» 344
«Я представить себе не могу, не могу...» 164
«Я представляю все замашки...» *см.* Шашки
«Я рай представляю себе, как подъезд к Судаку...» 361
«Я смотр назначая вещам и понятиям...» *см.* Ночной парад
«Я смотрел на поэта и думал: счастье...» 54, 395
«Я тоже посетил...» *см.* Посещение
«Я шёл вдоль припухлой тяжёлой реки...» 95-98, 126

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

В указатель не включены: Кушнер А. С.; мифологические имена и имена вымышленных литературных персонажей; имена, входящие в названия учреждений, населённых пунктов и улиц.

- Абаза А. А. 140
Абишева С. Д. 46
Абрам Терц *см.* Синявский А. Д.
Авдотья *см.* Лопухина Е. Ф.
Аверкина С. Н. 229
Алешка Т. В. 271
Алкей 202
Альми И. Л. 78, 261, 264, 270
Альтхаус Ф. 4
Алябьев А. А. 136
Аникушин М. К. 251, 255-256, 258
Анненский И. Ф. 23, 52-53, 118-119, 121, 174-175, 214-215, 219, 223, 232, 245, 248, 286, 311, 313-316
Анциферов Н. П. 28
Арьев А. Ю. 3, 178, 191, 198, 233, 260, 278, 343, 396
Асылбекова М. С. 46
Ахматова А. А. 26, 183, 209-210, 222-225, 286, 297, 301, 311, 378, 394
Ашимбаева Н. Т. 219
Баевский В. С. 205
Байрон Д. 157
Баратынский (Боратынский) Е. А. 144, 154, 305-307, 323, 344
Барзах А. Е. 54
Барклай-де-Толли М. Б. 162-164, 176, 282-283
Батюшков К. Н. 12, 133, 191, 286
Бах Р. Р. 245
Бек Т. А. 170
Белинский В. Г. 322
Белоусов А. Ф. 285, 297
Бельская Л. Л. 39
Бернини Д. Л. 178
Бецкой И. И. 75
Биткинова В. В. 131, 147, 170
Благой Д. Д. 11
Блок А. А. 67, 171-174, 200, 202, 209-215, 220-225, 242, 256, 286, 295, 308, 310, 319, 373, 375, 395
Богданович С. А. 175
Богомолов Н. А. 200
Бойко С. С. 54
Борисова М. И. 288, 322
Борромини Ф. 178
Борусяк Л. Ф. 88
Боур (Баур) Р. Х. 127, 318
Бочаров С. Г. 144, 180, 305
Бренна В. 261, 263
Бродский И. А. 16, 26-28, 54, 73-74, 89, 131, 173,

- 180-181, 226, 241, 243-
244, 264, 341, 395-396
- Брюллов К. П. 41-42
Брюс Я. В. 127, 318
Булгаков М. А. 107
Быков Д. Л. 99-100
- Вайль П. Л. 131
Ван Гог В. 164-165, 167
Вацуро В. Э. 282
Вашингтон Д. 129
Веласкес Д. 237
Вермеер Я. 148
Визель М. Я. 49
Владимиров С. В. 22-23
Вознесенский А. А. 13, 244,
256
Вольтер 161-162, 168
Воронихин А. Н. 261, 263,
269
Вуйцык Т. 341
Выжutowич В. В. 91
Высоцкая О. 174
Высоцкий В. С. 44-45, 180-
181, 200, 241, 244, 290
Вяземский П. А. 109
- Галансков Ю. Т. 90
Галич А. А. 148-149, 241,
244, 290
Гальба С. С. 242
Гаспаров М. Л. 60, 74, 266-
267, 269
Гельфонд М. М. 144, 217
Гемелл Г. М. 204
Генис А. А. 131
Герстнер Ф. А. 332, 336-337
Герцен А. И. 42
Гёльдерлин Ф. 191
Гёте И. В. 324, 370
Гинзбург А. И. 90
- Гинзбург Л. Я. 24, 77, 271,
362, 397
Глинка М. И. 333, 337
Гоголь Н. В. 34, 49, 111,
125-126, 128-129, 179-
180, 193, 300, 308, 316-
317, 323, 395
Головин А. Я. 288
Гольденберг А. Х. 241
Гомер 138, 202
Гончаров И. А. 297, 306
Гораций К. Ф. 202
Гордин Я. А. 396
Городницкий А. М. 131, 142
Горький М. 386-387
Гофман Э. Т. А. 359
Грибоедов А. С. 133, 255,
257-258, 306
Гумилёв Н. С. 38-40, 171,
225, 352
Гурьев А. Д. 140
Гурьев Н. Д. 140
Гус Г. 150
Гюбер Ж. 161-162
- Данек В. 91
Даниэль Ю. М. 90
Данте Алигьери 375
Дарий 300
Дау (Доу) Дж. 162-164, 282
Державин Г. Р. 67, 135, 169-
171, 256
Дернов И. И. 195, 210
Дзержинский Ф. Э. 397
Довгий О. Л. 66
Достоевский Ф. М. 34, 49,
53-55, 57, 64, 215-219,
232, 257
Дувакин В. Д. 209
- Евтушенко Е. А. 15, 256

