



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



CHARLES
UNIVERSITY

Жанр маленькой поэмы в произведениях Елены Шварц

Связь с традицией и элементы поэтических инноваций

A. Y. / 2022-2023

Candidate: Riccardo Mini

Advisor: Alessandro Niero

Co-Advisor: Hana Kosáková

Оглавление	
Введение	С. 3
Глава первая. Характеристики и специфика поэтики Елены Шварц	С. 8
1.1. Елена Шварц и ленинградский андеграунд	С. 8
1.2. Поэзия противоречий и Поэзия метаморфозы	С. 27
1.2.1. Чередование света и тьмы, совмещение абстрактности и конкретности	С. 37
1.2.2. Совпадение жизни и смерти	С. 40
1.2.3. Телесность	С. 41
1.2.4. Принцип метаморфозы	С. 45
1.2.5. Поэт и Бог	С. 49
1.3. Петербургский текст в поэтике Шварц	С. 55
1.4. Театральность и образ автора	С. 64
Глава вторая. Маленькая поэма как жанр в произведениях Елены Шварц	С. 70
2.1. Основные характеристики жанра маленькой поэмы Елены Шварц	С. 70
2.2. Сравнение с традицией. Цветаева, Кузмин и Хлебников	С. 94
Глава третья. Анализ маленьких поэм	С. 127
3.1. <i>Хомо мусает</i>	С. 127
3.2. <i>Горбатый миг</i>	С. 137
3.3. <i>Чёрная пасха</i>	С. 146
3.4. <i>Грубыми средствами не достичь блаженства (Horror eroticus)</i>	С. 155
3.5. <i>О том, кто рядом (Из записок Единорога)</i>	С. 165
3.6. <i>Мартовские мертвецы</i>	С. 173
3.7. <i>Ночная толчея</i>	С. 182
3.8. <i>Рождественские кровотолки (Нищенка с червонцем, дерево с дарами)</i>	С. 191
3.9. <i>Хьюмби (Практический очерк эволюционного алхимизма)</i>	С. 200
3.10. <i>Луна без головы</i>	С. 208
Заключение	С. 216
Список использованной литературы	С. 225
Приложение:	С. 237
1. Избранные маленькие поэмы	С. 237

2. Маленькие поэмы и поэмы Елены Шварц в Италии: список переводов С. 274

Введение

Настоящая работа посвящена исследованию жанра маленькой поэмы в поэтическом творчестве Елены Шварц. Исследование будет развиваться в трёх основных направлениях: во-первых, будет рассмотрено становление Елены Шварц как поэта с особым вниманием к контексту ленинградского андеграунда и основополагающим элементам поэтики Шварц. Во-вторых, будет обсуждён жанр маленькой поэмы и проведён поиск его источников в русской поэтической традиции. Наконец, будут проанализированы десять из четырнадцати поэм, составляющих сборник «Маленьких поэм», опубликованный во втором томе сочинений поэта.¹

Изучение творчества Елены Шварц определяется важностью и богатством её поэтического наследия. Поэтическое творчество Шварц, «из ленинградцев наиболее известной»² и одного из самых значимых женских голосов в русской поэзии двадцатого века, представляется важным для того, чтобы показать преемственность между модернистской поэзией первой половины XX века, так называемым Серебряным веком русской литературы, и поэтами «второй культуры», то есть кругами неофициальной литературы второй половины XX века, определяемыми именно как «нео-модернисты»,³ среди которых Шварц предстаёт в качестве наиболее ярких выразителей. Таким образом, данное исследование является частью корпуса работ, посвящённых неофициальной ленинградской литературе 1970–1990 годов. Об актуальности работы свидетельствуют недавние исследования, опубликованные в сфере русской, англоязычной и итальянской критики, исследования, направленные на обобщение и переосмысление с точки зрения официальной критики той части русской литературы, которая, не имея возможности выразиться в официальной сфере, долгое время оставалась малоизученной (за исключение, как показано в данной работе, страниц самиздатских журналов, разделивших её издательскую судьбу).⁴

Цель данного исследования – определение жанра маленькой поэмы в творчестве Шварц. Предполагается, что исследование формы маленькой поэмы является привилегированной точкой осмысления произведений автора в целом. Анализ таких поэм

¹ См.: Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 61–164.

² Кривулин В. Б. Полвека русской поэзии // Предисловие к антологии *La nuova poesia russa*, a cura di Galvagni P., Milano, Crocetti, 2003 // см. онлайн: <https://feofan-lipatov.narod.ru/krivulin.htm> (дата обращения: 10/10/2023).

³ См.: Житенев А. А. Поэзия неомодернизма, СПб, ИНАПРЕСС, 2012.

⁴ Полный список текстов см. «Список использованной литературы». Основные тексты будут приведены во введении.

позволяет выявить его ключевое значение в творчестве поэта. Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

1. Определить основные черты поэтики Елены Шварц с использованием примеров маленьких поэм, стихотворений и поэм, а также прозы и эссеистики самого поэта.
2. Проследить истоки жанра маленькой поэмы и пролить свет на концепцию жанра Шварц. После выделения признаков жанра с опорой на теоретико-научные исследования будут проанализированы и выделены эти признаки в избранных произведениях Марины Цветаевой, Михаила Кузмина и Велимира Хлебникова, которые являются для Шварц самыми влиятельными поэтами.
3. Подробно проанализировать подборку маленьких поэм, чтобы показать, как в поэтических текстах находят выражение уже выявленные характеристики поэтики и жанра. Подчеркнуть связь образцами Серебряного века и особенности жанра и тематики Шварц.

Итак, работа состоит из трёх глав, посвящённых исследованию трёх вышеуказанных вопросов. Первая глава, которая носит название «Характеристики и специфика поэтики Елены Шварц», открывается разделом, посвящённым биографии и контексту, в котором Шварц росла и развивалась как поэт. Особое внимание в биографии будет уделено тому, чтобы показать раннее приближение Шварц к театру и литературе и, соответственно, её раннее вхождение в литературные среды того времени. Далее будут рассмотрены первые контакты с неофициальной литературной средой. Предполагается проследить основные характеристики ленинградского андерграунда. Принципиальное значение для этого имеют эссе, написанные самыми представителями этого периода и опубликованные, в основном, в самиздатских журналах. В частности, стоит обратить внимание на эссе «Двадцать лет новейшей русской поэзии», написанное Виктором Кривулиным в 1979 году,⁵ «Кто мы?», написанное Еленой Игнатовой в 1983 году,⁶ и «Музыка глухого времени», написанное Ольгой Седаковой в 1990 году.⁷ Эти тексты представляют большой интерес ещё и потому, что являются размышлениями поэтов о той среде, которая, особенно с точки зрения поэзии, была необычайно живой и богатой. Что касается того, что мы определили как переосмысление и

⁵ Каломиров А. (Кривулин В. Б.) Двадцать лет новейшей русской поэзии // Северная почта, 1979, № 1–2.

⁶ Игнатова Е. А. Кто мы? // Обводный канал, № 4, 1983.

⁷ Седакова О. А. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы, выпуск 2, Издательство Ассоциации «Новая литература», 1990.

размышления после распада Советского Союза, большое значение имеют исследования тех, кто представлял идеологов и теоретиков неофициального движения. Мы, в частности, обращали внимание на энциклопедический *Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е* – энциклопедию, отчёт и исследование опыта андерграунда, составленную Борисом Ивановым, Борисом Останиным, Вячеславом Долининым и Дмитрием Северюхиным. Что касается поздних научных трудов, то здесь важны *Сумерки «Сайгона»*,⁸ под редакцией Юлией Валиевой, и *Leningrado underground*⁹ итальянского исследователя Марко Саббатини.

Основная часть первой главы посвящена исследованию основополагающих характеристик поэтики Елены Шварц. В частности, предполагается подчеркнуть, что поэтика Шварц – это поэтика контрастов и противоречий, которая находит своё основное выражение в сопоставлении противоположных элементов, реальностей и категорий, создающих обширную поэтическую вселенную. Будет рассмотрена барочная составляющая такой поэтики и показано, как приём метаморфозы лежит в основе организации такого поэтического мира. Завершают главу два раздела, посвящённые отношениям поэта с городом Ленинграда-Петербургом, на фоне которого написано большинство её произведений, и характерному для поэта использованию авторских масок. Также будет подчеркнута большая роль поэта и поэзии для Елены Шварц. Для определения основополагающих характеристик поэтики Елены Шварц принципиально важным представляются самоэзегетические тексты самой писательницы, которая размышляет о собственном стихосложении в ряде коротких эссе. Кроме них, из научно-критических трудов следует отметить статьи Валерия Шубинского и длинное эссе Нины Гучинской «Восьмёрка логоса»,¹⁰ написанное в 1979 году и посвящённое поэзии Шварц до этого времени, но представляющее собой содержательный и важный текст для понимания и более позднего творчества поэта. В отношении будут также использованы рассуждения Липовецкого и Лейдермана в их *Современной русской литературы*¹¹ и теории Михаила Эпштейна о русском постмодернизме.

Вторая глава имеет название «Маленькая поэма как жанр в творчестве Елены Шварц». В ней будут определены основные характеристики маленькой поэмы Шварц и выявлены её источники в русской поэтической традиции. В частности, принципиально важным представляется предуведомление поэта к сборнику маленьких поэм, впервые опубликованному в 1999 году. Предисловие имеет важнейшее критическое значение; В. И.

⁸ Сумерки «Сайгона», сост. и общ. ред. Ю. М. Валиева, СПб, Zamizdat, 2009.

⁹ Sabbatini M. Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020.

¹⁰ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979.

¹¹ Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. II, Москва, Academia, 2003.

Доголакова назвала его «щедрым даром поэта литературоведу».¹² Проанализировав характеристики, на которые ссылается Шварц, мы обратимся к исследованию источников, опираясь, в частности, на теорию памяти жанра Михаила Бахтина и признаков жанра Бориса Томашевского. В частности, будет рассмотрен жанр лирической поэмы начала XX века, особое внимание будет уделено исследованиям Владимира Маркова и Леонида Долгополова, посвящённым этой теме. В свете этих исследований будет проведён более глубокий анализ структуры поэм Елены Шварц, в частности, ритма и полиметрии, чтобы показать связь поэтических форм рубежа веков с той формой, которую создала Елена Шварц, определившая свой жанр «не нов и не стар. <...> забыт и нелегок».¹³ В анализе полиметрии, использованной поэтами Серебряного века, а затем Еленой Шварц, основополагающими вновь оказываются размышления Владимира Маркова и, прежде всего, научные труды Михаила Гаспарова. Вторая часть второй главы посвящена анализу избранных произведений трёх представителей Серебряного века – Марины Цветаевой, Михаила Кузмина и Велимира Хлебникова. Эти три поэта указаны Шварц как образцы для поэтики в целом и для маленькой поэмы в частности. В связи с этим будет показано, как в творчестве этих трёх поэтов проявляются выявленные ранее характеристики, а затем мы попытаемся сравнить их решения с теми, которые были приняты Шварц. В частности, мы решили проанализировать *Поэму горы* и *Поэму конца* Марины Цветаевой, *Форель разбивает лёд* Михаила Кузмина и *Ладомир* и *Трубу Гуль-муллы* Велимира Хлебникова. С критической точки зрения анализ поэм Марины Цветаевой будет опираться главным образом на Джеральда Смита, Томаса Венцлову и Вячеслава Всеволодовича Иванова. В отношении Кузмина важными представляются работы Николая Богомолова, Лады Пановой и Геннадия Шмакова. Что касается Хлебникова, то особый интерес представляют рассуждения Анджело Мария Рипеллино и Владимира Маркова.

Третья, заключительная глава имеет название «Анализ маленьких поэм». В ней будут проанализированы десять из четырнадцати маленьких поэм, входящих в одноименный сборник. Анализ будет проводиться не в хронологическом, а в установленном Шварц порядке появления в сборнике. В частности, выбраны следующие десять поэм: *Хомо мусает* (*Зимние Музы*), 1994 г., *Горбатый миг*, 1974 г., *Чёрная пасха*, 1974 г., *Грубыми средствами не достичь блаженства* (*Horror eroticus*), 1978 г., *О том, кто рядом* (*Из записок Единорога*), 1981 г., *Мартовские мертвецы*, 1980 г., *Ночная толчея*, 1979 г., *Рождественские кровотоки* (*Нищенка с червонцем, дерево с дарами*), 1980 г., *Хьюмби* (*практический очерк эволюционного*

¹² Доголакова В. И. Из жанрового репертуара Елены Шварц // см. онлайн: http://adogalakov.narod.ru/trudy/V_I_Dogalakova/staty/shvarc.html (дата обращения: 17/07/2023).

¹³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 62.

алхимизма), 1982 г., *Луна без головы*, 1987 г. Мы решили проанализировать в основном тексты, относящиеся к 1970–1980 годам и, таким образом, являющиеся частью творчества Шварц как неофициального поэта. Три из четырёх не предложенных поэм были написаны в 1994 году. Две из них, *Поход юродивых на Киев* и *Прерывистая повесть о коммунальной квартире*, в которых особенно ярко выражен экуменизм поэта, представляют собой, на наш взгляд, исключение в рамках сборника. Мы полагаем, что анализ предложенных десяти маленьких поэм, сходных по структуре, фонетической и метрической организации, может дать полное представление о разнообразии и неоднородности тематики, характерной для поэтики Шварц, основанной на постоянном сопоставлении противоположных элементов и метаморфоз.

Глава первая

1. Характеристика и специфика поэтики Елены Шварц

1.2. Елена Шварц и ленинградский андеграунд

Елена Андреевна Шварц (17 мая 1948 г. – 11 марта 2010 г.) — поэт, одна из ключевых фигур ленинградского андеграунда. Она родилась в 1948 г. в Ленинграде. Мать, Дина Морисовна Шварц, работала заведующей литературной частью Большого драматического театра имени Г. А. Товстоногова в Ленинграде. Отец, Андрей Емельянович Джеджула — преподаватель Киевского университета. Его она никогда не видела. В дневниках поэтессы, которые она начала вести когда ей было восемь лет, возможно заметить, что в молодости Елена Андреевна скучает по своему отцу и задумывается о причинах его отсутствия. 24 ноября 1960 г. она написала: «Недавно я узнала от тётки, что, когда она была в Киеве, она узнала о моём папе. И узнала, что он заведует кафедрой в институте. Раньше я никогда не чувствовала любви к нему. А в этом году я поняла всё».¹⁴ И потом, 30 декабря того же года: «Кстати, о папе. Мне иногда становится завидно, что другие так часто говорят слово “папа”. Когда я вспоминаю о папе, у меня ноет сердце, я его люблю».¹⁵ Позже, 40 лет спустя, в малой прозе «Дитя любви», части биографического текста *Видимого сторона жизни*, она размышляет над отношением своих родителей и пересмотрит свой опыт. Она говорит, что мама называла её «дитя любви» и «казацкая кровь» и рассказала ей, что роман с её отцом был бурным и страстным и что она его потом ни разу не встретила. Он был женат, и у него была другая семья. О себе и о своих детских чувствах и впечатлениях в этом тексте Елена Шварц пишет:

В детстве я тосковала по отцу, по идее отца, но потом, оказавшись в Киеве в 13 лет, позвонила ему, мне отвечал женский голос – он гуляет с дочерью. И я перестала и звонить, и тосковать. В общем, мне сильно повезло, что я росла без отца.¹⁶

Она выросла с мамой и с тёткой Бертой,¹⁷ они были двумя самыми важными людьми её жизни. Чтение дневников, которые Александр Скидан определяет как «поразительный документ, рассказывающий о настоящем “антропологическом чуде”»¹⁸, является крайне важным для понимания процесса формирования и развития личности Елены Андреевны.

С самого детства Шварц была близка к театру и литературе. Благодаря работе матери она проводила много времени в театре. Это стало важным для её обучения и повлияло на её

¹⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 277.

¹⁵ Там же. С. 281.

¹⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 204.

¹⁷ Рубина Берта Израилевна (1898–1980) – двоюродная бабушка Шварц.

¹⁸ Скидан А. В. От редактора // НЛО, № 3/2012. С. 236.

поэзию. Впервые в театре она побывала в возрасте двух-трёх лет. Еще ребёнком она играла маленькие роли с театральной труппой мамы. Когда ей исполнилось 11 лет, Дина Шварц взяла дочь с собой на гастроли. Она посетила города и театры и в Тбилиси посмотрела спектакль «Идиот», который она потом определит как «самое сильное театральное впечатление в моей жизни».¹⁹ Она много самостоятельно училась и читала. Из дневников мы знаем, что она читала стихи Пушкина, Блока, Белого и пьесы Шекспира, она изучала латынь. 29 декабря 1962 г., когда ей было 14 лет, она написала: «Главное для меня теперь – искусство. Во мне поселилась буря стихов, картин, спектаклей. Мой любимый прозаик – Бабель. Поэт – Пастернак, Окуджава, художник – Ван-Гог».²⁰ Она очень рано начала писать стихи: «Стихотворения, созданные ею в четырнадцать лет, уже ходили в списках по рукам ленинградской театральной богемы».²¹ Интересно отметить отношение молодой Елены Шварц с двумя самыми важными женскими голосами русской поэзии: Ахматовой и Цветаевой. Марина Цветаева была и будет, любимым поэтом Елены Шварц и одним из тех авторов, чьё влияние является наиболее отчётливым в произведениях поэтессы. Что касается важности Марины Цветаевой в годы формирования искусства Шварц, можно вспомнить две цитаты из дневников, обе датированные 1963 годом: 10 августа: «Как Цветаева буду»,²² и 31 августа: «Сегодня день смерти Марины Цветаевой. Всё остальное не важно».²³ Кроме того, в том же году она написала маленький текст о Марине Цветаевой. Во-первых, она подчёркивает душевную чуткость и силу чувств поэта:

Цветаева всю жизнь на кострах – совести, ненависти, любви. Стихи её могут спалить что угодно. Сухие дрова надо прятать от них подальше. И потому что горела – видела всё так реально, так зримо. Душа, которую лижет пламя.²⁴

Во-вторых, она размышляет над стихами Цветаевой и их сущностью:

Чувствовала слова (и стихи) утробой. Стихи не видела, не слышала – рожала. Её стихи не приход, не взгляд – налёт. Ритм – конские копыта, топот. <...>. Поэзия и без Цветаевой рано или поздно всё равно пришла бы к такой напряжённости стиха и силе. Только разошлась бы на многих. А она вся. Огромная. Даже имя – Марина – морская, море. Цветаева – степь, тоже море.²⁵

¹⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 179.

²⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 291.

²¹ Виноградова О. Перешеек. «Зелёная тетрадь» Елены Шварц // Шварц Е. А. Стихи из «Зелёной тетради», сост. и подгот. текста П. Успенский, А. Шемя, Порядок слов, 2018. С. 9.

Возможно читать собрание ранних стихотворениях Елены Шварц также в журнале «Нло», № 115, 3/2012 и в пятом томе собрания сочинений.

²² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 346.

²³ Там же. С. 350.

²⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 228.

²⁵ Там же. С. 229.

Мы имеем дело с размышлениями молодого человека, но они важные, чтобы понять как Шварц приближается к творчеству Цветаевой. Если говорить об Ахматовой Елена Шварц читала её стихи, она их высоко ценила, но, когда ей было 15 лет, произошла неприятная встреча. Об этом она рассказывает в дневнике и в одном из текстов *Видимой стороны света* под названием «Разговор в “будке”». Она описывала себя как самолюбивого и обидчивого подростка. В начале Ахматова попросила её смотреть в лицо и потом спросила её, кто среди поэтов её любимый:

Я сказала – Цветаеву и протянула небольшую статью о Цветаевой, апофеоз. Цветаева только всплыла из небытия, и я была уверена, что это счастье для всех. Анна Андреевна взглянула и презрительно сказала: «Ей не хватало вкуса». Это меня как громом поразило, и я пробормотала упавшим голосом: «Вкус в поэзии не самое главное. Да и что такое – вкус?» Она переспросила, я так же под нос повторила это.²⁶

Разговор продолжался, пока Ахматова не попросила ей показать стихи и захотела прочесть посвящённое ей стихотворение:

Там говорилось о том, что за неё и молиться не надо, ангелы и Бог так знают. «Вы что, призываете не молиться за меня?» – воскликнула она гневно. – «Да нет... наоборот». «За меня вся Россия молится! А вы призываете не молиться».²⁷

Для полноты картины в дневнике того же дня можно прочитать и следующую запись:

Про мои стихи, посвящённое ей, сказала: «Почему вы мне принесли такие злые стихи? Почему за меня не надо молиться? За меня все молятся». Я ей пыталась объяснять, что, наоборот, я же молюсь за Вас, но она не слушала. Она заведомо знала всё, что я скажу, ей, бедненькой, было скучно. Меня она даже не слушала, я встала и ушла. Очень расстроилась, потому что я в неё очень верила.²⁸

Итак, Елена Шварц ушла от Анны Ахматовой очень разочарованной.

Весной 1963 г. она начала посещать ЛИТО (литературные объединения), которым руководил поэт Глеб Семёнов. ЛИТО были литературными клубами, участники которых учились в каком-то смысле писать и обсуждали культурные и литературные вопросы. В Ленинграде ЛИТО было «около пятидесяти – при библиотеках, заводских клубах, многотиражных газетах, Домах культуры, в вузах, издательствах, журналах».²⁹ Они имели большое значение для молодых людей, которые только начинали свой литературный путь.

²⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 191.

²⁷ Там же. С. 192.

²⁸ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 346.

²⁹ Иванов Б. И. Литературные поколения в Ленинградской неофициальной литературе: 1950-1980-е годы // Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 546

Они часто слали лабораториями свободомыслящих, где молодые люди, благодаря таким руководителям как Глеб Семёнов и Давид Дар, начали развивать критическое мышление и думать нестандартно. Студентам Глеб Семёнов говорил, что он не хотел их научить, как писать хорошие стихи, потому что это невозможно, он хотел научить их отличать плохие стихи от хороших. Его кредо «выражалось в “отрицании выпренности, риторики, неприязни штампов”». ³⁰ Он хотел способствовать развитию нового эстетического вкуса и критического мышления, выходящего за рамки навязанного канона. ³¹ По этим причинам и по характеру таких собраний, ЛИТО являлись пространствами между официальной и неофициальной литературой и между преобладающими мнениями и критическим мышлением. В них возможно найти некоторых из самых важных будущих представителей так называемой «второй культуры» Ленинграда. Елена Шварц познакомилась с Глебом Семёновым в 1963 году, и 22 марта того же года она впервые шла на собрание ЛИТО:

Я вошла боком, отодвигая стулья. Глеб Сергеевич сказал: «Это Лена Шварц. Я её пригласил. Она будет у нас в объединении, если ей не будет скучно, просто потому что она намного младше вас». Я сидела, подняв чёрный воротник, и изредка на всех посматривала. Все были взрослые. ³²

Ей было всего 14, но, когда она прочитала свои стихотворения, все её поздравляли. Семёнов считал, что она была талантливой и одарённой. Он оценил интонацию её стихов, поощрял её, чтобы она продолжала работать над её стихосложением. В дневниках также интересно отметить, как молодая Елена Шварц относилась к своим стихам. Часто люди давали хорошую оценку тому, что она публично читала, но иногда она жаловалась на свою поэзию, и писала, что пыталась сочинять хорошие стихи, но безрезультатно (вспомним например: «Пишу плохие стихи, начисто бездарные» и «Зачем я налево и направо читала свои бездарные стихи?»). ³³ Это недовольство показывает, как в поэте обретает форму определённый способ понимания поэзии и поэтического ремесла; она узнала и решила, что будет поэтом. В дневнике она записывала то, что Семёнов ей посоветовал на одной из их встреч: «он сказал, что нужно и в стихах и в жизни помнить, что ты поэт». ³⁴ В те годы Елена Шварц узнала поближе Виктора Кривулина, который был на четыре года старше её. Кривулин станет вместе с нею одной из главных фигур литературной неофициальной сцены семидесятых и восьмидесятых годов. Они часто встречались в творческом кружке в Дворце пионеров и читали стихи друг друга. 1 марта

³⁰ Там же.

³¹ *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 43.

³² *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 332.

³³ Там же. С. 322–323.

³⁴ Там же. С. 331.

1963 года: «Мне очень понравились стихи Виктора Кривулина, ему мои, кажется, тоже»,³⁵ и еще, 5 апреля:

Вчера была во Дворце. Читала стихи. Они очень понравились молодому поэту В. Кривулину. Его стихи я считаю чуть ли не гениальными. Может быть, пойду с ним в Кафе поэтов. У него дома собираются молодые, принципиально не печатающиеся поэты. Меня он тоже приглашает. Он друг Бродского. Стихи у него чистые и грустные.³⁶

Что касается Бродского, наверно наиболее известного среди поэтов андеграунда, она также записала: «Наташа читала Бродского “Рождественский романс”, “ночной кораблик негасимый”. Он – великий поэт, по-настоящему. Было больно слушать эти строки и смотреть на кораблик, плавающий над городом».³⁷ В следующем году, в 1964, Бродский был арестован и приговорен к пяти годам ссылки в Архангельской области. Он уехал из Советского Союза в 1972 году.

По приглашению Кривулина Елена Шварц начала ходить в Кафе поэтов, который в те времена превратился из столовой в настоящее литературное кафе, где каждую субботу проходили чтения непечатаемых поэтов.³⁸ Это было начало так называемого «кофейного периода русской литературы».³⁹ За «кафе поэтов» следовали кафе на Малой Садовой и кафе «Сайгон» на пересечении Невского и Владимирского проспекта. Здесь многие из этих поэтов, среди которых, в частности, Леонид Аронзон, Иосиф Бродский и Дмитрий Бобышев, читали свои стихи. Шварц также там была. Сам Кривулин описывает субботнюю поэтическую и свободную атмосферу в кафе следующим образом:

Атмосфера в «Кафе поэтов» на Полтавской раз в неделю, по субботам, как бы реанимировала в допустимых дозах вольный воздух серебряного века. Поначалу здесь читали без всякой цензуры – кто и что хотел. В «Кафе поэтов» выступали и державшиеся с подчеркнутым аристократизмом «ахматовские сироты», и полупролетарские графоманы из заводских литобъединений, и тринадцати-пятнадцатилетние подростки. Здесь Иосиф Бродский впервые прочел публично свой «Рождественский романс» и «Холмы»; в атмосфере, близкой к скандалу, звучали неопубликованные тексты Глеба Горбовского и Виктора Сосноры, Дмитрия Бобышева и Александра Кушнера. Здесь состоялся дебют Леонида Аронзона и Александра Альтшулера.⁴⁰

³⁵ Там же. С. 329.

³⁶ Там же. С. 334.

³⁷ Там же. С. 340.

³⁸ *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 109.

³⁹ *Кузьминский К. К.* Поэты и кафе-шалманы // Сумерки «Сайгона», сост. и общ. ред. Ю. М. Валиева, СПб, Zamizdat, 2009. С. 11.

⁴⁰ *Кривулин В. Б.* Золотой век самиздата // Бахтин В. С., Ордынский Н. Г., Сапгир Г. В., Стреляный А. И. Самиздат века, Москва, Полифакт, 1998 // см. онлайн: <https://rvb.ru/np/publication/00.htm> (дата обращения: 12/05/2023).

В этом месте Елена Шварц узнала о существовании неофициальных способов публикации: «Сегодня была в Кафе поэтов. Читала стихи. Все почему-то приходили в дикий восторг. Где-то в Ленинграде есть подпольное издательство. Издаются книги молодых поэтов. Мне предложили сделать свою книгу».⁴¹ В январе 1964 года несколько стихов Шварц вошло в сборник *Антологии Советской патологии* в раздел «Мальчики и девочки». Сборник стихов *Антология советской патологии*, изданный Б. Тайгиным и К. Кузьминским, был одним из первых примеров самостоятельных публикаций, в котором были изданы стихи неофициальных поэтов Москвы и Ленинграда. Сам Константин Кузьминский во введении объяснял название сборника так: «Независимая русская поэзия в глазах чиновников от литературы является патологией, в действительности патологией является стихотворный официоз».⁴²

В конце 1960-х – начале 1970-х Елена Шварц училась на филологическом факультете Ленинградского университета, но не закончила учёбу. Она познакомилась с другими будущими представителями второй культуры, а именно с Сергеем Стратановским и Александром Мироновым. В 1971 окончила заочное отделение в Театральном институте и начала переводить пьесы для театров.⁴³ Первая официальная публикация стихотворений Шварц в советском журнале была в 1973 г., когда многотиражная газета Тартуского университета опубликовала два её стихотворения.⁴⁴ Они являются поздней публикацией и стали одними из немногих. Как было сказано, Шварц уже вступала в контакт с неофициальной средой, она уже читала стихи и начала их публиковать в самиздате. Цитируя Павла Успенского: «Елена Шварц <...> выбрала поэтическое подполье. До второй половины 1980-х годов стихи Шварц не появлялись в официальной печати, но их можно было найти в самиздате и в журналах русской эмиграции».⁴⁵

События тех лет являются важными, так как свидетельствуют о появлении на сцене нового литературного поколения, которое стало основой в пространстве ленинградской неподцензурной поэзии. Как пишет Борис Иванов:

В 1963–64 впервые повстречались и познакомились друг с другом те, кто будут в центре событий неофициальной литературной жизни конца 1960-х – начала 1970-х. Второе литературное поколение входило в жизнь с таким же зарядом протеста, как и первое. <...> Юноши и девушки, которые будут

⁴¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 334.

⁴² Долинин В. Э. Иванов Б. И. Останин Б. В. Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 392.

⁴³ Там же. С. 365.

⁴⁴ См.: *Подражание Буало и Старость княгини Дашковой*.

⁴⁵ Успенский П. Ф. Предисловие // Шварц Е. А. Зверь-Цветок, Москва/СПб, Пальмира, 2019. С. 6–7.

представлять в неофициальной поэзии и прозе Ленинграда новое литературное поколение, ещё учатся в школе, бунтуют в семьях, посещают литературный клуб «Дерзание» во Дворце пионеров <...>, ЛИТО при молодёжной газете «Смена» и др. и, наконец, учатся на филфаке ЛГУ. Обычным местом встреч по-прежнему служат ЛИТО и литературные кафе.⁴⁶

Это поколение входило в литературную жизнь в определённый момент эволюции и перемен. Шестидесятые годы представляются временем надежд и иллюзий. Начиная с оттепели, на самом деле, целое поколение советских людей поверило в возможность такого рода демократической открытости и либерализации в соответствии с государственным социализмом, как в жизни, так и в культуре. Считали, что сотрудничество с институтами официальной литературы было возможным и что было бы возможным расширение свободы слова, снижение цензуры и честность и искренность в литературе. «“Оттепель” породила у многих надежды на возможность свободного творчества в рамках официальной литературы».⁴⁷ Соответственно первое поколение неофициальных литераторов, тех, кто был главными героями оттепели и шестидесятых лет, искали способ, чтобы найти их место в институтах литературной среды. Но эти большие ожидания, эти слишком большие надежды очень скоро исчезли. Уже в конце пятидесятых – начале шестидесятых годов, после подавления венгерского восстания и дела Пастернака, но в особенности после свержения Хрущева ситуация стала ясной. Брежневская эпоха навеивает времена Сталина с попыткой заставить замолчать инакомыслие и вольную культуру.⁴⁸ Процессы над культурой, сначала над Иосифом Бродским, затем над Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, имели решающее значение для этого поколения. По словам Бориса Иванова, «литературное поколение, заявившее о себе в самом начале 1950-х, во второй половине 1960-х завершило своё развитие».⁴⁹ Исследователь даже анализирует все возможные варианты этих писателей:

Были очевидны все возможные варианты продолжения собственной биографии: первый – переместиться на территорию детской литературы, заняться переводами, писать сценарии для научно-популярных фильмов, то есть искать возможности прикладного использования опыта работы со словом; второй – соизмерять своё творчество с политикой издательств и не раздражать власти вызывающими поступками, стать «дипломатами»; третий – отказаться от литературных

⁴⁶ *Иванов Б. И.* Литературные поколения в Ленинградской неофициальной литературе: 1950-1980-е годы // *Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я.* Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 562.

⁴⁷ *Долинин В. Э., Северюхин Д. Я.* Преодоление немоты // *Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я.* Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 15.

⁴⁸ *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 136.

⁴⁹ *Иванов Б. И.* Литературные поколения в Ленинградской неофициальной литературе: 1950-1980-е годы // *Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я.* Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 560.

занятий и вернуться к так наз. «основной профессии» – инженера, техника, геолога. Был, впрочем, и четвёртый вариант – продолжать писать так, как считаешь нужным, не обращая внимания на невозможность публикации.⁵⁰

Кроме того, он добавляет, что большинство этих литераторов выбрало первые два варианта, что означало потерю инновационного потенциала поколения. В другой статье он уточняет:

Шестидесятники жили иллюзорными надеждами на «социализм с человеческим лицом». Чем радикальнее был разрыв с этими надеждами, тем чернее становился окружающий мрак, тем более удручающей выглядела перспектива шестидесятничества как литературно-эстетического явления.⁵¹

Таким образом, возникает то, что итальянский исследователь Марко Саббатини, заимствуя название стихотворения Бродского тех лет, определяет как «конец прекрасной эпохи»;⁵² новое литературное поколение осознало застой и идеологическую неподвижность, оставило надежду на перемены и стало видеть расстояние между действительностью настоящего времени и пропагандой и партийной реальностью. Появилось новое осознание, «Молодых литераторов объединяло презрительное отношение к советской действительности» и «его [поколения] разрыв с советской действительностью имел более радикальный характер».⁵³ Оставив попытки приблизиться к официальным институтам, «неофициальная литература стала складываться как особая субкультура с пониманием своей альтернативности и своего культурного значения».⁵⁴ Внешняя неподвижность стала для них огромной движущей силой, чтобы основать настоящую неофициальную культуру, включившей не только писателей и поэтов, но также художников, музыкантов, актёров и других представителей гуманитарной и научно-технической интеллигенции Ленинграда.

Два события повлияли на определение этого нового осознания и свидетельствуют об этих переменах: вторжение в Чехословакию и в Прагу в 1968 году, которое завершило так называемую Пражскую весну и показало жесткую линию партии, и самоубийство Леонида Аронсона осенью 1970 года. Аронзон был с Бродским наиболее важным и влиятельным поэтом второй культуры, и пространство андеграунда было очень потрясено случившимся.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ *Иванов Б. И.* Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944–2001) // НЛО, № 4, 2004. С. 273.

⁵² *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 117.

⁵³ *Иванов Б. И.* Литературные поколения в Ленинградской неофициальной литературе: 1950-1980-е годы // *Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я.* Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е.

Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 562–563.

⁵⁴ Там же. С. 563.

Это привело к размышлению над состоянием непубликуемых поэтов, которые жили в незначительной культурной реальности.

Стихотворение Виктора Кривулина *Вопрос к Тютчеву* появилось в тот период. Стихотворение является важным, потому что воплощает чувство поиска и метафизического, и философического, и исторического осмысления, необходимость историчности, которые характеризовали андеграунд 1970-х годов.⁵⁵ Сочинение *Вопроса к Тютчеву* и открытие этого исторического характера напрямую связаны с решением Аронсона уйти из жизни:

После смерти Аронсона, писал Кривулин, он «физически ощутил, что все люди, которые умерли, на самом деле присутствуют среди нас. Они присутствуют через язык, через слово, и это совершенно другой мир – абсолютно свободный, вне пространства и времени, и в то же время абсолютно реальный.⁵⁶

Кривулин и в целом андеграунд нашли новые способы ухода от неподвижной реальности, а следовательно, по существу, пережили художественное и поэтическое возрождение. В *Вопросах Тютчеву* в одноимённом стихотворении (вспомним, к примеру, стихи «Я Тютчева спрошу, в какое море гонит / обломки льда советский календарь» и «Я Тютчева спрошу, но мысленно, тайком – / каким сказать небесным языком / об умирающей минуте?»)»⁵⁷ поэт пересматривает смысл советского времени, переосмысленного благодаря «великим мастерам прошлого». Это имеет большое значение, потому что именно этот процесс осознания, именно то, что он нашёл «точку опоры в культуре»,⁵⁸ подтверждает принадлежность к новому поколению и системе идей этих литераторов. Об этом пишет сам поэт в предисловии к сборнику прозы *Охота на мамонте*, опубликованного в 1998 году:

Условно говоря, я «семидесятник», хотя бы потому, что на моём внутреннем календаре отмечена ярко-красным одна дата – 5 часов утра 24 июля 1970 года. Нет, в ту ночь я не писал стихов. Я читал Баратынского и дочитался до того, что перестал слышать, где его голос, а где мой. Я потерял свой голос и ощутил невероятную свободу.⁵⁹

Московская поэтесса Ольга Седакова также считает, что развитие этого нового поколения произошло с восстановлением разорванных связей времён и культур. Она утверждает, что ключ к этой новизне парадоксально «традиционность», и что

⁵⁵ *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 131.

⁵⁶ *Иванов Б. И.* Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944–2001) // НЛО, № 4, 2004. С. 273.

⁵⁷ *Кривулин В. Б.* Охота на мамонте, СПб, БЛИЦ, 1998. С. 5.

⁵⁸ *Иванов Б. И.* Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944–2001) // НЛО, № 4, 2004. С. 274.

⁵⁹ *Кривулин В. Б.* Охота на мамонте, СПб, БЛИЦ, 1998. С. 7.

глухое время [так она определяет эти годы] произвело самую решительную переоценку ценностей, своего рода «культурную контрреволюцию» – во всяком случае, попытку отменить последствия той культурной революции, которая последовательно проводилась у нас с 30-х годов.⁶⁰

На основе этой историко-культурной перспективы семидесятники пересматривают и размышляют над опытом неофициальной культуры до этого момента. Сам Кривулин является одним из первых с его обзором и попыткой периодизации новой и новейшей русской поэзии в эссе *Двадцать лет новейшей русской поэзии*. Он считает, что уже в начале 1960-х годов произошел распад между официальной и неофициальной культурой:

Мне кажется, что явление новейшей русской поэзии возникло <...> около 20 лет назад. Исходя точка: смерть Бориса Пастернака и закрытые в Ленинграде последнего официального турнира поэтов, на котором впервые прозвучали стихи Иосифа Бродского. Именно тогда стала очевидной пропасти между «новой» /официальной/ и «новейшей» /неофициальной/ русской поэзией. Это было весной 1960 года. Именно тогда начался сложный и длительный процесс расслоения русскоязычной поэзии.⁶¹

Потом он пишет, что опыт новейшей поэзии делится на три периода. Первый период с 1960 г. по 1965 г. – это период освоения наследия акмеизма и футуризма и авангарда в целом. Самое важное явление этого периода – стихи Бродского. Второй период – с 1966 г., когда умерла Ахматова и началась новая эпоха, по 1970 г., год самоубийства Аронзон и возникновения новых взглядов, о которых мы раньше говорили. Третий период, начавшийся после смерти Аронзон, всё ещё продолжался, когда Кривулин писал в 1979 г. И в этих трёх периодах действуют два поколения, которые способствовали революции поэтического языка. Сначала во время первого поколения это было незаметным и неочевидным даже для самих поэтов, которые начали использовать язык, чья грамматика «образуется из сложного взаимодействия социальных, исторических и биографических факторов».⁶² Достижения второго поколения состоят из открытия новых способов выражения, из открытия того, что Кривулин определяет как идеологические и эстетические «запретные зоны». Они раздвинули «верхнюю» границу, относящуюся к метафизической, философской и духовно-религиозной сфере, то есть, в частности, к темам Бога, духа и отношения с богом, и «нижнюю» границу, относящуюся к сленгу и к эротической, плотской и телесной сфере. Это была переоценка ценностей на культурном уровне и, по мнению Бориса Иванова, «культурное движение,

⁶⁰ Седякова О. А. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы, выпуск 2, Издательство Ассоциации «Новая литература», 1990. С. 260.

⁶¹ Каломиров А. (Кривулин В. Б.) Двадцать лет новейшей русской поэзии // Северная почта, 1979, № 1–2. С. 42–43.

⁶² Там же. С. 38.

которое выступило застрельщиком открытости и радикального культурного обновления, в соответствии с этими задачами уже формирует новый культурный дискурс».⁶³

Поэт таким образом признает заслуги тех, кто им предшествовал, чей вклад играл основополагающую роль в опыте новых поэтов. Другим важным вкладом в определение нового поколения, учитывающим опыт шестидесятников, является статья поэтессы Елены Игнатовой *Кто мы?*, опубликованная в четвёртом номере журнала «Обводного канала» в 1983. Сначала она рассматривает свой круг и их общий путь:

Сейчас нам за тридцать. Почти два десятилетия мы рядом, у нас сходные пути, прошлое, проблемы. Я лучше знаю тех, с кем познакомилась еще во Дворце пионеров, училась в университете, была в «лите» при Союзе писателей; помимо нашей группы, были, конечно, и другие. Со временем границы кружков разомкнулись, сейчас нас вкуче называют «неофициальными литераторами».⁶⁴

Потом она говорит, что они начинали принимать участие в литературной жизни города в 60-х годах, и подчёркивает важность роли Анны Ахматовой в культурной среде Ленинграда. О ней Игнатова пишет: «её величавое присутствие много значило в культурной атмосфере города».⁶⁵ Ахматова была самой значительной литературной фигурой в России и в то же время последним живым свидетелем дореволюционной культуры, модернистской поэзии Серебряного века русской литературы, которую молодые поэты в неофициальных кругах принимали за образец. Молодые поэты собирались у Ахматовой и читали ей свои стихи: «Молодые люди бывали у неё вместе и порознь, читали ей свои стихи, она признала их поэтами».⁶⁶ Четыре любимых молодых поэта Ахматовой – Дмитрий Бобышев, Евгений Рейн, Анатолий Найман и Иосиф Бродский. После смерти поэтессы 5 марта 1966 г. их стали называть «ахматовскими сиротами». Влияние Ахматовой на поколение поэтов 1960-х годов и значение ее поэтического наследия были таковы, что Кривулин, как мы видели, определяет ее смерть как завершение первого периода опыта ленинградского андеграунда, как настоящий водораздел между двумя разными эпохами.

Возвращаясь теперь к статье Елены Игнатовой, стоит отметить, что Игнатова осознает важность творчества шестидесятников и их влияние на них, таким образом она определяет своё поколение как «дети “шестидесятых”»:

Мы – дети «шестидесятых». Какую печать наложило на нас то время? Мы получили импульс общественной энергии, критического отношения к жизни, отвращение к казенной лжи. Время

⁶³ Иванов Б. И. Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944–2001) // НЛО, № 4, 2004. С. 283.

⁶⁴ Игнатова Е. А. Кто мы? // Обводный канал, № 4, 1983. С. 205.

⁶⁵ Там же. С. 208.

⁶⁶ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941: в 3 т. Т. 3, Москва, «Согласие», 1997. С. 370.

стремилось выломиться из лжи и мы вместе с ним становились «самоломанными», своего рода нигилистами.⁶⁷

По этой причине она утверждает, что одной из самых позитивных идей шестидесятых была восстановление дореволюционной традиций русской литературой. Также Кривулин говорил об этом как об одном из достижений первого поколения. Елена Игнатова описывает процесс этого повторного открытия:

Шестидесятые годы несли в себе ностальгическую тоску о культуре «серебряного века», о двадцатых годах. Вспомним, как мы узнавали о том времени. Десятки имён, прежде неизвестных, блестящая литература, философия, искусство. <...> Живая связь о той культурой была прервана, хотя Маяковский, Есенин, Мандельштам, Цветаева и многие другие могли бы быть нашими современниками, как были Ахматова и Пастернак.⁶⁸

И если шестидесятники восстановили отношения с этим прошлым, семидесятники сумели усвоить их поэтическое творчество. Ещё по мнению Иванова, «Серебряный век стал для семидесятников тем, чем стало открытие античной культуры для людей позднего Средневековья. Семидесятые – это ренессанс в истории русской культуры».⁶⁹ Наконец, можно сказать, что в поэтике молодых поэтов нового поколения неофициальной литературы случилось то, что Иванов описывает как существенное изменение в поэзии Виктора Кривулина:

В поэзии Кривулина вскрыты пути духовной трансформации от «шестидесятничества», от советского материализма, в котором была заключена кабальная сила – вера во всемогущество вещей, исторических и социальных обстоятельств, – к религии и культуре 70-х, к свободе духа. Этот духовный переворот коренным образом изменил строй его мышления и творчества.⁷⁰

Кроме того, помимо восстановления литературного наследия серебряного века и великих мастеров прошлого, в ряд которых Кривулин включал Баратынского, Тютчева и Данте, семидесятые годы характеризуются широким распространением европейской и американской философии и литературы. В самиздатских журналах выделяются переводы произведений, среди которых переводы Хемингуэя, Кафки, Фолкнера и Оруэлла, запрещённых в официальной прессе. Экзистенциализм, и, в частности, французский экзистенциализм, пользуется особой популярностью, с переводами, с передачей и с критической переоценкой текстов Альбера Камю, Жан-Поля Сартра и Мартина Хайдеггера. «Переводная литература

⁶⁷ Игнатова Е. А. Кто мы? // Обводный канал, № 4, 1983. С. 208.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Иванов Б. И. Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944–2001) // НЛО, № 4, 2004. С. 274.

⁷⁰ Там же. С. 277.

<...> оказала сильнейшее влияние на развитие как официальной, так и неофициальной культуры 1950 – 70-х, во многом обогатив интеллектуальную атмосферу тех лет»⁷¹.

Постепенно распространяясь, это новое осознание вызвало новый всплеск интереса к религии. Это было своего рода идеологическое нарушение в оппозиции к государственному атеизму.⁷² Возник новый интерес к православию, а также развивалось повторное открытие произведений русских религиозных философов первой половины века, как например, работ Сергея Булгакова, Павла Флоренского, Николая Бердяева и Владимира Соловьёва.

Пробуждение интереса к религии отразилось и на содержании литературного творчества, прежде всего поэзии. В эти годы гражданская патетика поэтов-шестидесятников в значительной мере уступила место религиозным мотивам в поэтическом творчестве Юрия Колкера, Виктора Кривулина, Александра Миронова, Елены Пудовкиной, Сергея Стратановского, Василия Филиппова, Елены Шварц.⁷³

В заключение, в 1970-х годах эта группа литераторов и художников стала воспринимать себя как «единая неофициальная культурная среда»⁷⁴, у которой были типичные характеристики и особенности культурного движения: свои институты и издательства, свои места встречи – кафе, квартиры самых авторов, библиотеки – и свои формы культурной жизни, которые позволяли им свободно высказываться. То есть, они организовали публичные чтения, квартирные выставки и квартирные семинары и создавали свои машинописные самиздатские журналы, которые получили широкое распространение и даже связывали ленинградский андеграунд с московским. Что касается квартирных семинаров, эти были еженедельные или ежемесячные собрания, во время которых в неформальной атмосфере говорили и обсуждали темы чаще всего философские, научные и литературные, заранее обозначенные. Стоит обратить внимание на два таких семинара: во-первых, религиозно-философский семинар, который Татьяна Горичева вела с 1974 г. по 1980 год, «сыгравший важную роль в религиозном образовании независимых литераторов и в их приобщении к христианской культуре».⁷⁵ На семинаре обсуждались богословские и философские вопросы, связанные с экзистенциализмом – Горичева изучила немецкую философию и находилась на связи с Мартином Хайдеггером – и с различными религиозными конфессиями, и было проведено экзегетическое исследование

⁷¹ Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 36.

⁷² Sabbatini M. Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 138.

⁷³ Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 35.

⁷⁴ Там же. С. 25.

⁷⁵ Там же. С. 31.

священных текстов. В собраниях принимала участие группа молодых интеллектуалов, среди которых были Борис Гройс, Вячеслав Долинин, Виктор Кривулин, Сергей Стратановский и Борис Иванов.⁷⁶ Другим важным семинаром был филологический семинар Виктора Кривулина под названием «Культура начала века и современное сознание», во время которого были прочитаны исследования о таких поэтах, как, например, Велимире Хлебникове, Осипе Мандельштаме, Семёне Надсоне и Ольге Берггольц. Семинары проходили в квартире, где Горичева и Кривулин, которые поженились в 1975 г., жили вместе с художником Львом Рудкевичем. Это квартира на Курляндской улице, 37, станет символом второй ленинградской культуры.

По поводу самиздатских журналов, особенно выделяются три: «37» (назван в честь квартиры Кривулина), «Часы» и «Обводный канал». Во вступлении к первому номеру «37», вышедшему весной 1976 года, содержится заявление о намерениях редакторов журнала:

Здесь, в квартире “37”, регулярно происходят семинары, поэты читают стихи, учёные рассказывают о своих новых идеях. Но всё это, к сожалению, не фиксируется, оставаясь предметом устного бытования. Поэтому цель журнала “37” – ВЫВЕСТИ КУЛЬТУРУ ОБЩЕНИЯ ИЗ ДОПИСЬМЕННОГО СОСТОЯНИЯ.⁷⁷

Цель журнала, в котором печатались проза, стихотворения, переводы, критика и публицистика, – показать состояние современной культуры в Советском Союзе и включить эту культуру в рамки мировой культуры, с которой у неё были общие тематики и дискуссии. Кроме того, цитируя Кривулина, «важной задачей журнала было <...> ощутить границу допустимого высказывания и обозначить пределы интеллектуальной свободы человека в тогдашних условиях».⁷⁸ Первый номер журнала «Часы» вышел в июне 1976 г. Журнал под редакцией Бориса Иванова имел секции прозы, поэзии, перевода и литературной, художественной, философской или политической критики. Если «37» выходил нерегулярно (21 номер в период между 1976 и 1981 г.), «Часы» выходил шесть раз в год (между 1976 и 1990 гг.). Распространялся бесплатно, у второго была своего рода подписка. Журнал «Обводный канал» был основан Стратановским и Кириллом Бутыриным в 1981: «В журнале существовали

⁷⁶ *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 227.

⁷⁷ *Горичева Т. М., Кривулин В. Б., Рудкевич Л. А.* От редакции // 37, № 1, 1976. С. 3.

⁷⁸ *Кривулин В. Б.* «37», «Северная почта», в Самиздат (По материалам конференции «30 лет независимой печати. 1950-1980-е годы». СПб, 25–17 апреля 1992 г.), Мемориал, 1993. С. 75.

разделы поэзии, прозы, философии, литературной критики, изобразительного искусства; помимо ленинградцев в нём печатались москвичи и эмигранты».⁷⁹

На фоне этого культурного контекста зарождалась и развивалась фигура Елены Шварц как поэта. Она редко посещала литературные кафе, но иногда публично читала свои произведения. Она много писала, и её стихи публиковались в вышеупомянутых самиздатских журналах:

В самиздате в период с 1974 по 1987 год вышло пять стихотворных сборников: *Войско, изгоняющее бесов* (1976), *Оркестр* (1978), *Разбивка парка на берегу Финского залива* (1980), *Корабль* (1982), *Лоция ночи* (1987). Центральной для этого периода творчества становится книга стихов *Труды и дни Лавинии, монахини из Ордена Обрезания Сердца* (1984).⁸⁰

Её стихи высоко ценились. Она была в числе наиболее публикуемых и обсуждаемых критиками авторов (речь идёт всегда о критиках, принадлежавших к неофициальной среде). В течение определённого периода, с января 1975 до 1982 год, Елена Шварц проводила ежемесячный семинар в своей квартире на Школьной улице. Прозванный «Шимпозиум» – «обезьянье общество», семинар состоял из полусерьёзных встреч, на которых двенадцать участников театрально обсуждали литературу. Среди участников были, например, Борис Гройс, Татьяна Горичева, Виктор Кривулин и Вячеслав Долинин. Сама поэт в её прозе, собранной под названием *Истинные происшествия моей жизни*, говорит об их собраниях в тексте «Обезьяньи прыжки»; она вспоминает некоторые прозвища на обезьянью тему, которыми характеризовались участники: «В нашем обществе все называли себя только кличкой, к примеру: Чита, Кинг-Конг, Оранг и так далее. <...> Меня звали сестра Шимп, -анзе отбрасывалось для красоты и лаконичности»⁸¹. Относительно проведения семинара, и, в частности, о выборе «предводителя» говорится в энциклопедии самиздата:

Был разработан Устав Шимпозиума, согласно которому в нём должно числиться 12 членов. Возглавлял Шимпозиум сменный вожак, вооруженный гигантским сухим стручком неизвестного тропического растения. Ему разрешалось вести себя агрессивно: он мог обрывать собеседников, громко бить себя в грудь в знак восторга или недовольства, обезьянничать.⁸²

⁷⁹ Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 29.

⁸⁰ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 7.

⁸¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 282.

⁸² Долинин В. Э. Иванов Б. И. Останин Б. В. Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 465.

Что касается обсуждения, за один вечер читались два доклада. Первый на историческую тематику, другой о литературе. Потом участники голосовали за доклады тайным голосованием. Собрания заканчивались алкогольными вечеринками: «Распивались каждый раз выдуманные напитки».⁸³ Доклады и хроника встреч иногда публиковались в самиздатских журналах.⁸⁴ И так, Елена Шварц приняла участие в самых важных событиях второй культуры, таких как коллективные сборники, в которых были опубликованы стихи неофициальных поэтов Ленинграда и Москвы. Её стихи появляются в антологиях «Лепта», «Острова» и «У голубой лагуны». «Лепта» была последней неудачной попыткой этих поэтов приблизиться к официальному изданию. В сборнике были представлены избранные стихи тридцать двух поэтов, после того как «редколлегия в составе Ю. Вознесенской, Б. Иванова, В. Кривулина, К. Кузьминского и Е. Пазухина (предложившего название сборника) просмотрела стихи около 100 авторов».⁸⁵ Кроме пятнадцати стихотворений Шварц в сборник вошли также две маленькие поэмы, *Горбатый миг* и *Чёрная пасха*. «Острова» – сборник стихов, подготовленный Борисом Ивановым и Эдуардом Шнейдерманом, который был определён как «самая полная антология ленинградской неофициальной поэзии 1950 – 1970-х».⁸⁶ Антология была опубликована в 1982 г.; в предисловии составители выражают свою цель:

Обстоятельная история новейшей неофициальной поэзии ещё не написана, это дело будущего. Сначала необходимо из громадной массы пишущегося и распространяющегося бережно отобрать всё действительно ценное. И сделать это следует незамедлительно, сегодня, сейчас, пока не рассеялось всё это, не растерялось, не забылось, как забывается, теряется, исчезает бесследно многое из не закрепленного печатным станком. Такая задача и стояла перед нами, составителями антологии «Острова».⁸⁷

Стихотворения Елены Шварц, включённые в сборник, отчасти являются произведениями, выбранными для «Лепты», которая, как уже отмечалось, не была окончательно опубликована. Среди них, однако, две маленькие поэмы не фигурируют. «У голубой лагуны» – монументальный труд Кузьминского, который после эмиграции в США собирал «тексты самиздата, рукописи, письма, рисунки, фотографии и коллажи,

⁸³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 282.

⁸⁴ См. «37», № 12, 1977: «Шимпозиум». Елена Шварц. Из цикла «Горло-стихий». Вода – убийца и спаситель. Статья об Аронзоне. Примеры докладов Елены Шварц в Сочинения, Том III: Приложение 1. Вода – убийца и спаситель (Доклад, прочитанный на шимпозиуме в апреле 77 года) и Приложение 2. От имени зеркала (Доклад о Фете, прочитанный на шимпозиуме в 78 году). С. 289–297.

⁸⁵ Долинин В. Э. Иванов Б. И. Останин Б. В. Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 419.

⁸⁶ Там же. С. 438.

⁸⁷ «Острова». Антология вышла в свет // Часы, № 38, 1982.