- Екатерина II 127, 193, 282
Елизавета I 278
Есенин С. А. 193-194, 243,
250, 308, 329
- Жуковский В. А. 72, 106,
109, 138, 226
- Заболоцкий Н. А. 238
Зайцев В. А. 244
Земцов М. Г. 33-34
- Иванов Вяч. И. 195, 208,
210, 223-224, 346, 353
Ивинский Д. П. 109
Измайлов Н. В. 282
Иоселиани О. Д. 133-134
Исаков С. Г. 60
- Камерон Ч. 181, 261, 263
Кандинский В. В. 155
Карион (Истомин) 236
Катулл Г. В. 200, 204, 207
Келли К. 17
Кибиров Т. Ю. 200
Китаев Я. 249
Китс Д. 154
Клячкин Е. И. 244
Коган Г. Ф. 232
Козицкий И. 286, 297
Козловская Г. Л. 209
Козловский А. Ф. 209
Кончаловский П. П. 286-
289, 301, 303, 368
Корнуолл Б. 65-66, 68
Коровин К. А. 301
Костромин А. Н. 148
Кралин М. М. 183
Краснов Г. В. 120
Крылов А. Е. 45, 180, 244,
330
- Крылов И. А. 109
Крыщук Н. П. 62
Ксеркс 300
Кудрявцева И. А. 3, 69, 238,
285, 393
Кузмин М. А. 286
Кузнецов А. 278
Кузнецов П. В. 169, 289
Кузьмина Н. А. 30, 63, 67
Кузьмичёв И. С. 69, 108
Кукин Ю. А. 186
Кукольник Н. В. 330, 337
Кукулевич М. А. 205
Куняев С. Ю. 171-172
Кутузов С. И. 70, 127, 176
Кушаков А. В. 110
Кушнер А. А. 82
Кушнер С. С. 138, 368
Кушнер Т. Н. 64
- Лавров А. В. 200, 215
Лалетина О. С. 4
Ларина Ю. 82
Левитан А. М. 244
Левитан М. С. 244
Лекманов О. А. 200
Ленин В. И. 71, 194, 212
Леонардо да Винчи 131
Лермонтов М. Ю. 109, 133,
157-158, 185, 380
Ливанов Б. Н. 397
Линкольн А. 129
Лихачёв Д. С. 46, 74, 116,
152
Лишев В. В. 255
Лобин А. М. 132
Ломоносов М. В. 105, 135,
278, 345
Лопухина Е. Ф. (Авдотья)
28, 35, 131-132
Лотман Ю. М. 42, 285

- Луцок И. В. 4
 Лушников А. Г. 4, 30, 183
 Лю Ши Кунь 108
 Ляпина Л. Е. 4, 7, 17, 196-197, 265
- Макарова И. А. 179, 253
 Макогоненко Г. П. 72
 Максимов А. М. 48
 Максимов Д. Е. 152
 Мандельштам О. Э. 46, 120, 133, 167, 171, 203, 233, 286, 301, 365, 375, 394, 396
 Мануйлов В. А. 158
 Машков И. И. 289
 Маяковский В. В. 171, 242-244, 251, 259
 Медведева Г. 131
 Меднис Н. Е. 36
 Мережковский Д. С. 216-218
 Мечников И. И. 242
 Микеланджело Б. 390
 Моне К. 164, 194
 Моцарт В. А. 67
- Набоков В. В. 297
 Назиров Р. Г. 29
 Наполеон Бонапарт I 352
 Невзглядова Е. В. 40, 153, 175, 196, 285
 Некрасов Н. А. 49-51, 183, 216-217, 308, 319
 Некрасов С. М. 80
 Нельсон Г. 352
 Нерлер П. М. 46, 233
 Николаев П. А. 32
 Николай I 83-84, 110
 Ницше Ф. 346
- Новиков Вл. И. 7, 77, 200, 220
 Новикова О. И. 77
- Озеров Л. А. 278
 Оксман Ю. Г. 72
 Окуджава Б. Ш. 16, 61, 67, 231, 244, 330, 364
 Опекушин А. М. 243, 251
 Орбелиани В. В. 61
 Орлов В. Н. 210
 Орловский Б. И. 176
- Павел I 167-168
 Парчевская И. Ю. 80
 Паскевич И. Ф. 91
 Пастернак Б. Л. 97, 103, 107, 159, 218, 278, 293, 295, 319-321, 324, 333, 355, 394
 Пастернак Л. О. 159
 Патрикеев С. И. 73
 Персианова О. А. 157
 Перцов Н. В. 243
 Пётр I 25-26, 45, 68, 110, 116-120, 122-132, 318
 Пиндемонте И. 258
 Писсарро К. 194
 Поборчая И. П. 25, 40
 Поддубко Ю. В. 3, 47, 148, 254, 393
 Подольская И. И. 219, 232, 313
 Потёмкина Е. П. 199
 Потёмкин-Таврический Г. А. 193
 Проскурин О. А. 282
 Пруст М. 97, 301, 305, 366
 Пугачёв Е. И. 107
 Пумпянский Л. В. 105
 Путилова Т. Н. 184

- Пушкин А. С. 11, 23, 29-31, 34, 41-42, 49, 61, 63, 65-68, 70-72, 76, 80, 91, 93, 102, 106-107, 109-113, 119, 122, 126-129, 133, 135, 162-164, 169-171, 176, 191, 199, 200-201, 219, 226, 232, 236, 241-260, 267, 279, 281-284, 292, 295, 308, 317-318, 323, 333, 335-337, 351, 354, 357, 371
- Пьяных М. Ф. 58, 60, 78
- Пэн Д. Б. 3, 58, 69, 94-95, 271
- Радищев А. Н. 173, 394
- Разумовский К. Г. 75
- Распе Э. Р. 42-43
- Растрелли Б. Ф. 137, 178
- Рафаэль С. 390
- Рейн Е. Б. 52
- Рембрандт Х. 152-161, 166-168, 252
- Репин И. Е. 256
- Репнин А. И. 127, 318
- Римский-Корсаков Н. А. 244
- Ришина И. И. 67
- Роднянская И. Б. 32, 85-86, 97, 120-121, 125, 138, 355
- Рождественский Р. И. 104-106
- Розен Г. Ф. 127
- Рокотов Ф. С. 167-168
- Росси К. И. 21, 137
- Ростовцева И. И. 287
- Рубцов Н. М. 118
- Руссо Ж.-Ж. 168
- Рылеев К. Ф. 394
- Ряшенцев Ю. Е. 74
- Садщиньска Э. 5, 7
- Сажин Д. В. 16
- Сажин В. Н. 16
- Салтыков-Щедрин М. Е. 183
- Самойлов Д. С. 131
- Сардаров А. С. 181
- Сатклифф М. 4
- Сахаров А. Д. 152
- Свиридов С. В. 61
- Седова Г. М. 80
- Семёнов Г. С. 170
- Сервантес М. 186
- Серов В. А. 166-168
- Сидяков Л. С. 29
- Синявский А. Д. (Абрам Терц) 90, 105
- Скатов Н. Н. 58
- Смирнов И. П. 131
- Смирнова Е. А. 180
- Соболев А. Л. 37
- Соколовская Н. Е. 192
- Соловьёв С. М. 396
- Софокл 82, 202
- Сталин И. В. 133, 184, 394, 397
- Строганов М. В. 285
- Строгановы 81
- Суворов А. В. 350
- Суханова С. Ю. 47
- Таборисская Е. М. 243
- Твардовский А. Т. 61, 290-291
- Тверьянович К. Ю. 4
- Тименчик Р. Д. 37-38, 173, 210
- Тимина С. И. 179, 253