представляющие широкую картину неофициальной культуры Ленинграда и Москвы».⁸⁸ Кроме того, сборник содержит представление поэтического горизонта Балтики, Сибири и советской провинции. Антология состоит из пяти томов (каждый том, кроме первого, разделён на две книги). Произведения Елены Шварц, тринадцать стихотворений, написанных в начале восьмидесятых, и маленькая проза *Семейная предания*, содержатся в томе 2b.⁸⁹

Что касается отношений Шварц с другими институтами независимой культуры, то стоит упомянуть о присуждении премии Андрея Белого, учреждённой в 1978 г. редакторами журнала «Часы» для признания наиболее выдающейся личности второй культуры в области поэзии, прозы и литературной критики. Елена Шварц получает премию за поэзию в 1979 г. В книге *Премия Андрея Белого. Антология* Бориса Останина (фактически одного из главных деятелей редакции журнала и, следовательно, организаторов премии) автор описывает лауреата каждой номинации с 1978 г. до 2004 г. и упоминает произведения, получившие премию. В отношении Елены Шварц были представлены две маленькие поэмы, *Чёрная пасха* и *Простые стихи для себя и для Бога*.⁹⁰ Кроме того, Елена Шварц принимала участие в событиях «Клуба-81». Официально основанный во второй половине 1981 г., «Клуб фактически стал первым и единственным независимым литературным объединением в Ленинграде, получившим официальное признание».⁹¹ Клуб-81 являлся своего рода компромиссом между второй культурой и властью; это было место, где было больше свободы самовыражения, но в то же время оно находилось под контролем Союза писателей и под надзором КГБ. Именно поэтому параллельно продолжались публикации в самиздате. «22 февраля 1982 состоялся первый литературный вечер Клуба-81 в Доме писателя на ул. Воинова (ныне – Шпалерной), 18. На нем выступили поэты О. Бешенковская, А. Драгомощенко, Е. Игнатова, В. Кривулин, Б. Куприянов, В. Нестеровский, О. Охупкин, Е. Шварц, Э. Шнейдерман и др.».⁹² Шварц в прозе под названием «Краткая история допотопных чтений», рассуждая о том, что её чтения были в основном «домашние», вспоминала вечер в Клубе-81 как одно из немногих исключений: «Это было в Музее Достоевского, там же было моё первое большое чтение в двух отделениях, первое в истории подобное чтение «подпольного поэта»».⁹³

⁸⁸ Долинин В. Э. Иванов Б. И. Останин Б. В. Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 459.

⁸⁹ Антология доступна в сети на ссылке: <https://kkk-bluelagoon.ru/>.

⁹⁰ См.: Премия Андрея Белого. Антология, сост. Б. Останина, Москва, Новое литературные обозрение, 2005.

⁹¹ Долинин В. Э. Иванов Б. И. Останин Б. В. Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 411.

⁹² Там же.

⁹³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 196.

Неофициальные литераторы пошли на такой компромисс, потому что надеялись на официальную публикацию своих произведений. Публикация действительно состоялась, несмотря на долгое ожидание и жесткую цензуру. Антология *Круг (Круг – литературно-художественный сборник)* увидела свет в 1985 г. Несмотря на успех в продажах – десятитысячный тираж вскоре был распродан – из-за вышеупомянутого вмешательства цензуры, эта работа не даёт истинного представления о голосе неофициальной поэзии и поэтому, по мнению Кривулина, её следует считать малозначимой, как свидетельство историко-политического момента культурного перехода.⁹⁴ В антологии представлены три стихотворения Елены Шварц.⁹⁵

В 1980-х гг. стихи Шварц все чаще печатаются на западе. Та же участь постигла и других поэтов, а «большой интерес творчество Шварц вызывает за рубежом».⁹⁶ Стихи публикуются в эмигрантских периодиках, а затем в так называемом тамиздате. Рассматривая первые публикации своих стихов на западе, поэт вспоминала об угрозах в свой адрес и адрес её матери со стороны агентов КГБ:

когда мои стихи начали публиковать в разных эмигрантских изданиях, стали угрожать тюрьмой, чего мама, испытавшая уже в своей жизни арест родителей, безумно боялась. Но все ограничилось тем, что её перестали пускать с театром за границу, и когда Товстоногов ходил выяснять почему, ему сказали: «Плохо воспитывает свою дочь».⁹⁷

После публикации подборки стихов в антологии *У голубой лагуны*, о которой мы уже говорили, в 1985 г. в Нью-Йорке вышла первая книга Елены Шварц *Танцующий Давид*. Ещё две книги вышли в 1987 г.: *Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца*, в Анн-Арборе, штат Мичиган, и *Стихи*, в Париже.⁹⁸ Тем временем в конце 1980-х годов, во времена перестройки, стихи Елены Шварц также нашли путь к официальной публикации в Советском Союзе. Её первый официальный сборник вышел в 1989 г. под названием *Стороны света*. В своей статье *Мистическая география «Сторон света»*, напечатанной в журнале «Русская мысль», Кривулин описывал публикацию книги как «переломный момент в истории новейшей русской поэзии» и Шварц как «одного из ведущих самиздатских авторов».⁹⁹ Вторая книга под

⁹⁴ *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 320.

⁹⁵ См.: *Круг – литературно-художественный сборник*, Ленинград, Советский писатель, 1985. С. 289–291. Стихотворения Шварц, вошедшие в сборник, были *Зверь-цветок*, *Орфей* и *Невидимый охотник*.

⁹⁶ *Воронцова К. В.* Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 7.

⁹⁷ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 196.

⁹⁸ См. соответственно: *Шварц Е. А.* Танцующий Давид, Нью-Йорк, Russica Publishers, 1985; *Шварц Е. А.* Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца, Анн-Арбор, Ardis, 1987; *Шварц Е. А.* Стихи, Ленинград-Париж-Мюнхен, Беседа, 1987.

⁹⁹ *Кривулин В. Б.* Мистическая география «Сторон света» // Русская мысль, № 3784, 14 июля 1989. С. 11.

названием *Стихи*, была опубликована в следующем году ленинградском издательством «Ассоциация Новая Литература».¹⁰⁰ Это подборка стихов, взятых из сборников, опубликованных в самиздате в период с 1976 по 1987 г.¹⁰¹ После распада Советского Союза в девяностых Шварц осталась в Ленинграде, потом Санкт-Петербурге. Она много писала, публикуя примерно один сборник в год: *Лоция ночи* (1993), *Песня птицы на дне морском* (1995), *Mundus Imaginalis* (1996), *Западно-восточный ветер* (1997), *Соло на раскалённой трубе* (1998). Помимо этих поэтических сборников, в 1997 г. она опубликовала книгу прозы *Определение в дурную погоду*.¹⁰² В 1999 г. в издательстве Инапресс вышла книга *Стихотворения и поэмы*, состоящая из стихов, взятых из предыдущих сборников.¹⁰³ Опубликованные в эти годы стихи принесли ей две важные поэтические премии – петербургскую премию «Северная Пальмира» в 1999 г. и премию журнала «Звезда» в 2000 г. Её стихи также начали переводить на другие языки, среди которых английский и итальянский языки.

В 1998 г. умерла её мать Дина Морисовна Шварц, самый близкий и родной человек поэта, и горе и страдание, которые она испытывала, отражены в сборниках *Соло на раскалённой трубе* (1998) и *Дикопись последнего времени* (2001).¹⁰⁴ Она об этом пишет также в сборнике прозы *Определение в дурную погоду* в разделе под названием «Несмываемое горе»:

Горе моё так глубоко, что кажется – если бы я умерла и встретила маму там, оно всё равно не прошло бы и осталось как несмываемое тёмное пятно на одеждах души.¹⁰⁵

В начале 2000-х годов она начала путешествовать и часто посещала Италию и США. Зимой 2001–2002 гг. она жила в Риме в качестве гостя фонда Иосифа Бродского. «С 2001 по 2008 год она побывала во многих итальянских городах – в Риме, Болонье, Флоренции (в 2006 году участвовала там в Дантовских чтениях), Венеции, Анконе, Фермо – там получала поэтическую премию, Пизе, Лукке, Вольтерре, Ареццо и других».¹⁰⁶ В 2003 г. она получила престижную премию «Триумф». В 2004 г. – литературную премию имени Гоголя за прозу

¹⁰⁰ См.: *Шварц Е. А.* Стороны света, Ленинград, Советский писатель, 1989; *Шварц Е. А.* Стихи, Ленинград, Ассоциация «Новая Литература», 1990.

¹⁰¹ См.: ссылка 77.

¹⁰² См.: *Шварц Е. А.* Лоция ночи, СПб, Советский писатель, 1993; *Шварц Е. А.* Песня птицы на дне морском, СПб, Пушкинский фонд, 1995; *Шварц Е. А.* Mundus Imaginalis, СПб, ЭЗРО, Литературное общество «Утконос», 1996; *Шварц Е. А.* Западно-восточный ветер, СПб, Пушкинский фонд, 1997; *Шварц Е. А.* Определение в дурную погоду, СПб, Пушкинский фонд, 1997; *Шварц Е. А.* Соло на раскалённой трубе, СПб, Пушкинский фонд, 1998.

¹⁰³ См. *Шварц Е. А.* Стихотворения и поэмы, СПб, ИНАПРЕСС, 1999.

¹⁰⁴ См. *Шварц Е. А.* Дикопись последнего времени, СПб, Пушкинский фонд, 2001.

¹⁰⁵ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 269.

¹⁰⁶ *Бочарова А. С.* Встреча с городом: о «Римской тетради» Елены Шварц, в Культура Италии в зеркале языка и литературы, под ред. Р. Говорухо, И. Миронова, «Проблемы итальянистики», выпуск 8, Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2021. С. 93.

Видимая сторона жизни.¹⁰⁷ Трагическим событием в жизни Шварц в эти годы стал пожар 29-30 марта 2004, который сильно повредил её квартиру. Поэт, чудом спасаясь от огня, рассказывает об этой травме в трёх разных формах: в дневниках, в небольшой прозе и в цикле стихов. В литературной переработке этого события возвращается и скорбь о потере матери. 23 апреля 2004 г. она написала: «Целая жизнь прошла с того дневника. А весь остальной дневник погиб при пожаре 30 марта <...>. Как жаль моих ранних фотографий. Будто самая главная часть тела сгорела».¹⁰⁸ И на следующий день:

Почему-то болезни принимаешь с большей обречённостью и покорностью, чем такие проявления проказы бытия, как пожар или война. Близится мамин день рождения, и какая-то дикая тоска по ней и по тому, как она произносила: доченька. До сих пор старушки на рынке мне иногда говорят это слово, но разве так... И как я была жестока. Теперь я похожа на короля Лира или Иова. Больше на первого – он не понимал настоящей любви и был жесток и несправедлив к любящим. Не знаю, почему именно сейчас такая тоска – после пожара: мне почти ничего не жаль по-настоящему – а жаль только прежней каляевской, чернореченской жизни.¹⁰⁹

Стихи об этом происшествии (вспомним, например, начало цикла *Стихи о Горе-Злосчастье и бесконечном счастье быть меченной Божьей рукой*: «Ночью случился пожар / В комнате весело огонь трещал. / Очнулась – в три роста огонь»¹¹⁰) вошли в сборник *Трость скорописца*, опубликованный в том же году.¹¹¹ В 2006 г. она получила премию журнала «Знамя» и в 2007 г. опубликовала последний прижизненный сборник стихов *Вино седьмого года*.¹¹² После продолжительной болезни Елена Шварц умерла 11 марта 2010 года. Её последние стихи были опубликованы посмертно в сборнике *Перелётная птица*.¹¹³ Посмертно была опубликована и работа, которой поэтесса больше всего занималась в последние месяцы своей жизни, а именно биографией итальянского поэта Габриэле Д'Аннунцио.¹¹⁴ С 2002 по 2013 г. издательство «Пушкинский фонд» опубликовало собрание её избранных сочинений в пяти томах.

¹⁰⁷ См. *Шварц Е. А.* Видимая сторона жизни, СПб, Лимбус-Пресс, 2003.

¹⁰⁸ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 61–62.

¹⁰⁹ Там же. С. 62.

¹¹⁰ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2013. С. 81.

¹¹¹ См. *Шварц Е. А.* Трость скорописца, СПб, Пушкинский фонд, 2004.

¹¹² См.: *Шварц Е. А.* Вино седьмого года, СПб, Пушкинский фонд, 2007.

¹¹³ См.: *Шварц Е. А.* Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011.

¹¹⁴ См.: *Шварц Е. А.* Габриэле Д'Аннунцио. Крылатый циклоп, СПб, Вита-Нова, 2010.

1.2. Поэзия противоречий и Поэзия метаморфозы

Прежде чем приступить к теоретическому обоснованию поэтики Елены Шварц и, соответственно, к характеристике особенностей, присущих её стихосложению, представляется важным сделать уточнения. В своей статье *From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts*, Жозефина фон Цицтевиц признает определенные общие элементы в поэтике некоторых поэтов ленинградского андеграунда, а именно Елены Шварц, Виктора Кривулина, Александра Миронова и Олега Охупкина, которые позволяют ей распознать их как «группу, чей стиль можно определить как неомодернистский».¹¹⁵ Интересно отметить, что выявленные ею общие черты во многом перекликаются с теми, что были выделены в первом разделе, где говорится о новом осознании поэтами поколения 1970-х годов по сравнению с поэтами предыдущего десятилетия.¹¹⁶ Итак, по мнению критика, общие черты являются романтическим представлением о роли поэта (поэт – аутсайдер с пророческим даром, и поэзия – квазидуховная деятельность), попыткой воссоединения с русской поэтической традицией, рассматриваемой в то же время как неотделимой от мировой культуры и, следовательно, связью с поэтами Серебряного века, интенсивным интертекстуальным диалогом.¹¹⁷

Кроме того, важно отметить особенность творческой эволюции Елены Шварц. В ней фактически нет линейной развития или хронологического взросления. В произведении и интонации Шварц сходятся «детское простодушие, юношеская страсть и рассудительное мастерство зрелости».¹¹⁸ В стихах молодой Елены Шварц возможно уже распознать темы и мотивы, которые будут характерны для всей её поэзии. «Вообще в первых же стихах Шварц в “свернутом” виде заключён будущий космос её поэзии, заданы координаты и алгоритм».¹¹⁹ Это становится очевидным и в маленьких поэмах, написанных в течение примерно двадцати лет с 1974 по 1994 г., которые мы будем анализировать. Именно по этой причине одноимённые стихи расположены не в хронологическом порядке. Валерий Шубинский сравнивает творческую эволюцию Елены Шварц с деревом, у которого «у ствола появляются

¹¹⁵ Von Zitzewitz J. *From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (editors), OpenBook Publishers, 2017. С. 226; См. также: Житенев А. А. Поэзия неомодернизма, СПб, ИНАПРЕСС, 2012.

¹¹⁶ См. с. 15–20.

¹¹⁷ Von Zitzewitz J. *From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (editors), OpenBook Publishers, 2017. С. 226.

¹¹⁸ Шубинский В. И. Елена Шварц (Тезисы доклада) // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11787> (дата обращения: 03/05/2023). Статья впервые опубликована в сборнике «История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. Сборник статей», составители Б. А. Иванов, Б. А. Рогинский, СПб, Издательство «Деан», 2000. С. 110–116.

¹¹⁹ Анпилов А. Д. Светло-Яростная точка // НЛО, № 35 (1/1999). С. 362.

все новые ветви»,¹²⁰ и добавляет: «мотивы перекликаются через 30 лет, но трактуются сложнее, многозначнее».¹²¹

В характеристике поэзии Елены Шварц, которую мы определили как поэзию контрастов и противоречий, основополагающими являются короткие самоэкзегетические тексты, написанные самым поэтом. В тексте *Три особенности моих стихов* ироничным и полусерьёзным тоном она говорила прежде всего о необъятности своей поэтической вселенной, и писала:

Шла я по дороге и думала: в стихах, как в таежной избушке, путник должен найти всё нужное на первый случай – спички, хлеб, соль, топор, колодец рядом. Быстро порывшись в стихах, я всё это обнаружила. Но дальше оказалось, что в них можно найти всё, о чём ни подумаешь: музыкальные инструменты, просто инструменты, почти всех птиц, животных, отвлеченные понятия, цветы, одежду, деньги, посуду...¹²²

Эта особенность была признана и другими поэтами и критиками. Поэтесса Алла Горбунова по этому поводу пишет: «У Елены Шварц, на мой взгляд, была самая большая Вселенная из отечественных поэтов второй половины XX века».¹²³ Андрей Анпилов пишет, что такая поэтическая вселенная содержит всё мыслимое. Попытка перечислить элементы, составляющие этот мир, интересная; это даёт представление о той обширности, о которой говорили Шварц и Горбунова:

В стихах Елены Шварц в подробной или экономной форме присутствует почти всё мыслимое: история, география, астрономия, алхимия, физика, геология, богословие, каббалистика, биология, математика. Танец, архитектура, музыка. Младенчество, юность, зрелость, старость. Флора и фауна. Запад, восток, север, юг. Буддизм, индуизм, иудаизм, христианство, ислам. Святые, ангелы, люди, демоны. Ад и рай.¹²⁴

Говоря о многообразности и абсолютности этого мира, Иван Безземельный (псевдоним Валерия Шубинского) пишет: «создаётся впечатление, что поэт строит ковчег, на который

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же. Подобный дискурс присутствует и в исследованиях других критиков, включая упомянутую выше Жозефину фон Цицтевитц и Катриону Келли. См.: *Kelly C. A History of Russian Women's Writing 1820–1992*, Oxford University Press, Oxford, 1998; *Von Zitzewitz J. From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (editors), OpenBook Publishers, 2017.

¹²² *Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV*, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 276.

¹²³ *Горбунова А. Г. Елена Шварц: опыт чтения // НЛЮ*, н. 5, 2020 // см. онлайн: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22704/ (дата обращения: 24/05/2023).

¹²⁴ *Анпилов А. Д. Светло-Яростная точка // НЛЮ*, № 35 (1/1999). С. 368.

грузит всё – чистые и нечистые – явления бытия в строго отобранных, но бесконечно многообразных образцах».¹²⁵

Также подчёркивается мастерство Шварц в расширении и сокращении границ её поэтического мира, который то кажется безграничным – возьмём, к примеру, историко-географический уровень, который включает в себя, в частности, Сингапур, Египет, Древний Рим, Китай и Царскую Россию – то производит впечатление крошечного, как кукольный театр. Именно об этом говорят ещё Шубинский и Ольга Седакова. Шубинский называет этот мир «вертепом», в котором «возможно всё»,¹²⁶ и пишет:

На первый взгляд, поэтический мир Шварц – мир огромных пространств и трагических бездн. Иерусалим рядом с Шамбалой, Петербург – с «окаменевшим крокодилом» Венеции и громадами Нью-Йорка. И все-то в этом мире вмещается – чуть ли не животные, растения, утварь, исторические реалии, природные явления. <...> А на второй взгляд – мир Шварц совсем крошечный, игрушечный, но кажущийся огромным благодаря сложной системе магических зеркал.¹²⁷

Ольга Седакова со своей стороны утверждает, что «этот необозримый мир мог сворачиваться и помешаться в волшебном коробке театра, даже кукольного театра».¹²⁸ Оба подчёркивают театральный элемент такой пространственной гибкости, а вместе с этим указывают на другую особенность поэтики Шварц, а именно на характеристику героев, населяющих этот безграничный мир. Несмотря на искусственность, кукольность, этот мир не лишен телесности и конкретности, чувства высвобождаются во всей своей силе, присутствует сильный трагический элемент. В этих характеристиках можно распознать новый тип поэта: «кукольник (Кузмин), но относящийся к своим куклам с человеческим состраданием, как Анненский. Они истекают не клюквенным соком, а кровью, но всё равно они куклы, марионетки, не вполне люди, искусственные, иногда смешные».¹²⁹ Разнообразие и необъятность этого поэтического мира отражается в богатстве языка, используемого Еленой Шварц. В нём встречаются и сосуществуют «славянизмы, просторечия, высокая церковная и наукообразная лексика (референтный автор для Шварц – Юнг с его психологией коллективного бессознательного), эзотерическая терминология, латинизмы и. т. д.».¹³⁰

¹²⁵ Безземельный И. (Шубинский В. И.) Ковчег // Октябрь, № 6, 2003. // см. онлайн: <http://www.litkarta.ru/dossier/bezzem-shvartz/> (дата обращения: 28/05/2023).

¹²⁶ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игралица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Седакова О. А. L'antica fiamma (вместо предисловие) // Шварц Е. А. Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011. С. 48.

¹²⁹ Шубинский В. И. Елена Шварц (Тезисы доклада) // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11787> (дата обращения: 03/05/2023).

¹³⁰ Скидан А. В. Сумма поэтики // НЛО, № 2/2003. С. 289.

Поэт, определяемый как кукольник, является, таким образом, творцом этого мира, настоящим демиургом. Нина Ефимова сравнивает труд поэта с трудом бога-творца и проводит параллель между богом-творцом крови и поэтом-творцом стиха, в которой поэт приравнивается к богу, а стих – к крови.¹³¹ Этот творческий процесс выражен в одном из ранних стихотворений поэтессы (1971 г.), которое в некотором смысле стало стихотворением-манифестом, *Подражание Буало*, заканчивающимся четырьмя строками:

Поэт есть глаз, узнаешь ты потом,
Мгновенье связанный с ревушим божеством,

Глаз выданный, на ниточке кровавой,
На миг вместивший мира боль и славу.¹³²

В вышеупомянутом самоэкзегетическом тексте поэт пересматривает результат своей поэтической деятельности, называя себя демиургом:

Получилась маленькая модель мира. Я повторила этот мир по складам вслед Творцу, сколько хватило моих глаз – перепевщик Демиурга. Компендиум мира, включенный в крошечный шар и отравленный болью.¹³³

Таким образом, поэзия приобретает почти священное, сакральное значение, и в этой почти пророческой концепции вдохновения заключается романтическая составляющая Елены Шварц. Стать поэтом – это значит дарить, создавать жизнь, и по этой причине:

в сущности стихотворение подобно живому существу, тоже состоящему из многих частей. (Да оно и есть живое существо. Вообще, «мёртвое» или «живое» есть главный эстетический критерий). Оно живёт своей жизнью даже тогда, когда умирает язык, на котором оно создано. Может быть, оно есть некое маленькое божество, не антропоморфичное, как и сам Господь.¹³⁴

И ещё: «Стихи подобны живой конструкции, зданию: они обладают внутренним пространством, где можно гулять, можно внутри них бегать, летать или спать».¹³⁵

Очертив поэтическую вселенную и обрисовав значение поэзии для поэта, теперь мы можем рассмотреть организацию этого поэтического мира и проанализировать те особенности поэтики Шварц, которые позволили нам определить её поэзию как поэзию контрастов и противоречий и как поэзию метаморфоз. Прежде всего поражает интонация, лежащая в основе

¹³¹ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 162.

¹³² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 40.

¹³³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 277.

¹³⁴ Там же. С. 272.

¹³⁵ Там же. С. 273.

стихосложения Шварц. Эта жрица поэзии сочетает мистический тон поэтического откровения с тонкой иронией, которая иногда приводит к сознательно гротескному изображению. Вспомним, например, начало длинного стихотворения *Созерцание иконы – сначала с открытыми глазами, а потом с закрытыми глазами*, в котором религиозный тон, который предполагает ситуация, сочетается с неким юмором и с прозаической образностью: «Глаз ударился в икону. / Больно. Это ли тупик? / Рисованье человек – / Рисованье слепых? / Что ж! / В закопченные стекла икон / Бога увидеть / Нельзя.»¹³⁶ и в котором душа влетает «красной мошкой».¹³⁷ Или четвёртый раздел маленькой поэмы *Мартовские мертвецы*, в котором разговор с душами представлен в довольно нетрадиционной манере:

Может, я безумна? – о йес!
Ах, покойников шумит бор сырой и лес.
Ах, чего же вы шумите, что вы стонете?
Не ходила на кладбище по ночам,
Так чего ж вы стали видимы и гоните?
И не тратьтесь на меня по пустякам.¹³⁸

Барбара Хелдт, описывая поэтический голос Шварц как «полный юмористической иронии»,¹³⁹ признает одновременно ироничный и торжественно-религиозный тон другого из самых важных и известных стихотворений Елены Шварц *Элегия на рентгеновский снимок моего черепа*, в котором поэт, с позой Гамлета, созерцает снимок своего черепа, доставленный ей самым богом:

Вот стою перед Богом в тоске
И свой череп держу я в дрожащей руке –
Боже, что мне с ним делать?
В глазницы ли плюнуть?
Вино ли налить?
Или снова на шею надеть и носить?¹⁴⁰

¹³⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 60.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 105.

¹³⁹ Heldt B. The Poetry of Elena Shvarts // World Literature Today, т. 63, № 3, 1989. С. 382.

¹⁴⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 29.

Поэт часто создаёт «микрособытия между возвышенным и нелепым»,¹⁴¹ в смене тонов и отношений часто создаётся впечатление что «в её стихах всё, с одной стороны, очень-очень всерьёз, а с другой – чуть-чуть “понарошку”».¹⁴²

Говоря о совмещении абстрактности и конкретности, света и тьмы, божеского и дьявольского, красоты и безобразия, Марк Липовецкий, автор, вместе с Наумом Лейдерманом, истории современной русской литературы, пишет, что «в поэтическом решении чувствуется культурная память барокко».¹⁴³ И потом он уточняет:

Барочность в её поэзии выступает как код романтической иронии, прозревающей за ценностью-антиценностью, за идиллией-кошмар. Но это прозрение не отменяет идиллию кошмаром, а соединяет их нерасторжимо, и в этом соединении видится важнейший принцип художественной философии Елены Шварц.¹⁴⁴

В качестве примера синтеза противоположностей, который существует в поэзии Шварц, Липовецкий приводит неологизм «смертожизнь», встречающийся в вышеупомянутой *Элегии на рентгеновский снимок моего черепа*, в следующих стихах:

Давно в гостях – на столике стоял его собрат, для украшения,
И смертожизнь он вел засохшего растенья,
Подобьём храма иль фиала.¹⁴⁵

Этот неологизм отражает некоторые аспекты отношения поэта со смертью. Присутствует постоянный диалог между двумя мирами.¹⁴⁶ Критик определяет неологизм «смертожизнь» как «барочная версия вечности».¹⁴⁷

Признание этой культурной памяти барокко заставляет Липовецкого определить поэзию Елены Шварц как «поэзию необарокко».¹⁴⁸ В этом определении критик прямо ссылается на теории итальянского семиотика Омара Калабрезе, который в своей книге *Необарокко* предпринял попытку определить эстетический вкус и склад ума нашего времени, признав в них именно необарочный элемент. Он писал: «Мой исходный тезис состоит в том,

¹⁴¹ Niero A. Lucida, ebbra e liminale: la perigliosa geografia di Elena Švarc // Švarc. E. Mattino della seconda neve, Firenze-Milano, Bompiani, 2023. С. 11.

¹⁴² Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игрилица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

¹⁴³ Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. II, Москва, Academia, 2003. С. 455.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 29.

¹⁴⁶ Мы более подробно рассмотрим эти аспекты при анализе маленьких поэм.

¹⁴⁷ Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. II, Москва, Academia, 2003. С. 455.

¹⁴⁸ Там же. С. 451.

что многие важные культурные явления нашего времени отмечены специфической внутренней “формой”, которая можно навести на мысль о Барокко». ¹⁴⁹ Под этим Калабрезе подразумевает не возрождение исторического периода барокко, а скорее категорию формы, выразительные характеристики которой преобладают в областях, также далеких друг от друга, от литературы до кино, искусства, шоу-бизнеса и науки. В частности, для него необарокко «заключается в поиске форм и их повышения – в котором происходит потеря целостности, глобальности, упорядоченной систематичности в обмен на нестабильность, многомерность, изменчивость». ¹⁵⁰ Среди принципов, характеризующих эстетику необарокко, в концепции Калабрезе есть и те, которые мы рассмотрим позже при анализе стихотворений Шварц. В частности, своеобразная эстетика повторения, основанная на организованной вариантности, регулируемой нерегулярности и быстроте ритма, напряжении к пределу (мы уже рассматривали склонность к расширению и сужению границ этой поэтической вселенной), одержимости деталями и поэтике отрывка, тенденции к метаморфозам и структурной сложности. В случае с эстетикой необарокко в отношении к русским поэтам, если его отправной точкой являются теории Калабрезе, то затем Липовецкий делает интересное и справедливое уточнение, которое, на наш взгляд, хорошо подходит для описания барочного элемента в поэзии Елены Шварц:

О. Калабрезе отмечал в своей книге «Необарокко», что для эстетики этого направления характерна нестабильность, «рассеянность» структуры. Однако в необарочных произведениях беспорядочность в организации текста кажущаяся – она ведёт не к энтропии, а к образованию новых структур, нередко более устойчивых, чем породившие их классические формы. Эта черта, в частности, выражается в пафосе *восстановления или собирания реальности*, особенно характерном для поэзии необарокко. ¹⁵¹

Поэтесса Галина Рымбу, в своей статье *Бормотанье неземной архитектуры*, подчёркивает особенность этого поэтического стиля и пишет, что Елена Шварц «смешивает модернизм и барокко, низкое и возвышенное, ангелов и похмельную блевоту, историю культуры и повседневные телесные процессы, Евангелие и Чебуречную». ¹⁵² Алла Горбунова

¹⁴⁹ *Calabrese O. Il Neobarocco*, Lucca, La Casa Usher, 2013. С. 64.

¹⁵⁰ Там же. С. 50.

¹⁵¹ *Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н.* Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. II, Москва, Academia, 2003. С. 451.

¹⁵² *Рымбу Г. Г.* Бормотанье неземной архитектуры // см. онлайн: <https://goriky.media/reviews/bormotane-nezemnoj-arhitektury/> (дата обращения: 05/05/2023).

также говорит о метафизической поэзии и определяет её стиль как «барокко, где природа и культура смешаны». ¹⁵³

Во всяком случае, сама Шварц неоднократно признает барочный элемент своего поэтического творчества. В «сложный человек», одном из начальных отрывков книги с прозой *Определение в дурную погоду*, поэт писал:

Я – сложный человек. Бессознательное у меня – как у человека дородового общества, сознание – средневековое, а глаз – барочный. ¹⁵⁴

Явным примером барокко является цикл *Летнее морокко (Natura culturata)*, который начинается в пародийной и иронически-насмешливой манере с посвящением цикла пуделю автора. Пудель, переодетый бароном, назван «лучший из пуделей» и его благодарит «за советы и критические замечания». ¹⁵⁵ В предисловии к циклу поэт, поясняя название, по-прежнему в ироничной манере, некоторые особенности своей поэтики, которые не ограничиваются рассматриваемым циклом:

Пусть предлагаемая смесь барокко и мороки послужит хоть к некоторому обарочиванию русских любителей поэзии. Это – поздний отблеск забытого уже течения, где культура и природа смешались настолько, что трудно определить: где Томас Манн, а где – черемуха. ¹⁵⁶

В подзаголовке цикла *Natura culturata* присутствует то смешение природы и культуры, о котором говорила Алла Горбунова, описывая стиль Шварц как барокко. ¹⁵⁷ Здесь можно снова сослаться на вышеупомянутые слова Валерия Шубинского, который сравнил поэтическую эволюцию творчества Елены Шварц с ростом новых ветвей на стволе дерева. ¹⁵⁸ По мнению критика, в основе поэтики Шварц

точное, отчётливое, даже нарочито упрощенное, но при бесконечно разветвляющееся дерево образов, восходящее к эстетике барокко. <...> Образ работает в кукольном мире, конкретизируется, “умалывается” языком и в то же время постоянно взаимодействует с “собой-большим”; это двухуровневость каждого образа и создаёт поэтическое напряжение. ¹⁵⁹

¹⁵³ Горбунова А. Г. Елена Шварц: опыт чтения // НЛО, № 5, 2020 // см. онлайн: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22704/ (дата обращения: 24/05/2023).

¹⁵⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 228.

¹⁵⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 164.

¹⁵⁶ Там же. С. 165.

¹⁵⁷ См: ссылка 153.

¹⁵⁸ См: ссылка 120.

¹⁵⁹ Шубинский В. И. Елена Шварц (Тезисы доклада) // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11787> (дата обращения: 03/05/2023).

По этой причине Шубинский подтверждает специфику и оригинальность поэтической манеры Шварц в образности и определяет Елену Шварц как поэта “метаметафориста” и «рационалистического визионера»,¹⁶⁰ в чьем стихосложении образ «является основой сюжетной структуры. Образ и есть сюжет, он происходит».¹⁶¹ И, кроме того, в другом тексте уточняет: «Конструкция эта не просто самоценна: она не имеет никаких обоснований вне себя. Образ не иллюстрирует сюжет стихотворения или поэтическую мысль: он и есть сюжет, он и есть мысль».¹⁶²

Самое значимое стихотворение из вышеупомянутого цикла – *Свалка*, стихотворение, в котором имеет место совпадение противоположностей как в образах, так и в интонации. Кроме того, это также пример того, как любой элемент, даже самый нищий, существует в поэтике Шварц. В поэтическом мышлении автора поэзия течёт из каждого элемента её реальности. В этом стихотворении она воспевала красоту свалки, которая лучше, чем город Венеция. В первой же строчке поэт писал: «Нет сил воспеть тебя, прекрасная помойка!»¹⁶³. Перечисление мусора на свалке предваряет почти торжественное требование песни. Мусорная свалка, описанная как «прекрасная», может процветать «большую мыслью» и в то же время пить водку, закусывая «куриными ногами». И наконец, возвышенная, её песня достигнет божеств:

Зашевелись, прекрасная, и спой!

О *gosa mystica*, тебя услышат боги.¹⁶⁴

Другом важным упоминанием барокко в текстах Шварц является то, которое содержится в самоэкзегетическом тексте *Поэтика живого (Allegro moderato)*, где поэт, сравнив, как мы видели, стих с живым существом, даёт определение своей поэтической форме:

Внутренняя форма стихов может быть предельно простой – как вздох (или выдох). <...> Или – противоположность – сложная барочная форма, венец которой «визьон-приключение» (термин мой). Когда поэт впадает в некое сверхнатуральное состояние, ему является видение, и дальше оно творит само себя, приключается. Поворачивает куда хочет. Это две мои любимые формы, в сущности они близки. Всякое творчество «синергизм» в смысле сотворчества двух сил – разума и вдохновения (говоря грубо), в этих случаях второе преобладает.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игрилица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

¹⁶¹ Шубинский В. И. Елена Шварц (Тезисы доклада) // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11787> (дата обращения: 03/05/2023).

¹⁶² Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игрилица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

¹⁶³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 171.

¹⁶⁴ Там же. С. 172.

¹⁶⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 273.

В барочной форме, определяемой как «визьон-приключение», подтверждается живое состояние поэтического текста. Стихи – «суть посредники между разумом и сверхразумным»;¹⁶⁶ таким образом, стихи находятся где-то между физическим и метафизическим измерением. Поэтический текст также обладает способностью отделиться от своего автора, который часто не в состоянии полностью постичь его или понять его эволюцию. Поток образов потенциально непрерывен и независим, безразличен к своему создателю. Стихотворение – это инструмент, орудие знания:

Оно запускается в небеса или куда угодно: под кору дерева, под кожу, и, повинувшись уже не воле своего создателя, а собственной внутренней логике и музыке, прихотливо впиваясь в предмет изучения, добывает образ.¹⁶⁷

Поэт также размышляет над концепцией гармонии и дисгармонии, о которой Липовецкий рассуждал на основе теории Калабрезе. Оставаясь в полумистическом измерении, поэт сравнивает поэтический ритм с биением сердца, на которое влияет стих: «стихотворение бьётся как сердце, ток стихов подобен и, как она, содержит в себе тайну жизни».¹⁶⁸ О ритме стихотворений она также писала:

Моё предпочтение – грань между гармонией и додекафонией. Дионис найти такой ритм, чтобы он менялся с каждым изменением хода мысли, с каждым новым чувством или ощущением. <...> Она сама в себе и музыка и вера. Поэтическая индивидуальность оставляет свой след на каждом слоге, слове, строчке.¹⁶⁹

Итак, поэзия является способом «достичь нематериального (духовного) средствами полуматериальными».¹⁷⁰

1.2.1. Чередование света и тьмы, совмещение абстрактности и конкретности

Теперь возможно перейти к анализу основных контрастов, составляющих поэтическую вселенную Шварц. Если поэзия представляет для Елены Шварц способ достижения нематериального полуматериальными средами, то можно отметить, что границы между физическим и метафизическим разрушены. Повторяющимся элементом является чередование

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 251.

¹⁶⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 275.

¹⁷⁰ Там же. С. 274.

тьмы и света, и это совпадение метафизической тьмы с физической, реальной, а спасение от тьмы не в свете дня, а в астральном свете. Это ясно, например, в поэме *Горбатый миг* в стихах:

Только, только я проснулась,
А корабль дня уж тонет.
Засыпала на рассвете
И проснулась я под вечер,
И неделями мне светят
Только лампы, спички, свечи.¹⁷¹

Потрясение в жизни лирической героини выражается нерегулярным жизненным циклом. Конкретные вещи, как лампы, спички и свечи последнего стиха, служат способами найти путь сквозь духовную темноту. Об отношении света и тьма Ефимова писала: «сопоставленные друг с другом свет и тьма, оборотные стороны единой жизни, движутся друг от друга не отталкиваясь, а проникая друг в друга, соседствуя словесно в одних и тех же строках».¹⁷² В шестой части маленькой поэмы *Ночная толчея* сочетание день-ночь, чётко указанное и открывающее первые две строфы, выражает возможность счастливой и светлой встречи с ангелом в противоположность ночной и хаотической битве с ангелами, демонами и душами. Это сопоставление не несёт в себе оценочного суждения и чёткого разграничения между добром и злом, и, более того, встреча при солнечном свете соответствует слепому дню, в то время как ночная, тёмная встреча может быть носителем откровения:

И днём бывает иногда –
И рыбкой пойманной блеснёт
Вдруг ангел –
Но уж смыкается вода,
Вода слепого дня.

Зато уж ночью –
Ангелов круженье,
Демонов кишенье,
А уж заблудшие души –
Что вестовые в сраженье.
<...>
Во тьме меж мною и стеной

¹⁷¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 72.

¹⁷² Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 157–158.

Порхает серебристый рой.

<...>

Что вы, люди и духи,

Что вы несёте в брюхе?

«Икринку. Иону. Весть».¹⁷³

Ещё в поэме *Горбатый миг* можно найти пример другой важной характеристики поэзии Шварц, а именно то, что внешнее пространство отражает внутренне состояние героя. Здесь мы имеем в виду стихи «Заката острая игла / Кровавая накалена, / Прямо в сердце впиться хочет, / В сердце слабое со сна».¹⁷⁴ Наряду с темой и образом света, образ огня является постоянным; «огонь – сжигающий и очистительный, убивающий и возрождающий – такая же постоянная тема стихов».¹⁷⁵ Чередование света и тьмы и значение стихии огня являются центральными в лирике *Поминальная свеча*, начало которой гласит:

Я так люблю огонь,
Что я его целую,
Тянусь к нему рукой
и мою в нём лицо.¹⁷⁶

Поминальная свеча, о которой говорит поэт, – это свеча её недавно умершей матери. Стихотворение находится в начале горьковского сборника *Дикопись последнего времени*. Горе настолько сильно, что общение с огнём и потом попытка пролить свет на внутреннюю тьму поэта не удаётся:

Ты хочешь, может быть,
Шепнуть словцо мне светом,
Трепещет огонёк,
Но только тьма во мне.¹⁷⁷

И ещё, в связи с этим, напомним вышеупомянутое стихотворение *Созерцание иконы*, в котором лирическое «я» после созерцания с открытыми и закрытыми глазами, давшее название стихотворению, общается с иконой:

Я – на дне, он – высок,
Но во мне
Слабый тлеет чуть уголёк.

¹⁷³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 113–114. [Курсив мой]

¹⁷⁴ Там же. С. 71.

¹⁷⁵ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 157–163.

¹⁷⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 354.

¹⁷⁷ Там же.

Печь-Икона!
Ты ко мне приника ешь,
Дышишь дальним огнём,
Пышешь пламенем вечным.¹⁷⁸

1.2.2. Совпадение жизни и смерти

Поэзия Шварц также характеризуется гиперболизмом чувств: если любовь, то это страстная, сложная любовь, если падение, то это падение в бездну, и все они вместе показывают большую склонность к жизни или искушение и желание смерти. Смерть и жизнь ходят вместе. В маленькой поэме *Чёрная пасха* лирическая героиня встречается со Смертью и Жизнью, которые изображаются как женщины, близнецы, «губки крашены сердечком, / И на ручках по колечку».¹⁷⁹ Это конкретное изображение, персонификация двух фигуры, с которыми лирическая героиня говорит:

И я скажу одной из них –
У ней в глазах весна:
«Конечно, ты – еще бы – Жизнь,
Ты, Щедрая, бедна».
Но вдруг я вижу, что у ней
Кольцо-то на кости.
И на коленях я к другой:
«Родимая, прости!»
Но в сердце ужас уж поёт,
Жужжит сталь острия.¹⁸⁰

Мы замечаем, что смерть и жизнь похожи, перепутать их очень просто. Об этом ещё Ефимова считает, что у Шварц «переход в иной мир – это не смерть, а перерождение, иное воплощение одной и той же души»¹⁸¹ и что мир живущих и мир умерших находятся в постоянном диалоге, они связаны друг с другом, а также часто пересекаются. Именно поэтому в стихах *Черной пасхи* смерть и жизнь представляются как близнецы, и именно поэтому их отличить невозможно. С этим также связана концепция *смертожизнь* как одна из основных философских тем Елены Шварц. Эта концепция также влияет на отношения поэта со смертью

¹⁷⁸ Там же. С. 60–61.

¹⁷⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 83.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 156.

и на её размышления на эту тему. Смерть не предстаёт как отрицательный образ, она не вызывает ужаса. В пятом разделе маленькой поэмы *Мартовские мертвецы* как поэт описывает смерть:

Смерть – это весёлая
Прогулка налегке.
С тросточкой в руке.
Это – купанье
Младенца в молоке.
Это тебя варят,
Щекотно кипятят,
В новое платье
Одеть хотят.
Смерть – море ты рассвета голубое,
И так в тебя легко вмирать –
Как было прежде под водою
Висеть, нырять.¹⁸²

В поэме *Хомо мусагет* она говорит о возможности встретиться со смертью с радостью:

О, как она бывает рада,
Когда её встречают
Не с оцепелостью потухшей,
Не с детским ужасом,
И не бредут к теням унылой тенью –
А как любовника: и с трепетом в очах,
И сладострастьем нетерпенья.¹⁸³

1.2.3. Телесность

Другая важная характеристика поэзии Шварц – телесность. Тело играет самую важную роль в поэзии Шварц. Тело обладает способностью прямо связываться с Богом и с мирозданием. Кожа, сердце и мозг поэта связаны прямо с астральным телом и духовном состоянием поэтессы. Здесь невозможно не вспомнить первые строки лирики *Невидимый*

¹⁸² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 107.

¹⁸³ Там же. С. 65.

охотник, в которых утверждается связь между физическим телом и созвездиями; тело поэта написано на языке из иного измерения мира:

Может быть, – к счастью или позору, –
Вся моя ценность только в узоре
Родинок, кожу мою испещривших,
В тёмных созвездьях, небо забывших.
Вся она – карточка северной ночи:
Лебедь, Орёл, Андромеда, Возничий,
Гвоздь, и гроздь, и многоточья...¹⁸⁴

Телесная связь с мирозданием выражается через слабость и боль. Повторяющийся образ, символизирующий смешение физического и метафизического, а также вовлекающий самого поэта, – это линии руки. Вспомним, например, стихотворение «*Я родилась с ладонью гладкой...*», в котором невозможность читать по ладони метафизически символизирует свободную и нераскрытую силу:

Ладоней мне не разрезали
И звёзд на них не начертали,
Не рисовали линий в них,
Нет для меня любви и смерти
И встреч неожиданных роковых.¹⁸⁵

Подобный образ присутствует также в маленькой поэме *Горбатый миг*, в которой прохождение кометы влияет на природу и на астральные тела и можно видеть эффекты прохождения кометы над телом лирического героя, когда поэт пишет:

<...>. Рисунок на ладони
Сместился. Куда-то линии полезли,
И я глажу в глаза созвездий,
Подёрнутых молочной плёнкой,
Щенка невиннее, ребёнка –
Они не знают ничего.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 26.

¹⁸⁵ Там же. С. 110.

¹⁸⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 107.

По мнению Липовецкого, барочность поэтики Елены Шварц выражается «в постмодернистский поиск компромисса между хаосом и космосом»,¹⁸⁷ и в этом фундаментальную роль играет категория телесности, которую можно рассматривать одновременно как барочную и постмодернистскую. Он пишет, что в поэзии Шварц «именно телесность придаёт романтико-символистской модели мира релятивность, в ней нет абсолютного центра, она игнорирует какие бы то ни было иерархические со- и противопоставления. Телесность поэтической метафизики Шварц демонстративна и вызывающа – почти на грани возможного».¹⁸⁸

Часто телесность воплощается в использовании плотского языка. В поэме *Горбатый миг* описывается несчастный половой акт и тело любовника является враждебным и причиняет боль:

Болят соски – натёрты
Небритою щекой.
Ты мне чужой, как мёртвый,
Мертвец не так чужой.¹⁸⁹

В поэме *Грубыми средствами не достичь блаженства (Horror eroticus)*, самой откровенной из поэм Шварц, чувство любви описывается как физическое ощущение и одновременно как метафизическое смешение душ:

Как ссадина, синяк – любовь пройдёт.
Но вот она болит ещё, цветёт.
Казалось, жизнь идёт наоборот –
Увял мой мозг, расцвёл живот.
Как пена он, как воздух лёгким стал –
Живот расцвёл, а мозг увял.
Но он вернётся, станет он
Гнездом для двух кочующих ворон.
Начнётся половодье ли, содом,
Но он всплывёт, вороний крепкий дом.
Войди же в кровь мою, как в новую тюрьму,
И я войду в твою –

¹⁸⁷ Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. II, Москва, Academia, 2003. С. 457.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 71.

И превратимся в тьму.¹⁹⁰

Сам образ крови – повторяющийся образ, которой с красным цветом характеризует поэтический мир Шварц: «Кровь – философско-мистически центр, середина между тьмой и светом, связь с Богом, сотворившим её и сотворившим поэзию через поэта».¹⁹¹ Связь с богом и мистицизм, связанный с кровью, чётко прослеживаются в маленькой поэме *Рождественские кровотопки*:

Вот она – только царапни,
Кровь уже тут – как из-под кочки болото,
По глиняным тонким сосудам
Багровое море разлито,
Мечтает – хрупнут скорлупою все лица,
И мы – ручейки и потоки –
Сможем разливом весенним разлиться
И слиться!
В крови – любовь,
А в кости – отрицанье любви.
Когда я, наконец, себя как кровь пойму,
Сброшу белую тьму
И соленой пальмовою ветвью
Наклонюсь ко Господу моему?¹⁹²

В этой же поэме мы также отмечаем связь души и тела, которые неразрывно связаны в творчестве поэта:

«Кому, – думал Творец,
Слепив эти сложные длинные кости, –
Отдам? На челюсти рыбе большой?
Или построю двери в собор?
Нет, повяжу с душой».¹⁹³

¹⁹⁰ Там же. С. 92.

¹⁹¹ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 162.

¹⁹² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 121.

¹⁹³ Там же. С. 120.

Другой пример такой связи можно найти в *Стихи о горе-злосчастье и бесконечном счастье быть меченой божьей рукой*, вышеупомянутом цикле о пожаре, уничтожившем дом поэтессы в марте 2004 года:

Юркнула душа за дверь,
Да и тело к себе подтащила.¹⁹⁴

1.2.4. Принцип метаморфозы

Особенность только что определённого поэтического мира заключается в том, что этот мир – единый, безграничный и все эти образы и элементы живут вместе и вместе присутствуют на сцене. Принцип и художественное средство, позволяющие организацию этого поэтического мира, который содержит в себе всё мыслимое и который основан на сопоставление контрастов и противопоставлений, – это принцип метаморфозы. Сама Елена Шварц писала, что в её поэзии существует «неодолимая привязанность к метаморфозам. Как у Овидия. Всё превращается во всё».¹⁹⁵ Кроме того, существует представление о множестве точек зрения на реальность и тем самым способствует расширению и открытости системы категорий, статусов и измерений, характерных для поэтического мира Елены Шварц. Он подобен игре зеркал, которые в цепи отражений дают подробнее, более разнообразное и многозначное представление об одном явлении. Нина Ефимова признает мистико-религиозный элемент в этом характере поэтики Елены Шварц. Она определяет поэзию Шварц как сложную и парадоксальную, и, в связи с этой множественностью точек зрения и со смешением физического и метафизического, присутствующих вместе на сцене, она отличает эту поэтику от поэтики символистов, поскольку в её мире нет разделения между посюсторонним и потусторонним миром, не существует стремления *a realibus ad realiora*, и в то же время от поэтики акмеистов, поскольку у Елены Шварц смысл не является физически однозначным. Как уже было сказано, мир Шварц – единый, «либо образующий непрерывную цепь ступенек, сплошное пространство от звёзд до человеческого тела, либо проявляющийся как связь с астральностью, влияющий на земные предметы и высветляющий их, то есть делая физически видимыми астральные тела».¹⁹⁶ Итак, важность образности в стихотворениях Елены Шварц, о котором говорил Валерий Шубинский, становится ещё более значимой.¹⁹⁷ Кроме того, касаясь упомянутой особенности, метаморфической характеристики этого мира, Шубинский пишет:

¹⁹⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 81.

¹⁹⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 278.

¹⁹⁶ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 156.

¹⁹⁷ См.: ссылка 161.

«каждый из элементов этого мира связан с другими. Все они – часть сложной системы, Сада, в котором ни один цветок нельзя сорвать, не изменив непоправимо целого. Поэт – и сам Сад, и разбивший его садовник».¹⁹⁸ Образ садовника и сада – это образ Елены Шварц из стихотворения *Подражание Буало*, где писала:

Мне нравятся стихи, что на трамвай похожи
Звения и дребезжа, они летят, и всё же –

Хоть косо – в стёклах их отражены
Дворы, дворцы, и слабый свет луны,

Свет слепоты—ночного отблеск бденья
И грубых рифм короткие поленья.

Поэт собой любим, до похвалы он жаден,
Поэт всегда себе садовник есть и садик.¹⁹⁹

Андрей Анпилов также подчёркивает, что Шварц, обрисовывая этот мир, не стремится разрешить или упростить противоречий, но показывает и усиливает их, позволяя им сосуществовать на сцене. По его мнению, совпадение противоположностей – один из основополагающих элементов её поэтики: «для Елены Шварц связывание несоединимого если не главный, то обязательный принцип».²⁰⁰

Принцип метаморфозы как основа поэтики Елены Шварц, управляющий сопоставлением и соединением контрастов, проявляется в лирике *Зверь-цветок*, написанной в 1976 г. и ставшей своеобразным текстом-манифестом поэтики поэта,²⁰¹ полным выражением такого смешения категорий и статусов, и в которой можно распознать особенности стихосложения, упомянутые в этом разделе:

Иудейское древо цветет

Вдоль ствола сиреневым цветом.

Предчувствие жизни до смерти живёт.

Холодный огонь вдоль костей обожжёт,

¹⁹⁸ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игральщица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

¹⁹⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 40.

²⁰⁰ Анпилов А. Д. Светло-Яростная точка // НЛЮ, № 35 (1/1999). С. 363.

²⁰¹ Название лирики также навевает одноименную лирику поэта-символиста Константина Бальмонта, написанную в 1916 г.

Когда светлый дождик пройдёт
В день Петров на изломе лета.
Вот-вот цветы взойдут, аляя,
На рёбрах, у ключиц, на голове,
Напишут в травнике – elena arborea,
Во льдистой водится она Гиперборее,
В садах кирпичных, в каменной траве.
Из глаз полезли тёмные гвоздики,
Я – куст из роз и незабудок сразу,
Как будто мне привил садовник дикий
Тяжёлую цветочную проказу.
Я буду фиолетовой и красной,
Багровой, жёлтой, чёрной, золотой,
Я буду в облаке жужжащем и опасном –
Шмелей и ос заветный водопой.
Когда ж я отцвету, о Боже, Боже,
Какой останется искусанным комок –
Остывшая и с лопнувшей кожей,
Отцветший, полумёртвый зверь-цветок.²⁰²

Стихотворение развивается в противоречивых образах и с опорой на литературный приём синестезии. Название *Зверь-цветок* объединяет две противоположные фигуры, связанные через дефис, и создаёт синестезию. Зверь, фаунистический компонент соединения, символизирует иррациональность, инстинкт и агрессию; цветок, представляющий флору, напротив, является символом хрупкости и деликатности.²⁰³ В стихотворении происходит метаморфоза, связывающая воедино три мира: человеческий, животный и растительный. На заднем плане изображён город Ленинград-Петербург, который также участвует в метаморфозе. Первая строчка – оксюморон в своём представлении оппозиции жизнь-смерть. Это утверждение жизни и жизненного духа. В строчке «Предчувствие жизни до смерти живёт» можно заметить, как образ смерти обрамляется образом жизни и стихотворение, таким образом, начинается как преобладание жизни над смертью. Более того, это связано с особой концепцией смерти Елены Шварц, в которой два мира переплетены и согласно которой смерть часто является преодолением смерти, а не концом. Второй стих также открывается оксюморонным образом в выражении «холодный огонь». Кроме того, цветочная метаморфоза

²⁰² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 96.

²⁰³ Sabbatini M. Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 290.

происходит в Петров день, день святых апостолов Петра и Павла, который, согласно русской народной традиции, является днём массового цветения. Таким образом, тема стихотворения связана и с реальностью, и с известным образом русского фольклора. В пятой строчке начинается метаморфоза, расцветают различные части тела. Центральная роль телесности и физических деталей в поэзии Шварц снова очевидна. Цветы взойдут «на рёбрах, у ключиц, на голове», а затем «из глаз». В следующих стихах также присутствует грубая телесная и конкретная деталь, как если бы метаморфоза была вызвана инъекцией тяжёлой цветочной проказы и, таким образом, здесь есть упоминание на болезнь тела по преимуществу. В метаморфозе также преобладает живописная составляющая, которая описывается во взрыве красок с перечислением в двух последовательных стихах; это перечисление позволяет проследить развитие метаморфозы и в то же время даёт полное представление о ней. Лирическое «я» в конце метаморфоза предстаёт как «куст из роз и незабудок сразу», описываемый латинским неологизмом *elena arborea*.²⁰⁴ Как уже упоминалось, город Петербург, который является фоном для события, описанного в стихотворении, «заражён» метаморфозой и мутирует «в садах кирпичных, в каменной траве». В последних стихах также описывается увядание: здесь снова присутствует физическая характеристика в детали лопнувшей кожи. Последняя строчка, с другой стороны, напоминает первую, тем самым замыкая круговой путь и кольцевую структуру. Первоначальное сопоставление жизни и смерти, которое было разрешено в жизненной силе, теперь предстаёт в обратном виде в образе полумёртвого увядшего зверя-цветка. Прилагательное «полумёртвый» перекликается с неологизмом Шварц «смертожизнь», который, по мнению Липовецкого, является барочным представлением вечности.

Мы уже вспоминали неоромантическую концепцию поэзии Елены Шварц, в которой поэзия предстаёт как пророческий дар, дарованной божеством поэту, избранной личности, в которой эхом отзывается пророк из стихов Александра Сергеевича Пушкина: «И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык, / И празднословный и лукавый, / И жало мудрыя змеи / В уста замершие мои / Вложил десницею кровавой. / И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул, / И уголь, пылающий огнем, / Во грудь отверстую водвинул».²⁰⁵ А также говорили о параллелизме, определенном самой Еленой Шварц, между поэтом и богом, соответственно творцами Творения и поэтического мира.