- Толстой Л. Н. 102, 133, 217, 279, 317, 350
Топоров В. Н. 28-29, 263
Трубников Г. И. 244
Тургенев И. С. 285, 310
Тынянов Ю. Н. 76-79
Тырса Н. А. 288
Тютчев Ф. И. 135, 158, 307
- Уфлянд В. И. 16, 244
- Фальк Р. Р. 288
Фальконе Э. М. 241
Фельтен Ю. М. 181
Фет А. А. 155, 172-173, 248, 286, 307, 382
Фёдоров А. В. 219
Фёдорова Л. Г. 112
Филипп Аравийский 147
Фомин И. А. 76
Фридендер Г. М. 215, 232
Фридлянд В. Г. 213
Фридрих II 168
- Хемингуэй Э. 348
Хох П. 148, 151-152
- Ципенюк О. 138
Цыпилёва П. А. 47
- Чаадаев П. Я. 111, 256
Чехов А. П. 97
Чуковский К. И. 210, 224
Чулков Б. А. 178, 233, 260
Чупринин С. И. 110
- Шайтанов И. О. 287
Шарафадина К. И. 243, 285
Шаулов С. М. 180
Шаховская Н. Н. 3, 5, 393-398
Шекспир В. 103
Шереметев Б. П. 127
Шефнер В. С. 74
Шиллер Ф. 324
Широков В. К. 365
Шкловский В. Б. 77, 383
Шлиппенбах (Шлиппенбах) В. А. 127, 318
Шостакович Д. Д. 97
Шубина Е. Д. 192
Шушунова Л. С. 130-131
- Щедрин С. Ф. 169
Щедрина Н. М. 393
Щербакова В. Ф. 180
- Эйдельман Н. 168
Эйхенбаум Б. М. 77
Эккерман И. П. 370
Энгельке М. А. 251
Эпштейн М. Н. 67, 285
- Юнг К. Г. 121
Юсупов Н. Б. 281-282
- Якобсон Р. О. 243
Ячник Л. Н. 3, 30, 46, 393
- Sadzińska E. См. Садщиньска Э.
Weschmann L. М. 3

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
------------------	---

МОНОГРАФИЯ

«Как бы увиденный сквозь сон...».....	11
«Счастье прогулки свободной».....	58
«Да, имперский. А вы бы хотели...».....	104
«Условность как данность».....	137
«Где наш дом? — За Таврическим садом...».....	190

СТАТЬИ

«Дворцовая площадь» и её контекст.....	229
Три пушкинских памятника.....	241
К понятию большой лирической формы («Дворец»).....	261
Сирень в мире поэта.....	285
Стихи о железной дороге: типология лирических ситуаций.....	308

ЭССЕ

Два Кушнера.....	341
Ворсистый смысл.....	355
Соловьи и бокс.....	379

ПРИЛОЖЕНИЕ

Из отзыва о диссертации Н. Н. Шаховской.....	393
Указатель произведений А. Кушнера.....	398
Указатель имён.....	415

16+

Научное издание

Кулагин Анатолий Валентинович

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕТЕРБУРГ
АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА

Монография. Статьи. Эссе

Текст печатается в авторской редакции

Подписано в печать 25.5.2020. Формат 60х90/16. Печать офсетная. Усл. печ. листов 26,4. Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ГУП МО «Коломенская типография».
140400, г. Коломна Московской обл., ул. III Интернационала, 2а.
ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный
университет».
140410, г. Коломна Московской обл., ул. Зелёная, 30