²⁰⁴ Шварц ошибочно считала, что латинское слово произносится как «*arboréa*», и поэтому полагала, что оно может быть частью цепи рифм.

²⁰⁵ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. III часть I, СПб, Наука, 2019. С. 98.

1.2.5. Поэт и Бог

Теперь представляется важным уточнить некоторые элементы этого особого отношения Шварц с божеством. Творчество Шварц характеризуется своего рода экуменизмом,²⁰⁶ а значит, очень личным отношением с божественной сущностью. Бог Шварц не православный Бог, он результат слияния разных религиозных культов – православия, буддизма и других верований – и философий. Кроме того, Ефимова признает мистическую, а также религиозную составляющую в соединении и сопоставлении физической и метафизической реальности в едином целом. Итак, отношение Шварц с богом проблематичное и проблематизировано, «отношение к богу – то молитвенно-экстатическое, то жалобное, то гневное, непокорное и дерзкое, то жалостливое».²⁰⁷ Итак, бог является одним из повторяющихся персонажей и мотивов на протяжении всего поэтического творчества Шварц, и его образ приобретает различные оттенки в разных стихотворениях: «бог единый – скромный; жестокий; ослепительно сияющий; сияющий и мрачный; Творец всего сущего; страдающий и вызывающий страдание».²⁰⁸ Библия также является одним из основных источников и интертекстуальных отсылок во всем творчестве поэта. Одним из наиболее важных текстов, определяющих отношения Елены Шварц с божественным, является маленькая поэма *Простые стихи для себя и для Бога*. Прежде всего, во вступлении есть представление молитвы как практики, которая является одновременно физической и метафизической, соединяющей тело и сверхъестественное измерение:

Молитва
Прорастает сквозь череп
Рогами
И сходится в выси
Сводами острого храма²⁰⁹

Молитва – это и «просящая молния», и «молящее щупальце». Она возникает из тела, путешествует в нездешние измерения, а затем с силой возвращается в тело:

И вдруг,
Не выдержав напряженья,
Рушится всё –

²⁰⁶ Что касается определения экуменизма см.: Шубинский В. И. Елена Шварц (Тезисы доклада) // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11787> (дата обращения: 03/05/2023); Garzonio S. Elena Švarc. Dikopis' poslednego vremena // Semicerchio, 26/27, 2002. С. 116–118.

²⁰⁷ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 155.

²⁰⁸ Там же. С. 158.

²⁰⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 84.

По плечам и макушке бьёт,
И надо заново строить зданье,
Пока покаянье
Горло
Живою слезою дерёт.²¹⁰

Первые три части маленькой поэмы выражают жалобу птенца, спички и водки. Все трое обращаются непосредственно к богу, говоря от первого лица. В данном случае животное и два предмета демонстрируют три разных сознания, объединённых жалобой, но чьи голоса, несмотря на стилистические и формальные отсылки (жалобы начинаются с обращений к богу [“Боже”] и с выражений “свил Ты для меня”, “Ты бросил меня”, “Ты влил мне”) кажутся совершенно разными. Множественность точек зрения характеризует и другое важное «религиозное» стихотворение Елены Шварц, а именно *Воздушное Евангелие*, в котором поэт создаёт четыре апокрифических евангелия, от пчелы, кедра, ангела и воздуха, которые показывают крестный путь Христа до распятия с точки зрения этих четырёх существ. Итак, например, рассказ кедра, срубленного для строительства креста:

Срубили,
Разрезали,
Поперёк самого себя
Сколотили,
Вбили в землю,
Повесили Бога
Живого.
<...>
Руки Его на моих плечах.
Я прижался, хотел
Последним соком своим
Силы Его подкрепить.²¹¹

Снова в поэме *Простые стихи для себя и для Бога*, за жалобой следует молитва-благодарность богу-создателю мира, как духовного, так и физического, в создании которого видна оксюморонная характеристика:

Благодарю Тебя за всё, Господь!
Ты чудно создал все миры, и дух, и плоть.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 140–141.

Кульминацией молитвы является отождествление поэта-лирика и бога. Таким образом, возвращается прежний параллелизм между богом-творцом мира и поэтом-творцом стихов: «Но / Я – Ты, / Ты знаешь».²¹³ Оба оказываются участниками сотворенного мира и его страдания. Происходит своего рода очеловечивание бога, который оказывается вовлечённым в конкретные события его творения: «Но в этой тёмной плоти Ты / Со мною тонешь».²¹⁴

Бог, участвующий в собственном творении, – повторяющийся образ – вспомним, например, также начало лирики *Моисей и куст, в котором явился Бог* («О Боже – Ты внутри живого мира / Как будто в собственном гуляешь животе»),²¹⁵ который чередуется с образом Бога высшего, вмешивающего в судьбу мира и вместе с ним поэта. Так происходит в шестой части маленькой поэмы, в которой «вот Господь висок пронзил / Тупой язвящею иглой, / Вколол мне в мозг соль страшных сил, / И тут рассталась я с собой».²¹⁶ В лирике *Не переставай меня творить*, Бог-гончар придаёт форму поэту: «Не переставай меня творить, / На гончарном круге закружи, / Я цветней и юрче становилось, / Чем сильнее сжимает горло Жизнь».²¹⁷ Представление вышнего бога часто также является образом жестокого, ветхозаветного Бога. Так, в произведении *Трактат о безумии божьем* Шварц, цитируя противоречия Ницше, пишет: «Бог не умер, а только сошел с ума, / Это знают и Ницше, и Сириус, и Колыма».²¹⁸ Комментируя эти стихи, в которых Бог описывается как сумасшедший, Елена Айзенштейн пишет:

Раз допустил Колыму, сталинизм и фашизм. Ницше, видимо, — философия человеческого эгоцентризма; Сириус — небесное знание; Колыма — топоним, обозначающий географическую концентрацию человеческого и советско-сталинского зла. Основной пафос этого стихотворения состоит в том, что «вся тварь обезумела» и, значит, — безумен бог.²¹⁹

В последнем разделе маленькой поэмы *О том, кто рядом (Из записок Единорога)*, акт творения предстаёт как акт насилия:

Мир –
Это самоубийство Бога

²¹² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 86.

²¹³ Там же. С. 87.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 38.

²¹⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 87–88.

²¹⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 322.

²¹⁸ Там же. С. 399.

²¹⁹ Айзенштейн Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц // Нева, № 5, 2013. С. 179.

Чужими руками,
Морем собственной крови
Он захлебнётся,
Любовью.²²⁰

А во втором стихотворении цикла *Стихи о Горе-Злосчастье*, Бог сочетает в себе новозаветные и ветхозаветные черты, он – Бог Иова, но в то же время его символом является крест. Прибыв на место пожара, квартиру поэта, он «весело плакал», а потом «горько смеялся»:

И шутя крест на лбу
Пальцем в саже
Чертил, стирал. Рисовал.
Входит Бог
В горелую комнату.
Запах гари ему
Ладана слаще и мирра.²²¹

Как будто боль – это обязательство перед Богом, как будто Бог наслаждается страданиями человека. Поэт, страдающая от потери матери и от пожара, который только что унёс её квартиру и вместе с ней и воспоминания, видит себя в образе Иова, праведного и богобоязненного человека, который был вынужден пройти через испытание страданием несмотря на то, что не был виновен ни в каком грехе. Иов выдерживает испытание жестокого Бога, который отнял у него всё, что у него было; так же поступает и поэт.

Даже бог, помещённый в контекст поэзии Шварц, участвует в метаморфозе и в смешении категорий. В частности, Ефимова пишет, что «языческие боги – Аполлон и Дионис – выступают как мистические перерождения библейского бога, его двойники, отражают свет и тьму мирового пространства, существующие рядом и переходящие друг в друга».²²² Аполлон и Дионис являются фундаментальными фигурами космогонии поэтики Елены Шварц. Два языческих бога сохраняют своё классическое значение и даже ницшеанское. Три фигуры часто появляются вместе на сцене. Аполлон и Дионис являются взаимодополняющими божествами, но характеристики одного часто встречаются в другом. Вспомним, например, первые строчки стихотворения *Элегия на рентгеновский снимок моего черепа*: «Был богом света Аполлон, / Но помрачился – / Когда ты, Марсий, вокруг руки / Его от

²²⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 101.

²²¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 82.

²²² Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 159.

боли вился».²²³ Дионисийский элемент преобладает в поэзии Елены Шварц. Само сопоставление контрастов и противоречий, синестетический и оксюморонный элемент, стремление найти гармонию в дисгармонии, компромисс между хаосом и космосом, можно определить как дионисийские характеристики поэтики Шварц. Сам поэт в вышеупомянутой лирике *Подражание Буало* описывает своё стихосложение, свой нерегулярный метр следующим образом:

В его разодранном размере, где Дионис живёт,
Как будто прыгал и кусался несытый кот.²²⁴

В маленькой поэме *Горбатый миг* прослеживается чередование Бога и Диониса. Сцена происходит в подвале, где пустые бутылки возвращаются в обмен на монеты, лирическое «я» поэта находится там, чтобы получить деньги на покупку сигарет, она стоит в очереди. Бог находится там, он – в лиминальности, в пограничном пространстве, он слышит молитвы, но он молчит. И всё же именно он позволяет метаморфоза произойти:

Бог тоже там, но Он пока молчит,
Хоть слышит Он молитву из бочонка.
Он запах перегара, водки, гнили
Вдруг превратит в чистейшую из лилий,
И всё, что стоило нам слёз,
И всё, что было нам как груз,
И вся тоска уйдёт в навоз,
Чтоб дивный сад на нём возрос
Для Диониса и для Муз.²²⁵

В частности, следует отметить два аспекта. Как уже говорилось, Бог находится не в сверхъестественном измерении, а на земле, посреди своего творения, и притом в лиминальном, прозаическом пространстве, далеко от обычного поэтического пространства. Превращение также явно выражено, и поэзия также происходит из низких, в некотором смысле вульгарных, элементов. Мы уже обращались к этой особенности поэтики Елены Шварц, говоря о стихотворении *Свалка*, в котором поэт в классическом обращении к Свалке просит спеть о населяющих её отходах, называя её «Прекрасной помойкой» и тем самым «*rosa mystica*», что обычно обозначает Богородица. Затем происходит переход от Бога к Дионису,

²²³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 28.

²²⁴ Там же. С. 40.

²²⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 72–73.

дивный сад поэтического метаморфоза – это сад Диониса и Муз. Итак, поэзия Шварц является одновременно и религиозной нетрадиционной религией, и дионисийской.

Обращение к Дионису и Аполлону, помимо особой религиозной концепции Елены Шварц, позволяет рассмотреть еще один важный элемент поэтики поэта, а именно связь с классической, греческой и латинской, античностью. Тематика классической античности, как мы рассмотрели в предыдущем разделе, ярко представлена в поэтической вселенной ленинградского андеграунда 1970-х годов и в поэтике неофициальных поэтов. Поэты, совмещающие советское образование с самообразованием, глубоко знали греческую и латинскую философию и литературу, прекрасно владели стихосложением, что позволяло им использовать и переосмысливать в стихах корпус классических образов, соединяя их со своими и создавая новые. Шварц изучала латынь, и тематика классической античности уже возникает в её ранних стихотворениях – существует также несколько переводов латинских стихов на русский язык, сделанных самой поэтессой – а затем становится основополагающей во всем творчестве поэта. Как уже отмечалось, тематика переосмысливается и пересматривается, и можно отметить влияние трёх латинских поэтов, а именно Катулла, Овидия и Горация.²²⁶ Так, в стихах Шварц и Музы, и Орфей, Пан и Марсий часто появляются рядом с фигурами Аполлона и Диониса. Мы подробнее остановимся на этой теме при анализе маленьких поэм, но в качестве примера интересно посмотреть, как Шварц изображает спуск Орфея в подземный мир в поисках Эвридики. Орфей является главным героем важных стихотворений как *Орфей* (1982), *Орфей опять спускается в ад* (2002) и четвёртого раздела маленькой поэмы *Хомо мусагет*. В *Орфее* фракийский певец спускается в подземный мир, чтобы спасти Эвридику, метаморфизованную в змеиную форму, словно принявшую inferнальный образ, чей голос-шипение пугает Орфея, который оборачивается, теряя её навсегда:

Из мерзкого брюха
Тянулись родимые тонкие руки
Со шрамом родимым – к нему.
Он робко ногтей розоватых коснулся.
– Нет, сердце твоё не узнало,
Меня ты не любишь, –
С улыбкою горькой змея прошептала. –
– Не надо! не надо! –

²²⁶ *Barker G.* SPQR in the USSR. Elena Shvarts's Classical Antiquity, Oxford, Legenda, 2021. С. 35.

И дымом растаяла в сумерках ада.²²⁷

Тема классической античности лежит в основе Кинфии, одной из авторских масок Елены Шварц, которую мы более подробно рассмотрим в последнем разделе этой главы данной работы. Елена Шварц воображает себя Кинфией, римской поэтессой и музой Проперция, от которой не осталось ни одного стихотворения. Шварц представляет, как переводит её стихи на русский язык, создавая синтез двух голосов в героине, объединяющей древний Рим и современный Ленинград.

Следует отметить, что поэзия Шварц предстаёт как безграничная вселенная, организованная в соответствии с сопоставлением контрастов и по принципу метаморфоза, где всё превращается во всё. Среди наиболее значимых категорий её поэзии – противопоставление физического и метафизического, плотского, телесного и духовного. Это поэзия с сильным религиозным чувством, но далекая от ортодоксальности, как если бы это была личная религия поэта, которая также рассматривает неоромантический культ поэтической деятельности в сочетании со смешением тонов, которые сочетают торжественное и трагическое с юмористическим и ироническим, гротескным и карикатурным. По своей тематике и интонации и в особенности по своей сильной связи с божественным и одновременно с телом, сексом и нищими элементами, а также по использованию поэтического языка, временами торжественного, временами вульгарного, где старославянские термины сосуществуют с разговорными, поэзия Елены Шварц представляла собой нарушение всех «запретных зон» и табу советской культуры и литературы. По этим причинам поэзия Елены Шварц была названа «еретической и гетеродоксальной».²²⁸

1.3. Петербургский текст в поэтике Шварц

Как мы уже упоминали в первом разделе, Елена Шварц родилась в Ленинграде 17 мая 1948 г. и прожила в этом городе, который после распада Советского Союза вновь стал Санкт-Петербургом, всю свою жизнь. Елена Шварц – глубоко петербургский поэт, город является фоном, театром большинства её лирических произведений, ткань города и быт глубоко вплетены в её поэтическую ткань. Город принимает участие в преображении и метаморфозе,

²²⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 153–154.

²²⁸ Molnar M. Introduction // Shvarts E. 'Paradise'. Selected Poems, Hexham, Bloodaxe Books, 1993. С. 11.

составляющих основу поэтики. В короткой прозе *Мой дом*, дом, в котором поэт провела первые тринадцать лет своей жизни, наделён символическим значением:

Первые тринадцать с половиной лет своей жизни я прожила в Египетском доме, на Каляевой. Вместо атлантов там – огромные фараоны, и на воротах Тот (в виде сокола). Как будто провела детство в пирамиде.²²⁹

Описание наполнено символическим смыслом. Особенно важна фигура бога Тота, бога словесности, Луны и мудрости; он словно олицетворяет собой знак будущей судьбы поэтессы, которая с самого начала не могла поступить иначе, чем подчиниться власти письма.²³⁰ Петербург часто предстаёт преобразенным и связанным с другими культурами, образами, религиями; все они сосредоточены в городе, который иногда кажется бесконечно протяжённым, выходящим за пространственные рамки. Так происходит, например, в четвёртом стихотворении маленькой поэмы *Горбатый миг*, где поэт описывает влияние пролета кометы над временем и пространством:

Я в заснеженном Египте,
Я в развале пирамид –
Будто кто глушил пространство,
Бросил страшный динамит.
Зачем комета к нам летит?
Зачем ты вспучился, Залив?²³¹

Наблюдается расширение космоса поэта, но в то же время создаётся впечатление, что сцена происходит всё ещё в Петербурге. Появляется новая ссылка на Египет и пирамиды, но Египет оказывается заснеженным. Это также может быть совпадение мест действия, так как пространство кажется нарушенным, как будто брошенным в результате пролета кометы динамитом. Вопрос, который следует далее и который завершает цитату, возвращает нас к Петербургу-Ленинграду; залив, который выгибается вверх в горбатом миге, на самом деле на протяжении всего стихотворения является Финским заливом. Ассоциация Петербурга с Древним Египтом повторяется неоднократно, и особенно ярко она проявляется в двух поздних стихотворениях, написанных в 2001 и в 2003 г. Первое – *Мне виделось (в сонном мечтанье?)* – посвящено поэту Андрею Анпилову. В этом стихотворении поэт видит себя во сне в своём родном городе Петербурге, название которого она не помнит:

Мне виделось (в сонном мечтанье?)

²²⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 233.

²³⁰ Heldt B. The Poetry of Elena Shvarts // World Literature Today, т. 63, № 3, 1989. С. 381.

²³¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 73.

Я в странном живу городе,
Там спит у реки египтянин
В белой ночи стеклянном гробу
Я силось припомнить имя
Родного города, – он
С другими иными чужими
Размешан и слит, и сплетен.²³²

Отмечается, что в городе Петербурге, обозначенном отсылкой к белым ночам, протекает египетская река. Таким образом, город погружается в Древний Египет, Нева заменяется Нилом: «Петербург для Шварц в принципе был городом Древнего Египта».²³³ По мнению Кристины Воронцовой, в упоминании о стеклянном гробе, «вероятно, речь идёт о египетском боге загробного мира Осирисе, которого его брат Сет обманом заточил в гроб и бросил в Нил».²³⁴ Происходит также преобразование поэта, который становится городом, рождается в городе, а город рождается в ней, сливаясь в единую фигуру:

И тело вросло в мостовые,
Аркады стояли в ногах,
Мосты проносились сквозь ребра,
Фонари бледнели в глазах.²³⁵

В стихотворении *Психогеография*, как следует из названия, внешняя среда отражает внутренний мир поэта. Это видно из первой строчки: «Моя тоска течёт в Фонтанку».²³⁶ Фоном снова становится Петербург, поэт становится рекой, притоком Невы (она называет себя сестрой Ижоры). Если в первой строфе ясно, что действие происходит в Петербурге, то во второй строфе среда как бы снова превращается в египетскую, здесь также есть упоминание о стеклянном гробе и «Солнце в волнах пишет по-арабски».²³⁷ В третьей строфе используется фольклорный образ хрустальной горы,²³⁸ которая в данном случае возвышается над Петербургом (здесь Петроградом), поэт вновь превращает свой русский город в Египет фараонов; Нева-Нил также участвует в метаморфозе:

²³² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 440.

²³³ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 82.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 440.

²³⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 20.

²³⁷ Там же.

²³⁸ Сказка, которая также встречается среди собранных Афанасьевым, повествует об Иване-Царевиче, который, получив необыкновенные способности, освобождает принцессу тридесятого государства, почти полностью поглощенного хрустальной горы, а затем женится на ней.

Гора хрустальная возносится
Над Петроградом, а под ним
Пещеры – Синай отчаянья, Египет –
В них человек неопалим –

В огне ледяном Невы сгорает²³⁹

Упоминание о стеклянном гробе и, следовательно, Осириса, бога подземного мира, напоминает об отношениях между жизнью и смертью, которые характеризуют поэзию Елены Шварц. Существуют диалоги между миром мёртвых и миром живых, которые пересекаются и находятся на общении друг с другом, как это происходит в египетском преображении. По мнению Валерия Шубинского, образ действительности, представленный в соотношении с миром мёртвых, также является результатом конкретной ситуации, которую пережили эти поэты в изоляции брежневского застоя; критик сравнивает петербургскую действительность с Лимбом: «Шварц и её сверстники уже побывали в загробном царстве: им был Ленинград 70-х, Лимб своего рода. Точнее, можно было при желании жить в этом городе как в Лимбе».²⁴⁰ Стихотворение, где пересечение двух миров наиболее очевидно, – *Мёртвых больше*, в котором мёртвые Петербурга, уподобленные то снегу, то рыбам, плывут по городу, «фантазмагорически мутировавший в огромного двойника реки»,²⁴¹ равнодушно пересекая тело поэта:

Так погибель здесь всё превзошла –
Вот иду я по дну реки,
И скользят через рёбра мои,
Как пескарики – ямщики
И швеи, полотёры, шпики.
Вся изъедена ими, пробита –
Будто мелкое теплое сито.²⁴²

Ещё одно повторяющееся преобразование города Петербурга связано с Древним Римом и греческой и латинской античностью. Как мы уже рассмотрели в предыдущем разделе, фигуры и мотивы классической античности населяют стихотворения Елены Шварц. По мнению исследовательницы Джорджины Баркер, в поэтике Елены Шварц существует версия мифа Третьего Рима, идея *translatio imperii*, сформулированная монахом Филофеем, согласно

²³⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 20.

²⁴⁰ Шубинский В. И. Изобилие и точность // см. онлайн: http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_o34.html (дата обращения: 08/06/2023).

²⁴¹ Niero A. Lucida, ebbra e liminale: la perigliosa geografia di Elena Švarc // Švarc. E. Mattino della seconda neve, Milano, Bompiani, 2023. С.15.

²⁴² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 266.

которой Русь является прямой наследницей Рима, а затем Византии, и согласно которой: «два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвёртому не быти».²⁴³ Баркер считает, что Елена Шварц переосмысливает миф о Третьем Риме, «связывая его с Петербургом, а не с Москвой, с Римской империей, а не с Римской церковью».²⁴⁴ Это особая интерпретация мифа Третьего Рима в Шварц остаётся по большей части неявной, за исключением случая с стихотворением *Распродажа библиотека историка*, которой «без паузы переходит от римской истории к российской, словно следуя прямому курсу *translatio imperii* от первого Рима к третьему».²⁴⁵

Где в огненной розе поёт Нерон
И перед зеркалом строит рожи,
Где в Луну Калигула так влюблён,
Что плачет и просит спуститься на ложе.
<...>
Ах, он всех – он даже Петра любил,
Что Россию разрезал вдоль,
Чёрной икрой мужиков мостовые мостил,
Но душ не поймал их, вертких, как моль.²⁴⁶

Петербург часто предстаёт как северная Гиперборея.²⁴⁷ Согласно мифу, Гиперборея была землей на крайнем севере, своего рода земным раем, жители которого, гиперборейцы, исповедовали культ Аполлона и не знали ни болезней, ни старости. В маленькой поэме *Хомо мусагет* Музы бродят по современному Петербургу, и, когда их спрашивают об их присутствии там, они отвечают: «– Мир оттеснил нас, глухая вода, / В Гиперборею».²⁴⁸ Музы, потерявшие свой мир, ищут новую мифическую землю в Гиперборее-Петербурге. Но реальность, в которой они оказываются, сильно отличается от мифа: зима, нет танцев, праздников и пиров, музам не воздают никаких почестей, они не являются объектами поклонения. Второе упоминание о Гиперборее можно найти в вышеупомянутой лирике *Зверь-Цветок*, в которой город участвует в метаморфозе поэтессы:

²⁴³ Послания Старца Филофея (подготовка текста, перевод и комментарии В. В. Колесова) // Библиотека литературы Древней Руси, в 15 т. Т. 9 // см. онлайн: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5105> (дата обращения: 02/06/2023).

²⁴⁴ *Barker G.* SPQR in the USSR. Elena Shvarts's Classical Antiquity, Oxford, Legenda, 2021. С. 168.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 14–15.

²⁴⁷ Шварц не первый, кто ввёл образ Гипербореи в русскую поэзию. «Гиперборей» – это название журнала акмеистов, основанного Николаем Гумилёвым и Сергеем Городецким, которые хотели обозначить мифическую землю, где близость к Богам сопровождалась вечной молодостью. Образ Аполлона на севере является темой стихов другого ленинградского поэта, Александра Кушнера; см: *Кушнер А. С.* Аполлон в снегу, Ленинград, Советский писатель, 1991. С. 424–425; *Кушнер А. С.* Аполлон в снегу // *Знамя*, № 8, 1999.

²⁴⁸ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 68.

Во льдистой водится она Гиперборее,
В садах кирпичных, в каменной траве.²⁴⁹

Изображение города, преображающегося в цветочной метаморфозе, позволяет нам вновь поднять вопрос о *natura culturata*. Мы уже встречали этот термин в качестве подзаголовка поэтического цикла *Летнее марокко*, обозначающего смешение природы и культуры и, таким образом, барочный элемент, характерный для поэтики Елены Шварц. Теперь можно утверждать, что

Петербург для поэтессы – своеобразная модель её собственного творчества: её поэзия так же культурогенна, как и сам город. <...> Петербург – квинтэссенция культуры. Мифопоэтика города на Неве переосмысливается в постмодернистском ключе, возникают неожиданные трактовки и сравнения.²⁵⁰

Кроме того, при рассмотрении важности города Санкт-Петербурга в жизни и поэзии Елены Шварц, а также смешения природы и культуры, о котором мы только что говорили, интересным представляется другой текст самого поэта, *Гофман сквозь снег*, в котором можно отмечать, как культура и реальность образуют единую, связанную вселенную:

Кругом говорили – наводнение. Трамвай остановился (кажется, на Владимирском), пурга замерла на мгновение, и в её разрыве близко посмотрела мне в глаза всклокоченная голова Гофмана с афиши. Я вышла и встретила знакомых – они шли на Неву – смотреть наводнение. Не знаю почему, но это кажется мне важным событием жизни. Просто говоря, можно подумать, вся моя жизнь – петербургская гофманиада. Это так и не так, как всё на свете.²⁵¹

Теперь можно рассмотреть петербургский текст поэтики Елены Шварц и её интерпретацию петербургского мифа. Что касается мифа о Санкт-Петербурге, об основании города и его создателе (в частности, упоминается миф об основании новой столицы как борьбе человека, Петра Первого, с природой и стихиями, и его мифологизация то, как “Антихриста”, то как “Демидурга”),²⁵² Шварц в маленькой поэме *Чёрная пасха* даёт свою личную интерпретацию мифа о Петербурге как об окне, прорубленном в Европу:

Мы ведь – где мы? – в России,
Где от боли чернеют кусты,
Где глаза у святых лучезарно пусты,
Где лупцуют по праздникам баб...

²⁴⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 96.

²⁵⁰ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 81.

²⁵¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 246.

²⁵² См: Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia, Milano, Feltrinelli, 2019.

Я думала – не я одна, –
Что Петербург, нам родина, – особая страна,
Он – запад, вброшенный в восток,
И окружён, и одинок,
Чахоточный, всё простужался он,
И в нём процентщицу убил Наполеон.
Но рухнула духовная стена –
Россия хлынула – дурна, темна, пьяна.
Где ж родина? И поняла я вдруг:
Давно Россиею затоплен Петербург.²⁵³

Эти стихи являются размышлением «о эсхатологической роли Петербурга в судьбе России»,²⁵⁴ они выглядят как пессимистические стихи, в которых варварство доминирует над цивилизацией. Петербург, запад, вброшенный в восток, предстаёт одиноким и больным, слабым, подавленным злой мачехой-Россией. Есть также литературное упоминание Достоевского, одному из величайших мастеров петербургского текста, и, в частности, к *Преступлению и наказанию*, в котором Раскольников убивает ростовщицу. «Ею использование слова “затоплен” для описания наплыва России в Петербург не случайно: оно связывает русскость и варварство с болотистой местностью, на которой построен Петербург, и наводнениями, которые регулярно обрушиваются на него».²⁵⁵ Кроме того, образ “наводнения” относится к тому, что Владимир Топоров определяет как «способы языкового кодирования основных составляющих Петербургского текста»²⁵⁶ в разделе об отрицательных природных элементов. Петербургский текст, свойственный поэтике Елены Шварц, далек от прославления Петербурга и является частью поэтической нити, которая начинается с поэмы Александра Пушкина *Медный всадник*:

Поэма Пушкина стала некоей критической точкой, вокруг которой началась вот уже более полутора века продолжающаяся кристаллизация особого «под-текста» Петербургского текста и особой мифологемы в корпусе петербургских мифов.²⁵⁷

Более того, петербургский текст Шварц связан с двумя другими вариантами мифа. Первое – это то, что Джан Пьеро Пиретто назвал бедным мифом о Петербурге, то есть то, что

²⁵³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 79–80.

²⁵⁴ Саббатини М. «Ленинградский текст» и экзистенциализм в контексте независимой культуры 1970-х годов (семинары, самиздат и поэзия) // Петербург – столица русской культуры (сост. Антонелла д'Амелия) в 2 т. Т. II, Салерно, Europa Orientalis, 2004. С. 239–240.

²⁵⁵ Barker G. SPQR in the USSR. Elena Shvarts's Classical Antiquity, Oxford, Legenda, 2021. С. 169.

²⁵⁶ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы, СПб, Искусство-СПб, 2003. С. 60.

²⁵⁷ Там же. С. 23.

возникает из «контраста между монументальной, представительной, архитектурного чуда и нижней частью, которая неизбежно возникла, но не была желанной, не востребованной, везде населённой, переполненной в каждой маленькой лачуге».²⁵⁸ Наряду с бедном мифом в 1970-е годы развивался миф об андеграунде, «отверженном, но оживлённом и мыслящем Петербурге»,²⁵⁹ населённом неофициальными художниками, часто занятыми на работах, которые максимально отдаляли их от повседневной советской жизни. «Воплощая потребность в измерении, отличном от официального, с точки зрения идеологии, эстетики и быта, эта вселенная воплощает “другой” хронотоп»,²⁶⁰ характерными пространствами которого представляются пригороды, каналы, подвалы и квартиры.

Таким образом, в предыдущем разделе мы ссылались на маленькую поэму *Горбатый миг*, чтобы показать присутствие Бога в прозаическом и нищем пространстве; сцена разворачивалась в подвале, где сдают пустые бутылки. Сцена многолюдная, изображена очередь в ожидании:

С вами я спущусь в подвал,
Где лампа тонко
Пищит и будто бы чадит,
Где очередь стоит
Обиженным ребёнком.²⁶¹

Другим примером маленьких поэм является *Симбиоз*, второе стихотворение маленькой поэмы *Рождественские кровотолки*, в котором отсутствие лиры становится симбиозом со срубленным дубом на Чёрной речке. Чёрная речка – символическое место по нескольким причинам. Оно общеизвестно как место дуэли Пушкина и Дантеса, стоившей поэту жизни, но оно имеет сентиментальную ценность для Шварц: ведь это окраина Ленинграда, где поэт прожила много лет. Вот как об этом говорит Ольга Седакова, вспоминая Елену Шварц:

На Чёрной речке пел в начале 70-ых *Соловей спасающий*, здесь прошло детство и молодость Елены Шварц. Здесь она бродила со своим воспетым и оплаканным пуделем Яго Боевичем, которому посвящена книга *Летнее морокко*. Переезд в другой район города Елена Шварц переживала как настоящее прощание с родиной, эмиграцию.²⁶²

²⁵⁸ Piretto G. P. Derelitti, bohémien e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo, Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1989. С. 39.

²⁵⁹ Sabbatini M. Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 172.

²⁶⁰ Там же. С. 173.

²⁶¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002.

²⁶² Седакова О. А. Елена Шварц. Вторая годовщина // см. онлайн: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/1061> (дата обращения: 05/06/2023).

Парадигматическим текстом для петербургской поэзии Елены Шварц является стихотворение *Детский сад через тридцать лет*. Прежде всего, действие стихотворения происходит в пригороде за Балтийским вокзалом, а значит, за Обводным каналом, «границей, отделяющей исторический Петербург от промышленного Ленинграда».²⁶³ В первых стихах, в описании города, очевидна грубая физическая детализация. Все образы негативны, петербургская флора состоит из сорняков:

За балтийским вокзалом косматое поле лежит,
Будто город сам от себя бежит,
Будто здесь его горе настигло, болезнь,
Переломился завод мясокостную жирную пыль.
Пудрит ею бурьян и ковыль,
Петроградскую флору.²⁶⁴

Там находится детский сад её детства, а петербургская вселенная состоит из контрастов, характерных для поэтики Елены Шварц:

Детский садик, адик, раек, садок –
Питерской травки живучей таит пучок.²⁶⁵

Все составляющие такой поэзии – религия, обращение к классической античности, конкретное и духовное – включены в петербургскую модель. Совпадение ада и рая и сопоставление контрастов вызывают то ощущение петербургского “проклятия”, которое завершает стихотворение:

И за то, что здесь был мой детский рай,
И за то, что здесь Ты сказал: играй,
И за то, что одуванчих на могилах рвала
И честно весёлой, счастливой была, –
О, дай мне за это Твою же власть
И Тебя, и детство своё проклясть.²⁶⁶

²⁶³ *Sabbatini M.* Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020. С. 174.

²⁶⁴ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 234.

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Там же. С. 235.

1.4. Театральность и образ автора

В этом разделе, завершающем первую главу, мы намерены рассмотреть другую важную составляющую поэтики Елены Шварц, а именно концепцию образа автора и авторской маски. Это понятие хотя и связано с другими уже проанализированными элементами, но не имеет строгого отношения к маленьким поэтам, но является основополагающим в трёх больших поэтических циклах произведений Шварц, и поэтому введение в эту тему представляется важным.

По мнению Горбуновой и Шубинского, мастерство в использовании масок можно проследить по доверию поэта к театру.²⁶⁷ В самом деле, чтобы ввести рассуждения о масках, можно сослаться на поэтическую вселенную Шварц, одновременно огромную и ограниченную.²⁶⁸ Алла Горбунова пишет «о театральности её поэзии, огромном мире, превращающемся в карманный театрик, использовании ею разных масок в её в общем-то марионеточных поэмах»,²⁶⁹ подчёркивая, что сам принцип театра – преображение. Согласно Горбуновой, принцип театральности включает в себе принцип сопоставления противоположностей, лежащий в основе поэтики Шварц; отсюда и естественная тенденция к использованию масок:

Театральность – почти теургический принцип преображения низшего в высшее, нашего реального – в нашу мечту, которая и есть на самом деле наша истина. Именно в этом смысле я полагаю, что стихи Елены Шварц театральны. Маска закрывает лицо не потому, что это лицо некрасиво, она закрывает даже прекраснейший лик потому, что маска хороша сама по себе – тем, что это маска.²⁷⁰

Сама Елена Шварц в прозе *Жест горя* выражает потенциал использования масок: «Маска – это символическое выражение той невидимой силы, которая отбросила в сторону личность и завладела ею».²⁷¹ Валерий Шубинский связывает эту характеристику с определением Елены Шварц как поэта-кукольника и говорит о «эффекте “остранения”»,²⁷² возникающем при использовании масок. Поэт размышляет об остранении в коротком абзаце в прозе под

²⁶⁷ См. с. 9 данной работы.

²⁶⁸ См. с. 30 данной работы.

²⁶⁹ Горбунова А. Г. Елена Шварц: опыт чтения // НЛО, №5, 2020 // см. онлайн: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22704/ (дата обращения: 24/05/2023).

²⁷⁰ Там же.

²⁷¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 247.

²⁷² Шубинский В. И. Елена Шварц (Тезисы доклада) // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11787> (дата обращения: 03/05/2023).

названием *Необязательные пояснения*, которую можно найти в конце *Mundus Imaginalis*, сборнике стихотворений, полностью «написанных “от чужого лица”»:²⁷³

Эта книга состоит из совершенно разномасштабных и ничем не связанных – кроме одного свойства – частей. Это свойство – загримированность, говорение из-под маски, переодетый (или перерождённый) автор.

Сочинение таких вещей, конечно, носит игровой характер и помогает по-новому взглянуть на привычное. Известный принцип отстранения. Забавно перенести свою жизнь из России семидесятых как бы в древний Рим, всё становится смешнее и красивее. Древний Рим послужил мне чём-то вроде девичьей или кухни – для сплетен и сведения счётов, стихи "от себя" такой возможности не дают.

Кроме того – так хорошо иногда убежать от себя как можно дальше, чтобы вернее вернуться.²⁷⁴

В другом тексте Шубинский вводит, ссылая на Шварц, понятие образа автора:

Шварц – редкий пример современного поэта, в чьих стихах присутствует (двоящийся, троящийся, принимающий множество обликов) *образ автора*. Речь не об индивидуальности: стихи могут быть самобытны, сильны, ни на кого не похожи и при том – безличны. Автор – *человек говорящий*, может быть растворен языком и образами.²⁷⁵

В связи с введением Шубинского понятия *образа автора* в творчество Елены Шварц следует вспомнить определение понятия у Виктора Виноградова, который, обращаясь к прозе, определил *образ автора* как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого».²⁷⁶ И, назвав *рассказчиком* «речевое порождение автора»,²⁷⁷ он добавляет: «образ автора усматривается в нём как образ актёра в творимом им сценическом образе».²⁷⁸

Итак, эффект отстранения возникает у Шварц в связи с театральной, актёрской практикой, это способ увидеть себя со стороны, поэт пишет, скрывая своё авторское «я» и таким образом сохраняя позицию внешнюю и высшую по отношению к тексту, и в то же время это как увидеть себя в зеркале, отражаясь в различных масках. В связи с этим Джорджина Баркер, ссылаясь, в частности, на различные *альтер эго* Елены Шварц, связанные с

²⁷³ Там же.

²⁷⁴ Шварц Е. А. *Mundus Imaginalis*, СПб, ЭЗРО, Литературное общество “Утконос”, 1996. С. 108.

²⁷⁵ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игральщица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

²⁷⁶ Виноградов В. В. О теории художественной речи, Москва, Издательство «высшая школа», 1971. С. 118.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Там же.

классической античностью, пишет, что «каждая из её классических фигур отражает один или несколько аспектов её личности».²⁷⁹

Ключевым стихотворением для понимания важности авторских масок для поэта является первое стихотворение третьего раздела цикла *Стихи о горе-злосчастье и бесконечном счастье быть меченой божьей рукой*, раздела под названием *Чем была и чем стала*. В этом стихотворении Шварц прослеживает все свои авторские фигуры, как если бы они были различными воплощениями её личности, проявлениями её идентичности; происходит идентификация между поэтическим «я» и физическим «я» поэта. Чтобы описать себя в прошлом, Шварц использует свои авторские маски, которые таким образом составляют её сущность:

Была римской поэтессой,
Китайской Лисой,
Эстонским каким-то поэтом,
Безумной монахиней,
Пустотою, выдохом ночи,
Чьей-то возлюбленной, чьим-то другом.
А теперь я сделалась головнёй,
Говорящей,
И танцующей на хвосте,
Как змея.²⁸⁰

Таким образом, основных масок Елена Шварц – три, и они представляют собой, как уже упоминалось выше, три наиболее масштабных произведения в поэтическом творчестве Шварц. Это, соответственно, *Кинфия* (1974–1978; 1980-е гг.), *Сочинения Арно Царта* (1981–1984), и *Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца* (1984).

Что касается Кинфии, то поэма состоит из двадцати семи стихотворений, разделённых на три книги, *Книга первая* и *Книга вторая*, написанные между 1974 и 1978 годами, и *Разрозненное*, написанное в 1980-х годах. В поэме *Кинфии* поэт принимает облик Кинфии, музы Проперция а также поэтессы, чьи стихи не сохранились, и переводит её стихи на русский язык в парадоксальном процессе «псевдо-перевода»:²⁸¹ «Стихи её не дошли до наших дней, однако я всё же попыталась перевести их на русский язык».²⁸² В образе Кинфии сливаются две

²⁷⁹ Barker G. SPQR in the USSR. Elena Shvarts's Classical Antiquity, Oxford, Legenda, 2021. С. 39.

²⁸⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 82.

²⁸¹ Molnar M. Translation as inspiration in recent Russian poetry // Russian Literature, XXXVI, 1994. С. 349

²⁸² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 5.

плоскости – древнеримская и современная советская и два голоса – римская личность самой маски и современная личность самого автора. Дмитрий Панченко, латинист и друг Шварц, одним из первых под псевдонимом прокомментировал и проанализировал поэму на страницах журнала «Часы». Панченко оценил характер Кинфии как очень успешный; он писал: «Кинфия предстаёт перед нами римлянкой по имени и по характеру – и на протяжении обеих книг ничто нас не поколеблет в таком её восприятии».²⁸³ Что касается сопоставления двух разных плоскостей, Панченко пишет:

Но тот факт, что перед нами на самом деле стихи современной поэтессы, неизбежно вызывает игру двух планов – античного и современного, римского и свойственного жизни совсем другого города.²⁸⁴

И потом он добавляет, что «доминируют реалии римского мира»²⁸⁵ и что «в “Кинфии” в целом, неримский план вырывается лишь подсудно».²⁸⁶ По этому поводу, говоря о Кинфии и о её современном голосе, Кривулин пишет, что «она утверждает сознательно взрывоопасный и подчеркнуто аморальный стиль поведения. Кинфия меньше римлянка, чем героиня Достоевского».²⁸⁷ В характере Кинфии также очевидны связь и диалог, которые Шварц ввела с латинскими поэтами. В частности, с Проперцием, поэтом-певцом оригинальной Кинфии, и Катуллом, по интонации и характеру альтер-эго напоминающим Лесбию Катулла: «Кинфия имеет скорее катулланский, чем пропертианский тон, благодаря своему реализму, своей телесности, которая чаще бывает жестокой или неприятной, чем эротической (и это не только катулланское, но и типично Шварц)».²⁸⁸

По поводу создания Арно Царта, вымышленного эстонского поэта, Елена Шварц рассказывала: «году в 79-м мне захотелось сочинять стихи от имени мужчины: так чтобы все проверили в его реальное существование».²⁸⁹ Поэма представлена как многослойное произведение, «цикл состоит из двух вступительных стихотворений, как будто не связанных с последующим и из рассказа о китайской лисе, разделённого на три части»,²⁹⁰ *Повесть о Лисе, Стихи Лисы и Вторым путешествием Лисы на Северо-Запад*. Относительно структуры произведения сама Шварц писала:

²⁸³ Панченко Д. В. «Кинфия» Елены Шварц // НЛО, № 3, 2010 // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/kinfiya-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 06/06/2023). Это является переработанной статью самого автора. По поводу статьи, опубликованной в журнале «Часы», см: *Топичев Р. М. (Панченко Д. В.) “Кинфия” Елены Шварц // Часы, № 27, 1980.*

²⁸⁴ Там же.

²⁸⁵ Там же.

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ *Кривулин В. Б. Мистическая география «Сторон света» // Русская мысль, № 3784, 14 июля 1989. С. 11.*

²⁸⁸ *Barker G. SPQR in the USSR. Elena Shvarts's Classical Antiquity, Oxford, Legenda, 2021. С. 130.*

²⁸⁹ *Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 325.*

²⁹⁰ Так же.

Вначале я написала два стихотворения от его имени, но внезапно он стал вместо автора персонажем и стал писать о себе в третьем лице и сочинил поэму о себе и любви к нему Лисы, потом ещё одну уже о самой Лисе, которой внезапно становится совершенно другой, коварной и лукавой.²⁹¹

Итак, «получилось сочинение вроде матрёшки: я, внутри меня Арно, а внутри него Лиса».²⁹² Таким образом, создаётся игра голосов и метаморфоз, существует «ощущение постоянного превращения, неустойчивости, круговорота метаморфоз. Таким образом, границы между персонажами стираются, и метаморфозы позволяют всем слиться».²⁹³

Лавиния – сумасшедшая монахиня, главная героиня цикла *Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца (От Рождества до Пасхи)*. Цикл состоит из вымышленного предисловия издателя, письма сестры к издателю, а затем 78 стихотворений, составляющих наследие Лавинии в стихах. Лавиния представляет собой своего рода поэтическую сумму творчества Елены Шварц. Это самое масштабное произведение, в котором стихи и образы находят своё выражение и развитие через приём метаморфозы, в котором отношения с богом одновременно духовные и физические до степени кощунства и в котором наиболее сконцентрирован тот экуменизм, который характеризует поэтику Шварц. Ссылаясь на это и на тщательное исследование человеческой души, Шубинский (под псевдонимом Иваном Безземельным) говорил о Лавинии как о «целой энциклопедии духовных сущностей, с которыми сталкивается одинокая человеческая душа».²⁹⁴

Так начинается цикл, в стихах письма сестры к издателю:

Где этот монастырь – сказать пора:
Где пермские леса сплетаются с Тюрингским лесом,
Где молятся Франциску, Серафиму,
Где служат вместе ламы, будды, бесы,
Где ангел и медведь не ходят мимо,
Где вороны всех кормят и пчела, –
Он был сегодня, будет и вчера.²⁹⁵

В этих стихах выражается многообразие и необъятность поэтической вселенной Елены Шварц, в которой категории пространства и времени оказываются переосмысленными и

²⁹¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 325–326.

²⁹² Там же.

²⁹³ Фридли В. «Сочинения Арно Царта» Елены Шварц: Лиса и её двойники // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, СПб, Своё Издательство, 2012. С. 290.

²⁹⁴ Безземельный И. (Шубинский В. И.) Ковчег // Октябрь, № 6, 2003. // см. онлайн: <http://www.litkarta.ru/dossier/bezzem-shvartz/> (дата обращения: 28/05/2023).

²⁹⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 168.

переинтерпретированными, а также возникает тот особый экуменизм, о котором говорилось выше. Об этом пишет Евгения Изварина, ссылаясь на эти стихи: «эти великолепные стихи как нельзя лучше вводят в мир этого поэта, мир космического размаха, *бумажным эквивалентом* которого стала лежащая перед нами книга, “главный труд жизни”, как сообщает в предисловии автор».²⁹⁶

В заключение следует отметить, что в своих авторских масках Елена Шварц выражает разные аспекты собственной идентичности и поэзии с разными голосами и на разных языках. В игре масок можно распознать эксперимент и характеристики, лежащие в основе поэтической вселенной во всей её полноте, и наблюдать динамику поэта-творца и, следовательно, особенности поэта-кукольника, теперь стороннего наблюдателя, теперь актёра в созданной им вселенной.

²⁹⁶ Изварина Е. В. Поэзия Метаморфозы // Урал, № 5, 2000. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/ural/2000/5/poeziya-metamorfozy.html> (дата обращения: 04/06/2023).

Глава вторая

Маленькая поэма как жанр в произведениях Елены Шварц

2.1. Основные характеристики жанра маленькой поэмы Елены Шварц

Для определения основополагающих характеристик жанра маленькой поэмы в творчестве Елены Шварц принципиально важным является предуведомление самого поэта к сборнику *Маленькие поэмы*, впервые появляющийся в книге *Стихотворения и поэмы*, опубликованной в 1999 г.²⁹⁷ Внимательное прочтение этого предисловия представляет большой интерес с критической точки зрения настолько, что его можно рассматривать в том же ключе, что и самоэкзегетические тексты, в которых поэт размышляет о своей поэтике. В первых строках Шварц даёт определение жанра и указывает литературные истоки:

Жанр «маленькой поэмы» не нов и не стар. Он забыт и нелегок. Вся «форель разбивает лёд» Кузмина написана в этом роде, как и многие вещи Хлебникова.²⁹⁸

Эти вступительные слова как бы перекликаются с мыслью Михаила Бахтина, согласно которой всякое воссоздание жанра сохраняет архаические элементы, удостоверяющие его происхождение и истоки, и, более того, всякое воссоздание и новаторство жанра всегда несёт в себе его прошлое и его начало. Бахтин пишет:

Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении жизнь жанра. <...> Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития.²⁹⁹

Таким образом, в определении жанра маленькой поэмы присутствует память жанра, и указать на Михаила Кузмина и Велимира Хлебникова как на образцы – значит связывать собственное творчество с точной традицией авангарда и Серебряного века, а также с двумя важными русскими поэтами XX века. Поэтому Шварц, представляя свой жанр, сразу же обращается к традиции, к началу. Снова цитируя Бахтина, который утверждает, что «для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам»,³⁰⁰ можно сказать, что исследование источников поэта крайне важно для того, чтобы заметить сходства и различия с традицией. После непосредственного обращения к жанру поэт сразу же отдаляется от

²⁹⁷ Такой же сборник был включён во второй том полного собрания сочинений, опубликованный в 2002. См: *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 61—164.

²⁹⁸ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 62.

²⁹⁹ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений в 7 т. Т. 6, Москва, Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 120.

³⁰⁰ Там же.

традиционной поэмы³⁰¹ и тем самым проясняет фундаментальные характеристики жанра, используемого им и двумя вышеупомянутыми поэтами:

В сущности, это вообще не «поэма». Но как назвать иначе? Скорей подошёл бы какой-нибудь музыкальный термин. От собственно «поэмы» она отличается крайне прерывистым развитием фабулы. Сюжет обычной поэмы течёт как река, маленькой – то скрывается под землей, то неожиданно низвергается с высот, то возвращается к истоку.³⁰²

В связи с этим следует отметить важность жанровых номинаций в произведениях Елены Шварц. По этому поводу Вера Доголакова пишет, что «авторская номинация определяет стратегию восприятия и интерпретации текста, связывает произведение с определённой литературной традицией».³⁰³ Помимо маленькой поэмы, существует множество жанров, используемых или названных поэтом. Среди них, например, ода, элегия, повесть. И также важно отметить, поскольку поэт, определяя термин «маленькая поэма», говорит, что уместнее было бы использовать музыкальный термин, что «среди номинаций Шварц встречаются и отсылки к музыкальному жанру»³⁰⁴ (исследовательница упоминает *Соната темноты* и *Песня птицы на дне морском*). По поводу создания жанра и его музыкальной составляющей Елена Шварц писала в письме к Кристине Воронцовой:

Теперь – на кого я опиралась – скорей, от кого я отталкивалась. Вначале от Михаила Кузмина, его книга *Форель разбивает лёд*, пожалуй, единственное, что на меня явно повлияло. Особенно в смысле самой композиции маленькой поэмы – как музыкального произведения, смена мелодий и ритмов. А потом всё развивалось уже по-своему.³⁰⁵

Как видно из цитаты в письме к исследовательнице Елена Шварц также указывает на *Форель разбивает лёд* как на основной пример жанра маленькой поэмы. В частности, подчёркивается собственно музыкальный элемент произведения Кузмина. Хотя более глубокий анализ произведения Кузмина будет предложен в следующем разделе, тем не менее, важно сделать несколько замечаний о жанре произведения, замечаний, которые также позволяют понять поэтическую структуру, используемую Шварц. Николай Богомолов, один из наиболее значимых исследователей творчества Михаила Кузмина, говорит о сложности

³⁰¹ По-видимому, под «традиционной поэмой» Шварц понимает ту, которая описана Тимофеевым и Тураевым в *Словаре литературоведческих терминов*: «поэма – большая форма лиро-эпического жанра, стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией». См.: *Словарь литературоведческих терминов*, ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев, Москва, «Просвещение», 1974. С. 286.

³⁰² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 62.

³⁰³ Доголакова В. И. Из жанрового репертуара Елены Шварц // см. онлайн: http://adogalakov.narod.ru/trudy/V_I_Dogalakova/staty/shvarc.html (дата обращения: 17/07/2023).

³⁰⁴ Там же.

³⁰⁵ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 41.

определения жанра *Форели* и считает этот вопрос открытым: «книга “Форель разбивает лёд” состоит из шести циклов с сюжетной основой (или поэм – вопрос о жанровой природе остаётся открытым)»³⁰⁶. В примечании критик также упоминает различные определения произведения, которое описывается как цикл, поэма и роман в стихах. Большой интерес представляют размышления самой Елены Шварц о произведении Кузмина, выраженные в статье. Прежде всего, Шварц пишет, что «В “форели” – полнота жанров: мистический детектив, сюжет экспрессионистического фильма, романтическая трагедия, гофманиада и трагический водевиль».³⁰⁷ А затем, сосредоточившись на жанре кино, добавляет:

“Фильм” – это слово прозвучало не случайно. По-моему, Кузмин первый в истории поэзии строил свои поздние поэмы по принципу киномонтажа. То крупный план, то панорама, то резкая стыковка нестыкующегося...³⁰⁸

И более того, дистанцируясь от того, что говорит Николай Богомолов, в частности, от его определения *Форель разбивает лёд* как цикла (сам Богомолов позже, в 2007 году, говоря о различных определениях, которые мы приводили выше, ссылается на эти высказывания Шварц), поэт утверждает:

В этом-то [в использовании киномонтажа] отличие от “циклов”, которое не понимает составитель и комментатор тома “библиотека поэта” Н. Богомолов, для которого все – циклы, он наивно объясняет, что в поэме единый ритмический строй должен быть. Тогда как новаторство Кузмина в области маленькой поэмы как раз и состоит в симфонизме и естественном сбегании и разбегании ритмов и гармоничном соответствии с фабулой. “не в звуках музыка, она – во изменении образов заключена”, – сказал другой петербургский поэт. И музыкальность Кузмина в большой степени выразилась не в изобретённых им замечательных “мотивах” и ритмическом причудливом и изысканном рисунке, а в их сплавленности с развитием сюжета.³⁰⁹

Итак, говоря о произведении *Форель разбивает лёд*, Елена Шварц подчёркивает некоторые принципиальные характеристики своей собственной маленькой поэмы. Сравнивая рассуждения поэта о творчестве Кузмина с предисловием к сборнику маленьких поэм можно сделать несколько важных замечаний. Существует вопрос о классификации жанра. Как мы уже рассмотрели, вопрос в отношении Кузмина представляется открытым. То же самое можно сказать и о «маленькой поэме» Елены Шварц. Фактически на терминологическом уровне поэт, говоря о Кузмине и отражая в этих словах своё творчество, отходит от определения жанра и

³⁰⁶ Богомолов Н. А., *Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха*, СПб, Вита нова, 2007. С. 450.

³⁰⁷ Шварц Е. А. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы, № 1, 2001. С. 188.

³⁰⁸ Там же.

³⁰⁹ Там же. Другой петербургский поэт, на которого ссылается Шварц, – Константин Константинович Вагинов (1899–1934), ключевая фигура последнего русского авангарда, Обэриу, поэтика которого очень важна для творчества поэтессы.

как поэтического цикла и, в предисловии от собственно поэмы. Это проблема проявляется особенно ярко при переводе термина на английский язык. На самом деле, англоязычные исследователи в своих работах, посвящённых творчеству Елены Шварц, используют разные термины. Можно привести три примера: Барбара Хэлдт пишет: «Shvarts often write a *poëma* or poetic cycle, frequently connecting the separate poems in the cycle with a speaker from another time and place».³¹⁰ Жозефина фон Цицтевиц, определяя *Чёрную пасху*, использует «the five-poem cycle».³¹¹ Сара Кловис Бишоп, напротив, использует «Маленькие поэмы (short poems)».³¹² Очевидна и в разнообразии предлагаемых терминов, и в частом использовании русского языка наряду с английским, непереводаемость замысла Шварц.³¹³ Таким образом, интересно отметить, чем маленькая поэма Елены Шварц отличается и от поэмы, и от поэтического цикла. Что касается первой, поэт, как мы видели, говорит о том, что от «обычной поэмы» маленькая поэма отличается фрагментарностью сюжета, а значит, не носит повествовательного характера. В предисловии поэт также указывает, из чего состоит сюжет её маленьких поэм:

При этом часто и сам сюжет состоит из борьбы метафизических идей, видений, чувствований, причудливо смешанных с мелкими происшествиями жизни. Контрапункт противоречий всегда находит гармоническое разрешение.³¹⁴

Таким образом, в сюжете маленьких поэм в полной мере реализуется поэтика контрастов и противоречий, проанализированная нами в предыдущей главе. На фоне города Петербурга–Ленинграда это является сопоставлением физического и метафизического, телесного и духовного плана. Жизнь поэта вместе с повседневной, а зачастую и низкой, прозаической реальностью входит в маленькие поэмы. В предложении, завершающем цитату, можно увидеть подтверждение той попытки найти гармонию в дисгармонии, которая составляет барочный принцип поэзии Шварц. Это обращение к контрапункту противоречий – ещё и новое музыкальное упоминание, приобретающее смысл не только на содержательном, но, как мы увидим, и на ритмическом уровне. Эта идея содержания находит конкретное воплощение в поэтической структуре, которая всегда представляется разделённой на различные части,

³¹⁰ *Heldt B.* The Poetry of Elena Shvarts // *World Literature Today*, т. 63, № 3, 1989. С. 381: «Шварц часто пишет “поэму” или поэтический цикл, нередко связывая отдельные стихотворения цикла с говорящим из другого времени и места».

³¹¹ *Von Zitzewitz J.* From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // *Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, К. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (editors), OpenBook Publishers, 2017. С. 230: «цикл из пяти стихотворений».

³¹² *Clovis Bishop S.* Elena Andreevna Shvarts (17 May 1948 – 11 March 2010) // *Slavonica*, № 16/2, 2010. С. 119.

³¹³ Важно также учитывать, что сложность определения при переводе заключается в том, что у каждого языка и литературы существует своя традиция определения жанра поэмы.

³¹⁴ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 62.

причём каждая часть содержит одно или несколько стихотворений. Цитируя Сару Кловис Бишоп:

Сюжет раскрывается не через непрерывное повествование, а через музыкальное пересечение и столкновение различных частей. Цель – противопоставить эти разрозненные части, создав в итоге единую гармонию. Различные части поэмы обретают смысл только в их связи и противостоянии друг другу. Распавшись на части, они теряют свою связность.³¹⁵

Для понимания того, о чём говорит Кловис Бишоп, и, в частности, особого разделения на части, основанного не на повествовании, а на музыкальных отсылках и коллизиях, в которых различные стихотворения обретают смысл при их последовательном прочтении, интересно и пояснительно то, что пишет Нина Ефимова (Гучинская) о маленькой поэме *Горбатый миг*:

Все части «Горбатого мига» внешне никак не связаны и также образуют поэтику контрастов: каждая часть начинается с новой темы, к которой пристраиваются остальные мотивы и которая вполне может служить названием: 1. В Сингапуре пёстрых дней. 2. Заката острая игла. 3. О, несданные бутылки! 4. Я в заснеженном Египте. 5. Как женщина, когда она в разводе. 6. Гляну в зеркало и снова детский вид. 7. 8. Ночью проснулась от крика. 9. Что же значит этот миг? 10. Конек заржавленной луны чертил носком дурные сны.³¹⁶

В вопросе организации темы и фрагментарности сюжета следует вспомнить ещё два уточнения Елены Шварц в предисловии к сборнику. Во-первых, определение контрапункта противоречий с гармоническим завершением заставляет поэта сравнивать маленькую поэму с маленькой трагедией: «В этом смысле она – маленькая трагедия: в ней есть завязка, апофеоз и катарсис, монологи и хоры».³¹⁷ Во-вторых, в конце предисловия поэт пишет, что «маленькие поэмы», представленные в книге – четырнадцать стихотворений –, были сочинены в период с 1974 по 1996 год, и при этом отмечает: «За этот срок их темы, смыслы, словесная ткань и ритмы, естественно, менялись, параллельно превращениям эпителия, мозга, сердца и

³¹⁵ Clovis Bishop S. Elena Andreevna Shvarts (17 May 1948 – 11 March 2010) // Slavonica, № 16/2, 2010. С. 119.

³¹⁶ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 183.

³¹⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 62. Элементы, упомянутые Шварц, являются составными частями классической трагедии, определенными таким образом: «Трагедия отличается своеобразием природы конфликтов и характеров. Содержание трагедии определяет, как правило, конфликт, исключительной по своей значимости». Термин «маленькая трагедия» сразу же заставляет вспомнить Пушкина. Именно так определяют «Маленькие трагедии» Пушкина Тимофеев и Тураев: «В этих необычайно тонких и емких по своему философскому содержанию миниатюрах Пушкин выступает как певец гуманизма, высоких, облагораживающих человека страстей, он бичует все то темное, негативное, что отделяет людей друг от друга, делает их безразличными к нуждам об-ва, народа». См.: Словарь литературоведческих терминов, ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев, Москва, «Просвещение», 1974. С. 417, 420. Следует также отметить, что в первом издании сборника «Маленьких поэм» поэт назвал свои произведения «маленькими трагедиями в миниатюре». См.: Шварц Е. А. Стихотворения и поэмы, СПб, ИНАПРЕСС, 1999. С. 259.

астрального тела автора».³¹⁸ Как мы уже рассмотрели, Шварц как будто родилась зрелым поэтом, а мотивы, характерные для её поэтики, присутствуют и в ранних стихотворениях. Поэтому при анализе интересно проследить, как развиваются темы и смыслы, к которым обращается поэт. Интересно также ещё раз обратить внимание на пересечение телесного и духовного планов, которое затрагивает и человека, и поэта Елену Шварц.

Возвращаясь к рассуждениям о жанре, отметим, что если «маленькая поэма» Елены Шварц отличается от поэмы (или, по определению самой поэтессы, от обычной поэмы), фрагментарностью фабулы, которая не «течёт как река»,³¹⁹ то можно включить маленькую поэму в жанровую традицию поэмы в русской литературе и показать её место в развитии данного жанра.

При определении жанра маленькой поэмы Елены Шварц большое значение имеет поэма начала XX века. Что касается развития жанра поэмы с особым вниманием к эволюции жанра между XIX и XX веками, то принципиально важным является то, что пишет Борис Томашевский в книге *Теория литературы. Поэтика*. Прежде всего, Томашевский, вводя вопрос о литературных жанрах, рассматривает «признаки жанра» как совокупность приёмов создания произведения. Иными словами, при классификации литературного произведения жанр характеризуется тем, «что в приёмах каждого мы наблюдаем специфическую для данного жанра группировку приёмов вокруг этих осязаемых приёмов, или *признаков жанра*».³²⁰ Кроме того, концепция признаков жанра Бориса Томашевского в чём-то напоминает концепцию памяти жанра Михаила Бахтина. Действительно, критик рассматривает возможность эволюции и изменения жанров. Он уточняет, что «основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить *генетически*»,³²¹ и, следовательно,

жанры живут и развиваются. <...> Жанр обогащается новыми произведениями, примыкающими к уже наличным произведениям данного жанра. <...> Жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию.³²²

Томашевский исследует эволюцию жанра поэмы и, таким образом, рассматривает особенности поэмы XIX века, которую он определяет как романтическую, «байроническую» или лирическую. При анализе особенностей стихотворения XIX века Томашевский учитывает

³¹⁸ Там же.

³¹⁹ Там же.

³²⁰ *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика, Москва, Аспект пресс, 1996. С. 206.

³²¹ Там же. С. 207.

³²² Там же.

то, что писал Виссарион Белинский о разделении поэзии на роды и виды. Белинский выделяет три вида поэзии: эпическую, лирическую и драматическую. Что касается первого, то в эпической поэзии существует определённая реальность, реальность событий, в которой поэт не виден, и действительно «мир, пластически определённый, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою».³²³ Лирическая поэзия определяется как «царство субъективности, это мир внутренний, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу. Здесь поэзия остаётся в элементе внутреннего, в ощущающей, мыслящей думе».³²⁴ В стихотворении такого рода «личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через неё, всё принимаем и понимаем». Драматическая поэзия для Белинского – это синтез противоположностей, в котором объективное и субъективное соединяются и пересекаются, создавая неразрывное целое: «внутреннее перестаёт оставаться в себе и выходит вовне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным)».³²⁵ Итак, отталкиваясь от этой классификации, Белинский использует термин «поэма» для обозначения тех произведений Пушкина и Лермонтова, для которых образцом служил английский поэт Джордж Байрон (отсюда и употребление термина «байронических поэм»):

Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, – хотя они, по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть *событие*, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом и драматизмом и нередко занимающая у них и формы.³²⁶

Таким образом, форма поэмы оказывается прерогативой эпоса несмотря на то, что критик признает в поэмах Пушкина элементы, характерные для лирического жанра; эпос – высокий жанр, интонация торжественная, сюжет – героические события и поступки часто связанные с жизнью и судьбой народа или коллектива. Ему противопоставлен пародийный жанр – героикомическая поэма (например, пушкинская *Гавриилиада*).

Итак, что касается романтических поэм, которые также были в центре размышлений Белинского, то Томашевский рассматривает их как часть в эволюции описательных и

³²³ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Эстетика и литературная критика в 2 т. Т. I // см. онлайн: <http://philologos.narod.ru/classics/belinsky1.htm> (дата обращения: 12/08/2023).

³²⁴ Там же.

³²⁵ Там же.

³²⁶ Там же.

эпических поэм XVIII века и называет их именно романтическими, «байроническими» или лирическими.

В дальнейшем, рассматривая лирические жанры, Томашевский пишет, что «к лирическим жанрам принадлежат стиховые произведения малого размера»,³²⁷ и также добавляет, что «тематическое развитие в лирических жанрах определяется характером стиховой речи».³²⁸ Он рассматривает развитие сюжета, и отмечает:

фабульные мотивы редки в лирической поэзии. Гораздо чаще фигурируют статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды. Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, событии, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного разрешения.³²⁹

Жанр поэмы входит в число так называемых «жанров повествовательных», являясь стихотворным аналогом повести и романа (и у Белинского эпосом современности считается роман), определяемой именно как «стихотворное повествование». Томашевский делит поэмы на фабульные, то есть эпические, и безфабульные, то есть дескриптивные (описательные) или дидактические. Как уже говорилось выше, жанр поэм, отвечающих этому разделению, которые он называет «классическими поэмами», эволюционирует и, таким образом, в некоторых отношениях находит своё завершение в начале XIX века. Романтическая поэма, таким образом, представляет собой некий синтез двух предыдущих типов, в частности смешение между «фабульными» и «безфабульными» поэмами. Если Белинский определял романтическую поэму как собрание лирических элементов в эпической форме, то есть как принадлежность эпического жанра, то приведём её характеристику, предложенную литературоведом-формалистом:

Романтическая поэма [...] переместила роль внефабульных мотивов; «скелетом» романтической поэмы является фабула, излагаемая отрывочно, «фрагментарно», перебиваемая описаниями и эмоционально-лирическими отступлениями. Временная перестановка, недоговоренность, фабулярные «невязки», которые необходимо дополнять воображением, – всё это характеризует сюжетное построение романтической поэмы.³³⁰

Характеристики, подчёркнутые Томашевским, – это те, которые в наибольшей степени сохранились и повлияли на более поздние поэтические произведения, особенно на большие стихотворные формы. Обращаясь к более позднему поэтическому творчеству, Томашевский

³²⁷ Там же. С. 230.

³²⁸ Там же.

³²⁹ Там же. С. 230–231.

³³⁰ Там же. С. 259.

называет имена Тихонова и Пастернака, тем самым связывая с творчеством современных ему поэтов, представителей того, что впоследствии было названо Серебряным веком русской литературы. В частности, он пишет: «Новые поэмы не достигают по размеру старых [...], но тяготеют подобно романтической поэме к ослаблению фабульного элемента, к фрагментарности, лирическому развертыванию».³³¹

Поэмы с такими характеристиками получили название «лироэпических».³³² Таким образом, поэма представляет собой лироэпический жанр, в котором пересекаются два плана – история, события и личность. Критик Роберт Берд также отмечает эту тенденцию в поэмах эпохи модернизма и определяет повествовательные поэмы как результат соединения лирики и эпоса, как произведения, созданные по лиро-эпическому принципу. Исходя из этого, в своём определении жанра поэмы он пишет:

Одним словом, поэма – это повествование, где сходятся лирический и эпический дискурсы, и где, в моём понимании, личный голос сталкивается с миром. <...> Эти описания последовательно подтверждают определение поэмы как повествования, в котором личный голос вписан в мире, и мир озвучен.³³³

Принципиально важным представляется отметить ещё один момент в эволюции жанра в эпоху модернизма, а именно так называемую «лирическую поэму», в основе которой, по мнению Владимира Маркова, можно распознать те характеристики романтической поэмы, которые, согласно Томашевскому, сохранили такие признаки жанра как «ослабление фабульного элемента, фрагментарность и лирическое развертывание».³³⁴ Леонид Долгополов также перечисляет подобные характеристики применительно к лирической поэме:

зыбкость сюжетных линий, отсутствие исторической достоверности, аллегоричность, смена не картин, а настроений, взаимодействие не образов-типов, а лирических состояний, не повествование, а единый сплошной лирический монолог.³³⁵

Эти же характеристики романтических поэм, переосмысленные поэтами модернистами в лирической поэме, лежат, как мы увидим, в основе маленькой поэмы Елены Шварц. Остановившись на Маркове, в статье учёного есть важное соображение. Действительно, Марков указывает, что «только три поэта фактически обозначали так [он имеет в виду

³³¹ Там же.

³³² Хализев В. Е. Теория литературы, Москва, Издательство «Высшая Школа», 2004. С. 333.

³³³ Bird R. Envoicing History: On the Narrative Poem in Russian Modernism // The Slavic and East European Journal, т. 51, № 2, 2007. С. 55

³³⁴ Марков В. Ф. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana, September 3–9 1978, т. II: Literature, Columbus (Ohio), Slavica Publishers, 1978. С. 488.

³³⁵ Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX века, Москва, Наука, 1964. С. 21.

«лирическую поэму»] свои поэмы: Бальмонт, Брюсов и Мариенгоф».³³⁶ Таким образом, наблюдая за основополагающими элементами стихотворений, в которых три поэта используют данную жанровую номинацию, можно прийти к более точному описанию признаков жанра. Константин Бальмонт ставит термин «Лирические поэмы» в качестве подзаголовка своего четвёртого сборника стихов *Тишина*. В частности, внимание Маркова сосредоточено на открывающем книгу стихотворении *Мёртвые корабли*. Первый элемент, на котором он останавливается, – это фрагментарность. На самом деле, он подчёркивает важную особенность: «Поэма состоит из семи стихотворений, из которых почти каждое могло быть напечатано самостоятельно».³³⁷ Такая же структурная организация присутствует и в маленьких поэмах Елены Шварц, которые, как мы видели, в большинстве своём состоят из не связанных между собой разделов и стихотворений, которые можно было бы читать отдельно, но которые в авторской организации приобретают особый смысл. В отношении состава фрагментов *Мёртвых кораблей* Марков пишет: «эта вереница картин, монологов, лирических описаний и повествований, кончающиеся песней снежинок, складывается в подобие сюжета, осложнённого обратными ходами типа flashback».³³⁸ Чтобы подчеркнуть ослабление фабулы и тем самым показать, чем модернистская лирическая поэма отличается от романтической, Марков приводит конкретный пример, сравнивая стихи Бальмонта с пушкинской поэмой *Цыганы*. Если в поэме Пушкина «мы всё-таки знаем, кто кого убил и за что»³³⁹ и действительно существует возможность воссоединения с фабулой и объединения различных фрагментов, то в лирической поэме Серебряного века эта возможность отсутствует из-за разрыва между образами, порой совершенно не связанными между собой, и введения все новых и новых лирических или повествовательно-описательных линий. Также в маленьких поэмах Елены Шварц, за редким исключением (вспомним *Горбатый миг* и *Хомо мусагет*), где это частично возможно, воссоздание фабулы представляется затруднительным.

Кроме того, в подзаголовке «Лирические поэмы», можно усмотреть стремление проявить гибкость в определении жанра, попытку выйти за рамки строгой классификации и утверждение возможности экспериментировать и играть с жанрами и формами:

Смысл бальмонтовского подзаголовка “лирические поэмы” в книге, где далеко не всё подходит под жанр поэмы <...>, – в новом качестве, которого у романтиков не было: “флексibility”,

³³⁶ Марков В. Ф. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana, September 3–9 1978, т. II: Literature, Columbus (Ohio), Slavica Publishers, 1978. С. 487.

³³⁷ Там же. С. 488.

³³⁸ Там же.

³³⁹ Там же.

необязательности, колеблющести. В книге поэм встречаются и просто стихотворения и целые разделы стихотворений, что не делает их поэмами, но превращает их как бы в потенциальные поэмы.³⁴⁰

В связи с вопросом о жанровой гибкости и свободе в обозначении развивающегося жанра в эпоху поэтического эксперимента интересным представляется пример «маленьких поэм» Сергея Есенина, одного из немногих поэтов, помимо Шварц, использовавшего такое именование для определения последующих стихотворений: *Сельский часослов, Инония, Иорданскую голубицу, Цветы*.

Одним из наиболее обстоятельных анализов маленьких поэм Сергея Есенина является работа А. Т. Васильковского. Марков подвергает статью резкой критике, особенно на том основании, что Васильковский пытается доказать, что Есенин создал новый жанр, тогда как, по мнению Маркова, маленькие поэмы Есенина испытали сильное влияние Мариенгофа и поэтому должны рассматриваться как дальнейший этап развития декадентской лирической поэмы. Что касается лирических поэм Мариенгофа, то Марков, ссылаясь на вышеупомянутые элементы, подчёркивает ослабление фабулы и фрагментарность, отсылая к имажинистской поэтике: «Их фрагментарность задана уже самою имажинистской идеей “каталога образов” <...>. Легко замечается и ослабление (если не отсутствие) прямых логических связей между строфами».³⁴¹ Если считать критику Маркова обоснованной, то, некоторые важные соображения для определения маленьких поэм Елены Шварц вытекают и из статьи Васильковского. Во-первых, Васильковский подчёркивает лирический элемент «маленькой поэмы» и оправдывает фрагментарность, выводя её происхождение из лирических циклов: «Она [маленькая поэма] рождалась из “циклов” и несла в себе прежде всего лирический заряд, развивала и по-своему трансформировала основные родовые черты лирики».³⁴² Критик повторяет эту мысль, рассуждая об отличиях поэмы, которую он определяет как «советскую»,³⁴³ от классической и также романтической поэмы и тем самым отличает жанр маленькой поэмы и от «обычной» поэмы и от поэтического цикла:

³⁴⁰ Там же. С. 489.

³⁴¹ Там же. С. 490.

³⁴² *Васильковский А. Т.* Жанровое своеобразие «маленьких поэм» С. Есенина // Вопросы русской литературы, вып. 3 (9), 1978. С. 40.

³⁴³ Именно в этом кроется «конфликт» между размышлениями Васильковского и Маркова. Последний, рассматривая маленькую поэму Есенина как дальнейшую эволюцию лирической поэмы, особенности которой он сам прослеживает, и не признавая создание нового жанра, не проводит различия между советской и досоветской поэмой, а говорит об эволюции жанра поэмы, происходящей в эпоху модернизма, к которой относится, в частности, и творчество Сергея Есенина. Как уже говорилось, статья Васильковского, тем не менее, заслуживает внимания, поскольку в ней освещаются дальнейшие рассуждения о тех особенностях лирической поэмы, которые лежат в основе жанра маленькой поэмы.

В советское время рождалась поэма, качественно отличающаяся не только от «классической», но и от поэмы XIX в. Речь идёт об отличии не только видовом, но и родовом: она стала одной из форм и лирики, хотя во многих современных поэмах сохраняется эпическое начало.³⁴⁴

Впоследствии, вновь подчёркивая, что, несмотря на большую форму, маленькая поэма отличается от эпического жанра, он указывает, что маленькие поэмы «безгеройны и бессюжетны»,³⁴⁵ и что в них события и история не оказываются на первом плане. И добавляет: «Более того, даже в течение мыслей и чувств, рожденных реальной действительностью, почти не улавливается логика или связь ассоциаций; господствует фрагментарность».³⁴⁶ По мнению Васильковского, именно отсутствие типичных составляющих эпического жанра (если в эпосе обязательно должны присутствовать герой и сюжет, то здесь герой – это мысли и чувства поэта, а сюжет – их выражение, а следовательно, неэпические характеристики), является жанровым признаком лирической поэмы «на одном из этапов её становления».³⁴⁷ Результат такого изменения способа повествования и восприятия реальности приводит к переработке самой реальности, фона лирического события: «Субъективность восприятия и настроений, мыслей и переживаний, являющихся основным предметом изображения, оказывается, в конечном счёте, объективной реальностью».³⁴⁸ Это относится и к маленьким поэмам Елены Шварц, сюжет которых «состоит из борьбы метафизических идей, видений, чувствований, причудливо смешанных с мелкими происшествиями жизни»³⁴⁹ и в которых, как мы видели, город Петербург-Ленинград, реальный или преображённый, всегда присутствует и участвует в метаморфозах, лежащих в основе поэтики Шварц. Среди литературных предшественников Есенина Васильковский называет Блока и Белого (отметим, что Марков также называет двух символистов – Бальмонта и Брюсова). Критик полагает, что Есенин, разграничив в своём творчестве поэмы и маленькие поэмы, выделил эти два типа поэм в связи с чисто лирической природой последних. Это свидетельствовало бы о расширении доселе неизведанных возможностей лирического жанра. Возвращаясь к рассмотрению лирической природы типично эпических составляющих, то есть героям сюжета, Васильковский раньше рассматривал, как субъективные впечатления и мысли отражаются на объективной реальности, а теперь идёт дальше и отмечает:

³⁴⁴ Васильковский А. Т. Жанровое своеобразие «маленьких поэм» С. Есенина // Вопросы русской литературы, вып. 3 (9), 1978. С. 40.

³⁴⁵ Там же. С. 41.

³⁴⁶ Там же. С. 42.

³⁴⁷ Там же.

³⁴⁸ Там же.

³⁴⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 62.

«Маленькая поэма» обычно даёт развернутую картину души, отражая мысли и чувства в движении, в противоречиях; при этом поэт разрывает рамки сугубо субъективного, сталкивая мир субъекта с широким миром жизни и в этом столкновении ещё глубже раскрывая «диалектику души». Так в лирику проникает эпос, сплавляясь с ней, даже растворяясь.³⁵⁰

Смещение лирики и эпоса предполагает скрещение субъективного и объективного планов; если, с одной стороны, субъективность лирического «я» проявляется в объективной реальности, которую оно то формирует и на которую влияет, или показывает со своей точки зрения, то, с другой стороны, раскрытие диалектики души на общем фоне жизни выявляет поэзию одновременно личную и безличную, говорящую о лирическом «я», но отражающую общее, совместное состояние. По этому поводу Васильковский добавляет:

Растворение эпического в лирическом в данном случае не только не сужает масштабы изображённого, но, напротив, создаёт ёмкий, многомерный образ человека переходной поры, прежде всего – его души, во взаимосвязях с такой же многогранной действительностью. Объективный мир проходя сквозь сердце поэта, лирического героя, становится ещё более осязаемым, впечатляющим.³⁵¹

Итак, подводя итог, основными чертами «маленькой поэмы» Елены Шварц оказываются те, которые уже были выделены Борисом Томашевским как фундаментальные элементы романтической поэмы (и это – признаки, сохранившиеся в процессе эволюции жанра) и которые Марков и Васильковский позднее признают основой соответственно модернистской лирической поэмы и маленькой поэмы Сергея Есенина. Речь идёт, таким образом, о фрагментарности, ослаблении фабулы и преобладании лирических элементов над эпическими. Елена Шварц доводит эти характеристики до крайности. Эта не собственно поэма и по поэтической структуре, и по сюжету. Стихи являются разделёнными на части, это как бы череда фрагментов с лирическими характеристиками, фрагментов, представляющих собой части внутреннего мира поэта, которые, как говорила сама Шварц в предисловии, являются соединением метафизических идей и ощущений, воспринимаемых телом, душой, сердцем и мозгом с реальными, переработанными фактами на фоне городе Ленинграда-Петербурга. Как уже говорилось, воссоздать фабулу почти всегда невозможно настолько, что маленькие поэмы можно назвать «бесфабульными». Тем не менее, несмотря на разделение на части и циклизацию фрагментов и несмотря на то, что вслед за Марковым и Васильковским лирическая поэма и лирический цикл рассматриваются как истоки жанра, не следует определять маленькую поэму Шварц как поэтический цикл. Ведь, как мы уже рассмотрели,

³⁵⁰ *Васильковский А. Т.* Жанровое своеобразие «маленьких поэм» С. Есенина // Вопросы русской литературы, вып. 3 (9), 1978. С. 44.

³⁵¹ Там же.

обращаясь к вопросу о жанре произведении *Форель разбивает лёд* Михаила Кузмина, Елена Шварц, в отличие от Богомолова, утверждает, что использование кинематографического монтажа в стихах отличает произведение Михаила Кузмина и от цикла, и от собственной поэмы. Подобная концепция возникает и у Маркова, когда критик, отличая себя от Долгополова, пишет: «Разделы <...> отличны от циклов, в которых стихи тесно связаны с самого начала. В то время как в разделе связь устанавливается авторской волей *post factum*».³⁵² То, что Шварц в произведении Кузмина называет киномонтажом, предстаёт в её маленьких поэмах как воплощение того «визьон-приключения»,³⁵³ которое поэт определяет как один из своих любимых поэтических размеров.³⁵⁴ Описанное как «сложная барочная форма» и «сверхнатуральное состояние»,³⁵⁵ «визьон-приключение» состоит из цепи образов, возникающих из видения поэта и над которыми поэт не властен. Оно подобно живому существу, кажется, что дышит и имеет бьющееся сердце, и реализуется как «борьба смыслов <...> и столкновение звука».³⁵⁶ По этому поводу Андрей Анпилов пишет:

Поэмы и большие стихи Елены Шварц – «визьон-приключения» (по её собственному определению) – так и являются нам: связанные единым голосом (музыкой, интонацией), они распадаются на отдельные поэтические сцены, метаморфозы.³⁵⁷

Сара Кловис Бишоп приводит в качестве примера маленькую поэму *Чёрная пасха* и пишет, что Шварц в этом произведении «объединяет описания празднования Пасхи, домашнего насилия и алкоголизма».³⁵⁸ И далее, цитируя размышления Стефани Сандлер о том же стихотворении:

Поэт сопоставляет насилие интимных отношений с обещанием воскрешения, когда тела, кажется, могут возродиться вопреки всему; действие её стихотворения настойчиво происходит в России, вызывая в памяти её просторы и расщелины с такой физической силой, которую почти невыносимо читать.³⁵⁹

³⁵² Марков В. Ф. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // *American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana, September 3–9 1978*, т. II: Literature, Columbus (Ohio), Slavica Publishers, 1978. С. 496.

³⁵³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 273.

³⁵⁴ См. с. 35 данной работы.

³⁵⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 273.

³⁵⁶ Там же. С. 274.

³⁵⁷ Анпилов А. Д. Светло-Яростная точка // *НЛО*, № 35 (1/1999). С. 364.

³⁵⁸ Clovis Bishop S. Elena Andreevna Shvarts (17 May 1948 – 11 March 2010) // *Slavonica*, № 16/2, 2010. С. 119.

³⁵⁹ Sandler S. Elena Shvarts // *Russian Women Writers*, vol. 2, ed. by Christine Tomei, New York, Garland.

Осмысление маленькой поэмы *Чёрная пасха* даёт возможность задуматься и над другим актуальным вопросом, а именно над театральной организацией и театральной составляющей поэтического текста Елены Шварц. Как уже говорилось, Шварц хорошо знакома с театром, как по посещению труппы своей матери, так и по личному образованию. Если одна форма поэтической театральности узнаваема в использовании авторских масок, которые, как было проанализировано в последнем разделе первой главы, составляют один из основополагающих элементов её поэтики, то другая присутствует в сравнении маленькой поэмы с маленькой трагедией³⁶⁰ ввиду присутствия в ней завязки, апофеоза и катарсиса, то есть основополагающих составляющих структуры жанра. На это вновь ссылается Андрей Анпилов, который, назвав большие формы Елены Шварц «визьон-приключениями», размышляет об их структуре и составе:

Отчего возникает такой «архитектурно-театральный» эффект при чтении больших стихов Елены Шварц? Мне кажется, каждое длинное стихотворение этого поэта имеет несколько зачинов, кульминаций и развязок. Текст развивается не линейно, а мечется за «добычей» во все стороны, продвигаясь тем не менее вперёд.³⁶¹

В маленькой поэме *Чёрная пасха*, рассмотренном выше как пример «визьон-приключения», можно обнаружить присутствие типичных элементов трагедии, отмеченных Анпиловым и самым поэтом – завязки, кульминации, катарсиса и развязки. Маленькая поэма разделена на шесть частей, и все имеют название (это уникальный случай, он не встречается ни в одной из тринадцати других маленьких поэм). Этим одновременно усиливается ощущение фрагментарности (их можно читать как отдельные стихотворения), но в то же время это способствует укреплению единого смысла, который, казалось бы, может быть интерпретирован и с элементами театральности. Так, в данном случае первая и вторая часть, озаглавленные соответственно *Канун* и *Где мы?*, как бы служат зачином, прелюдией к

³⁶⁰ См. с. 74 данной работы.

³⁶¹ Анпилов А. Д. Светло-Яростная точка // НЛО, № 35 (1/1999). С. 364.

кульминации (и катарсису), представленной третьей и четвёртой частями (*Разговор с жизнью во время тяжёлого похмелья* и *Искушение*). Разделы, замыкающие маленькую поэму, *Наутро* и *Обычная ошибка*, кажутся естественным завершением и антиклимаксом предыдущих разделов, несмотря на пик напряжения, который в последних строках шестого раздела предвосхищает развязку.³⁶² Что касается связи с пушкинским творчеством, к которому сразу же отсылает использование термина «маленькой трагедии», то, на наш взгляд, маленькие поэмы Елены Шварц отличаются по структуре (по сути, они являются поэтическими произведениями, включающими в себя некоторые элементы театра), но имеют общие черты, такие как «сопоставление комедии и трагедии»,³⁶³ которое, по мнению Бориса Томашевского, является одним из основополагающих признаков пушкинского жанра, и которое характеризует и маленькие поэмы, и в целом интонацию всего поэтического творчества Шварц.

Анализируя особенности поэтики Шварц, мы говорили о сильной религиозности этой поэзии и характерной для неё мистической составляющей. В этом отношении «визьон-приключение» представляется воплощением такого мистицизма. Александр Уланов говорит о «визионерстве»³⁶⁴ Елены Шварц и добавляет: «Бог во всем: <...>. Особенно сконцентрирован визионерский опыт в “Маленьких поэмах”. Причём Шварц привлекает в предстоянии перед Богом именно экстатичность».³⁶⁵ И действительно, как мы увидим в следующей главе, анализируя тексты, в маленьких поэмах, в том сверхнатуральном состоянии, в котором как бы оказывается поэт, сумевший выразить невыразимое в стихах, происходит то отношение с

³⁶² Мы вернёмся к этому вопросу и остановимся на нём подробнее в ходе анализа, в третьей главе.

³⁶³ Томашевский Б. В. "Маленькие трагедии" Пушкина и Мольер // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии, Москва/Ленинград, Издательство Академии наук СССР, 1936, Вып. 1. С. 118.

³⁶⁴ Уланов А. М. Постпоследний романтик? Рецензия на книгу Елены Шварц «Стихотворения и поэмы» // Знамя, № 9, 1999 // см. онлайн: <http://www.litkarta.ru/dossier/ulanov-o-schwartz-postposledniy-romantik/> (дата обращения: 15/08/2023).

³⁶⁵ Там же.

божеством, та встреча физического и метафизического, конкретного и абстрактного, плотского и духовного, которая характеризует поэтику контрастов и метаморфозов.

Определяя причины, по которым произведение Кузмина *Форель разбивает лёд* не является поэтическим циклом, Елена Шварц ссылается не только на использование киномонтажа, но и на отсутствие единства ритма, а значит, на существование разнообразных ритмов и мелодий, способствующих поэтическому ходу. Вопрос о ритме стихов является центральным и для анализа и понимания жанра маленькой поэмы Елены Шварц. Ритмический приём, характерный для стихов Шварц, – полиритмия и полиметрия. Это отличительная черта её поэтики, поэтому Александр Скидан определил её как «виртуозного мастера полиритмии». В качестве примеров полиритмии Скидан указывает на творчество Александра Блока, в частности на поэму *Двенадцать*, Велимира Хлебникова и Александра Введенского. Мы вновь оказываемся в сфере русского модернизма и традиции Серебряного века. Интересно отметить, что Владимир Марков, определяя основные характеристики жанра лирической поэмы, также поднимает этот вопрос, имеющий принципиальное значение, утверждая, что «фрагментарность подчёркнута полиметрией».³⁶⁶ Марков подчёркивает, что в лирической поэме *Мёртвые корабли* Бальмонт использует все пять традиционных размеров. Размышляя о нерегулярном характере полиметрии Бальмонта, который не использует её систематически и которая не всегда присутствует даже в самом сборнике *Тишина*, Марков замечает: «Однако вывод о непрерывной фрагментарности и полиметричности лирической поэмы был бы преждевременным».³⁶⁷

Необходимы некоторые уточнения. Михаил Гаспаров, по мнению которого во время модернизма «стремление к богатству и разнообразию поэтических форм способствовало оживлению полиметрии»,³⁶⁸ признает существование двух типов полиметрии, которые он определяет как «макро-полиметрия» и «микрополиметрия».

Обсуждая особенности макро-полиметрии, он отмечает и тем самым предполагает размывание литературных родов и существование лиро-эпических и лиро-драматических произведений и тем не менее обращается к вопросу об использовании полиметрии в произведениях, где преобладает лирический элемент, и в произведениях, где преобладает

³⁶⁶ Марков В. Ф. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana, September 3–9 1978, т. II: Literature, Columbus (Ohio), Slavica Publishers, 1978. С. 488.

³⁶⁷ Там же. С. 489.

³⁶⁸ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха, Москва, «Фортуна лимитед», 2000. С. 222.

эпический элемент. Что касается первых, Гаспаров подчёркивает их важность для цикла и, следовательно, для тех произведений, основополагающей структурной характеристикой которых является фрагментарность (то, что Марков называет лирическими поэмами): «В лирике наиболее благодарной для полиметрии формой оказывается стихотворный цикл, — именно в эту эпоху он становится у поэтов не случайным набором, а продуманной (в частности, метрических) организацией стихотворных текстов».³⁶⁹ В макрополиметрии метр изменяется при изменении раздела. Для стихов одного раздела используется один и тот же метр. Что касается других, он пишет, что в эпосе макрополиметрия выражается в разнице метров между различными главами и что присутствует размер, который повторяется чаще других. Образцом для первого служит, по мнению критика, *На поле Куликовом* Александра Блока, в котором существует «последовательность размеров 5 стихотворений (5-2-ст. ямб, 5-ст. хорей, 3-ст. амфибрахий и 4-ст. ямб)».³⁷⁰ По поводу эпоса, в качестве образца Гаспаров указывает на поэму Блока *Двенадцать*, в которой «опорным размером является 4-ст. хорей в гл. 3—4—5 (частушка, куплеты с вайзе, куплеты с рефреном), гл. 7 (разговор), гл. 10—11—12 (повествование)»³⁷¹ и в котором филолог также признает 4-ст. ямб и 4-иктный дольник. Первая лирическая поэма, приведённая Владимиром Марковым, а именно *Мёртвые корабли* Константина Бальмонта, является примером макрополиметрии, к которой метр меняется с каждым разделом. Возьмём, к примеру, первые три раздела, в которых, соответственно, присутствует 6-ст. хорей:

Между льдов затерты, спят в тиши морей
Остовы немые мертвых кораблей.³⁷²

Чередование 4-ст. и 3-ст амфибрахий:

«На Полюс! На Полюс! Бежим, поспешим,
И новые тайны откроем!»³⁷³

И 2-ст. дактиль:

Солнце свершает
Скучный свой путь.³⁷⁴

Рассмотрим теперь микрополиметрию по определению Гаспарова: «Микрополиметрией можно назвать полиметрию из очень малых разноразмерных звеньев, с

³⁶⁹ Там же.

³⁷⁰ Там же.

³⁷¹ Там же. 223

³⁷² *Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1, Москва, Книговек, 2010. С. 129.

³⁷³ Там же.

³⁷⁴ Там же. С. 130.

очень частыми переменами стиховой формы – на каждом или почти каждом четверостишии».³⁷⁵ Поэт, который впервые часто использовал в своих произведениях микрополиметрию, – Велимир Хлебников. Рассматривая особенности микрополиметрии, Гаспаров подчёркивает её выразительные и экспериментальные возможности. Он пишет, что стихи такого рода «так тщательно разнообразят порядок окончаний внутри одного размера, что традиционный стих (и даже с традиционными ритмико-синтаксическими формулами) звучит совсем нетрадиционно».³⁷⁶

Именно микрополиметрия оказывается основополагающей в поэтическом творчестве Елены Шварц. Валерий Шубинский, в чём-то перекликаясь с Михаилом Гаспаровым и говоря об обновлении русской поэзии XX века, пишет, что поэты в большинстве случаев искали формы, отходящие от традиционной сферы (то есть от системы силлабо-тонической), и использовали для этого формы, приближающиеся к тонической. Выбранный Шварц путь микрополиметрии является противоположным и заключается в новаторстве, не выходя за рамки силлабо-тонической системы:

Смещение в рамках одной строфы вполне «традиционных» размеров (другими словами – силлабо-тоническая полиметрия) – основной ритмический принцип её поэзии. Этот принцип изредка использовался Хлебниковым и, под его влиянием, Заболоцким. Но в историю русской литературы у него есть шансы войти как «шварцевский стих». Шварц впервые стала пользоваться им систематически и уменьшила ритмически однородные блоки максимум до двух-трёх строк.³⁷⁷

Микрополиметрия является одновременно и макрополиметрией и лежит в основе структуры маленькой поэмы, а значит, и визион-приключения, составляя её скелет:

В многочастных стихотворениях каждая часть имеет свой ритм – новое содержание вызывает новую форму – а внутри каждой части ритм так же пёстр и раскован, как в отдельных стихотворениях. Сменяясь в соседних строках, предложениях, частях, ритм становится многослойным смыслом, преобразующим движение стиха как изнутри (различное синтаксическое строение), так и извне (разная длина строк).³⁷⁸

Для полного понимания шварцевской полиметрии, а значит, и тех изменений ритма, о которых говорит Ефимова, и которые затрагивают как разные разделы, так и разные части одного и того же раздела (именно по этой причине мы считаем возможным говорить о макро-

³⁷⁵ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха, Москва, «Фортуна лимитед», 2000. С. 223.

³⁷⁶ Там же. С. 224.

³⁷⁷ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игралища: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

³⁷⁸ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 174.

и микрополиметрии одновременно), важно привести несколько примеров этого поэтического принципа Елены Шварц.

Приведём в качестве примера второй раздел маленькой поэмы *Чёрная пасха* под названием *Где мы?*, в котором домашнее насилие, пережитое и рассказанное от первого лица, впоследствии сливается с петербургским мифом.³⁷⁹

Вот пьяный муж
Бульжником ввалился
И, дик и дюж,
Заматерился.³⁸⁰

Таким образом, раздел открывается сценой домашнего насилия. Первая строка – двустопный ямб, вторая – трёхстопный ямб, два последние стихи – опять двустопные ямбы. Интересно отметить, что рифмы – перекрёстные, при которых первая и третья строка рифмуются равносложной мужской рифмой (и построены по наиболее классической и чистой ямбической конструкции), вторая и четвёртая – женская, и оба имеют эпикрузу в конце стиха. Следующие стихи вводят основной метр раздела:

Он весь как божия гроза:
«Где ты была? С кем ты пила?
Зачем блестят твои глаза
И водкой пахнет?»
И кулаком промежду глаз
Как жахнет.
И льётся кровь, и льются слёзы.³⁸¹

Первые три стиха – четырёхстопные ямбы. Стих, закрывающих прямую речь, представляет собой двустопный ямб. Последующие стихи – соответственно четырёхстопный ямб и одностопный ямб с эпикрузой, который образует анжамбеман и завершает описание акта насилия, за которым следуют потоки слёз и крови, опять-таки четырёхстопный ямб. Что касается рифмы, то здесь можно наблюдать продолжение системы перекрёстных рифм, но в нерегулярном виде (АБАБВГВДЕДЁ). Во второй строке последней цитаты (та, что отмечена буквой Г) присутствует внутренняя рифма *была-пила*. Таким образом, это – вольные ямбы, в основном рифмованное (в оставшейся части раздела встречаются и смежные рифмы).

³⁷⁹ О интерпретации мифа Шварц см. с. 61 данной работы.

³⁸⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 78.

³⁸¹ Там же. С. 78–79.

Четырёхстопный ямб является преобладающим размером, по крайней мере, до сильной цезуры, разделяющей раздел (фактически деления на строфы нет):

Перемешались наши слёзы,
И я прощаю, не простив,
И синяки цветут, как розы.
.....
Мы ведь – где мы? – в России,
Где от боли чернеют кусты,
Где глаза у святых лучезарно пусты,
Где лупцуют по праздникам баб...³⁸²

Три строки перед цезурой – это три четырёхстопных ямба. Итак, можно отметить, что, в этом случае, преобладающий метр – ямб, и, в частности, что Шварц использует разностопный ямб. Первые четыре стиха после паузы, напротив, представляют собой четыре анапеста: первый – двустопный анапест, второй и четвёртый – трёхстопные анапесты, третий – четырёхстопный анапест. Изменение метра как будто способствовало изменению содержания: здесь и вопрос, дающий название разделу (*Где мы?*), и мрачный портрет России, который, как уже говорилось и анализировалось выше, представляет собой одну из шварцевских интерпретаций петербургского мифа. В частности, в анапестах подчёркивается смена места действия и расширение перспективы, как бы переход от частного к общему. Мы в России, и повторение «мы» также показывает коллективное измерение. Центральная роль категории пространства подчёркивается анафорой «где». Стихи, завершающие раздел, в основном представляют собой вольные ямбы (дву-, трёх-, четырёх-, пяти- и шестистопные) со смежными рифмами (например, одна-страна, восток-одинок, он-Наполеон). Есть также александрийский стих, шестистопный ямб, с цезурой на третьей стопе («Россия хлынула – дурна, темна, пьяна»),³⁸³ и трёхстопные и четырёхстопные анапесты.

Другой интересный пример микрополиметрии – маленькая поэма *Ночная толчея*. Особый интерес представляет пятый раздел, озаглавленный *Диалог*, в котором лирическое «я» обращается к сверхъестественным сущностям, пришедшим к ней в гости:

«Вы ли – те ли?
Вы откуда вылетели?
Вы, наверное, оттуда,

³⁸² Там же. С. 79.

³⁸³ Там же.

Полыхает где Иуда?»³⁸⁴

Говорит лирическое «я», оно обращается к душам (анафора слова *Вы* очевидна). Стихи – четырёхстопные хорей. Рифмы – смежные. Интересно отметить, что первая строка – двустопный хорей, она почти полностью повторяет конец второй строки (*Вы ли – те ли? – вылетели?*), с которой она рифмуется (можно говорить о составной рифме).

– «Мы – сорные духи,
Ненужные души,
С тобою хотим мы сцепиться
И кровью твоей насладиться».³⁸⁵

Души выражают себя, используя амфибрахии. В частности, первые два стиха – двустопные амфибрахии, остальные два – трёхстопные амфибрахии.

– «Умру я и стану такою,
Как вы, беспризорной душою,
И одною из неисчислимых,
Холодной искрой огня,
Закружусь пред глазами любимых,
И они не узнают меня?»³⁸⁶

Лирическое «я» возобновляет речь и, задаваясь вопросом, будет ли оно после смерти в том же состоянии, что и души, с которыми оно разговаривает, использует тот же метр. Первые два стиха фактически являются трёхстопными амфибрахиями. Третья, пятая и шестая строка – трёхстопные анапесты, четвёртая строка – трёхиктный дольник.³⁸⁷

– «Мы не грешные души,
И никто нас не сушит,
И никто не мучает нас,
Никого не любили,
Нас за это забыли,
Ты открой нам на миг свой глаз.
Мы просто пыль,
Мы пыли тень,
Открой, открой

³⁸⁴ Там же. С. 112.

³⁸⁵ Там же.

³⁸⁶ Там же.

³⁸⁷ В метрических экспериментах, характерных для поэзии Шварц, поэт экспериментирует и исследует новые метрические решения, всегда в рамках силлабо-тонической системы. По этой причине дольник представляет собой необычный случай в поэзии Елены Шварц. В данном случае поэт, казалось бы, забывает о форме "икрию", которая является аналогом "икрой" и могла бы создать ещё один трёхстопный амфибрахий, что является нормой для этих стихов.

Ресниц плетень.
 Видишь – брат мой совсем
 Озяб и промок,
 Отвори, отвори
 Зрачок.³⁸⁸

Можно увидеть, как последний ответ душ делится на две части. В первой, которая идёт с первого по шестой стих, они как бы продолжают своеобразную презентацию по типу того, как раньше, когда говорили «мы – сорные духи, / ненужные души», они теперь повторяют «мы не грешные души», а затем рассказывают о себе. Вторая часть, которая продолжается и после предложенной цитаты, представляет собой просьбу душ войти к поэту через глаза. Полиметрическая структура отражает это разделение. В первой части – презентация, присутствуют анапесты и хорей. Первая, вторая, четвёртая и пятая строка – двустопные анапесты. Третья и шестая – четырёхстопные хорей. Интересно отметить симметричное построение шести стихов. Первые два анапеста рифмуются с неточной смежной рифмой (*души-сушит*), анапесты четвёртого и пятого стихов также рифмуются со смежной рифмой (*любили-забыли*). Два четырёхстопных хорей рифмуются с неточной рифмой (*нас-глаз*), образуя охватную рифму с вышеупомянутыми анапестами (ААБВВБ). Есть ещё один интересный аспект, на котором стоит остановиться, – это построение двух анафорических стихов «И никто нас не сушит / и никто не мучает нас». Как уже было сказано, первый – двустопный анапест, второй – четырёхстопный хорей. Однако, можно наблюдать почти зеркальное построение: *иниктОнаснасУшит* (˘˘˘/˘˘˘/˘) – *иниктОнемУчаетнас* (˘˘/˘˘/˘˘/˘˘/˘). только смещение «нас» изменяет метрическую структуру хорей (при размещении «нас» в позиции первого стиха получился бы другой анапест: *иниктОнаснаемУчает*, ˘˘˘/˘˘˘/˘˘). Наконец, в этих шести стихах очевидна аллитерация на «Н». Что касается второй части, где есть просьбы душ, то здесь наиболее часто используется ямб. Первые четыре стиха – пятистопные ямбы. Пятый – трёхстопный ямб с неравномерным началом. Шестой – двухиктный дольник («Озяб и промок»: ˘˘˘/˘˘˘). Седьмой – двустопный анапест. Восьмой и последний – одностопный ямб.

Итак, шварцовская полиметрия, – макрополиметрия, когда она характеризуется изменением метра от одного раздела к другому, и, в большинстве случаев, микрополиметрия, основанная на повторяющемся изменении метра в пределах одного раздела, что в результате удерживает структуру маленькой поэмы Елены Шварц. Проявляется та важность и сложность

³⁸⁸ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 112.

ритма и та отточенность поэтического творчества, которая характерна для всех поэтических произведений Елены Шварц и, в частности, для маленьких поэм:

Классические и даже напевные ритмы не только вовлечены в многослойное движение, но и существуют отдельные – образуя строфы, части и целые стихотворения <...> и автор владеет ритм как многорегистровым инструментом.³⁸⁹

Кроме того, как мы показали на двух приведённых примерах, структурная организация тесно связана с организацией содержания. Метрическое и ритмическое развитие следует за расширением «визьон-приключения». Опять же у Ефимовой:

Изоощренный мистический смысл и вольные смысловые ритмы вызывают свободную строфическую (точнее: астрофическую) организацию стихотворений: разной длины строфы, на которые они делятся, – не строфы, а части, образующее иногда целые главы и имеющие в поэмах свои названия.³⁹⁰

По мнению критика Олега Дарка, особая ритмическая организация поэзии Елены Шварц сравнима с танцем. Это отражается и на содержании поэтического произведения, свидетельствуя о невозможности подлинного повествования или рассказа из-за драматизации дискурса, создающей впечатление актёрской игры: «Тут всегда сцена, разной формы и устройства (вертикального, горизонтального), на которой движется тело (тела). Тела (и о телах) движениями говорят, а не словами».³⁹¹ В частности, для описания ритма поэзии Шварц и поэтики контрастов Дарк использует образ молнии, характерным движением которой является зигзаг, внезапное и неожиданное изменение:

Модель и праобраз для движения – шаг (pas) молнии, с её сочетанием угрожающего и прекрасного, острого и нежного и с сохраненным/нарушенным равновесием в удивительном клонящемся арабеске или аттитюде en l'air (небесном), всегда готовом к тому, чтобы «выйти в любое движение с поворотом» (Ф. Лопухов). Движения молнии – первотанец. В образе молнии заложена идея переворота, зависания и броска.³⁹²

Образ Дарка подхватывает Александр Зотеев, который представляет чередование звуков и слов и цепи образов, характерных для поэзии Шварц, как танец: «Танец Шварц – это танец слов, смыслов, образов, понятий, которые в своём “диком” танце образуют зачастую новые понятия, слова, образы».³⁹³ И этот круговорот понятий и образов фактически отражает

³⁸⁹ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 174.

³⁹⁰ Там же. С. 176.

³⁹¹ Дарк О. И. Танец молнии // Новый мир, № 10, 2004 // см. онлайн:

https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/10/tanecz-molnii.html (дата обращения: 25/08/2023).

³⁹² Там же.

³⁹³ Зотеев А. В. «Единомирие» как принцип создания художественного мира в сборнике Елены Шварц «Дикопись последнего времени» // Полилог, № 1, 2008. С. 38.

метаморфозу, лежащую в основе шварцевской вселенной, в которой «всё неустойчиво, всё подвижно, всё меняется».³⁹⁴ Дмитрий Голышко-Вольфсон также признает полиметрию и великолепное владение ритмом основополагающей стилистической чертой поэтики Шварц. Критик, по мнению которого поэт владеет этим особым поэтическим приёмом в свойственной только ему манере, связывает эту особенность одновременно с поэтической и личностной сущностью Елены Шварц:

Свойственный только ей синкопированный ритмический рисунок, рваный эллиптический синтаксис создают эффект затрудненного, торжественно затаённого дыхания. <...> Кажется, Шварц прибегает к полиметрии как и экзистенциальному алиби – к тому, что делает её запыхавшуюся порочную речь речью прерывисто священной, речью «икающей пифии».³⁹⁵

И опять-таки полиметрия сопутствует, влияет и испытывает на себе влияние и содержания, и интонации, и вихревых изменений одного и другого, присущих поэтике поэта:

Голос поэта осциллирует между низинами эротизма и высотами смирения, или, наоборот, между пиками эротического исступленья и яминами религиозного самоуничуженья, – и средством, обеспечивающим ему подобную мобильность между стилистическими экстремумами, является особая шварцевская ирония.³⁹⁶

Как мы уже рассмотрели, говоря о концепции стиха как живого существа, сама Шварц пишет, что мечтала найти изменчивый ритм, который мог бы следовать за движением мыслей, сменой настроения и переворотом чувств.³⁹⁷ «И все же для меня предпочтительнее сложная и ломаная, перебивчатая музыка стихов».³⁹⁸ Её стих разодранный, дионисийский; через полиметрию, лежащую в основе её поэтической вселенной, Елена Шварц осуществляет свою попытку найти гармонию в дисгармонии.

2.2. Сравнение с традицией. Цветаева, Кузмин и Хлебников

В предыдущих разделах мы рассмотрели становление поэта Елены Шварц в контексте ленинградского андерграунда, мы выделили и проанализировали особенности поэтики поэта, а затем описали основополагающие характеристики жанра маленькой поэмы, который сама

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Голышко-Вольфсон Д. Об Елене Шварц // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11786> (дата обращения: 25/08/2023).

³⁹⁶ Там же.

³⁹⁷ См. с. 37 данной работы.

³⁹⁸ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 275.

Шварц определила как свой «любимый жанр».³⁹⁹ Как мы видели, литературный андеграунд сыграл ключевую роль в восстановлении поэтов Серебряного века русской литературы в Советском Союзе, поэтов, наследниками которых хотели стать представители второй культуры. Что касается поэтики Елены Шварц, то при выделении её основополагающих элементов часто ссылаются на традицию модернизма.⁴⁰⁰ И сама Шварц в интервью Валентине Полухине в 1990 году на вопрос «С кем из великих предшественников вы чаще всего разговариваете?» ответила: «Я ориентировалась на поэтов начала века».⁴⁰¹ По поводу определения основных характеристик жанра маленькой поэмы, мы посчитали важным, отталкиваясь от того, что пишет сама Шварц в предисловии к сборнику, проследить традицию поэмы в русской литературе и поэтому нашли в поэмах начала XX века элементы, которые также помогают определить шварцевскую маленькую поэму. В этом разделе мы решили сравнить маленькие поэмы Шварц с избранными произведениями Марины Цветаевой, Михаила Кузмина и Велимира Хлебникова. Цветаева, как видно из анализа дневников и посвященного ей текста в первой главе,⁴⁰² с самого начала и на протяжении всей жизни была любимым поэтом Елены Шварц, и многие характеристики поэтики Цветаевой пронизывают поэтику петербургского поэта. Что касается Кузмина и Хлебникова, то они являются единственными поэтами, упомянутыми в предисловии к сборнику маленьких. Обо всех трёх, называя их самыми близкими ей поэтами, Шварц говорит и в вышеупомянутом интервью:

Петербург не только город акмеистов, но и Хлебникова. Хлебников поэт, конечно, прежде всего российский, но и петербургский. Потом Кузмин, поэт с его внешне хотя и строгим. Но внутренне тоже развинченным стихом. Они мне самые, пожалуй, близкие поэты, кроме Цветаевой.⁴⁰³

Прежде чем перейти к анализу творчества этих поэтов, мы считаем интересным привести соображения критиков, многие из которых уже цитировались в настоящей работе, относительно авторов, наиболее значимых для поэтической вселенной Елены Шварц, с которыми поэт разделял взгляды и элементы своей поэтики. Рассматривая этот вопрос, важно помнить, что, как писала Седакова, «Лена не вторила никому».⁴⁰⁴ Шварц не ставит себя ничьим эпигоном и не признает принадлежности к какой-либо поэтической школе. Именно в этом смысле она принадлежит к своего рода мировой культуре, она как бы установила в своей поэтике личный разговор с теми поэтами, о которых мы будем говорить. В этом отношении

³⁹⁹ Полухина В. П. Бродский глазами современников, Санкт-Петербург, Журнал «Звезда», 1997. С. 207.

⁴⁰⁰ В связи с этим см. то, что пишет Ефимова на странице 44 данной работы.

⁴⁰¹ Полухина В. П. Бродский глазами современников, Санкт-Петербург, Журнал «Звезда», 1997. С. 201.

⁴⁰² См. с. 9–10 данной работы.

⁴⁰³ Полухина В. П. Бродский глазами современников, Санкт-Петербург, Журнал «Звезда», 1997. С. 201–202.

⁴⁰⁴ Седакова О. А. *L'antica fiamma* (вместо послесловия) // Шварц Е. А. Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011. С. 46.

Седакова относит её к традиции мировой поэзии, когда пишет: «С самого начала Елена Шварц принадлежала тому поэтическому миру, который располагается над веками и традициями и открывается первыми сложенными по мусическим законам словами. В мире Гомера, Данте, Эмили Диккинсон...».⁴⁰⁵ Седакова также говорит о любви Шварц к Горацию,⁴⁰⁶ а позже упоминает Кузмина и Хлебникова, считая их «самыми близкими ей по просодии».⁴⁰⁷ Это тема также подробно рассматривается в многочисленных статьях Валерия Шубинского. Он помещает Шварц в рамки традиции и тем самым прослеживает её «истоки»:

Елена Шварц продолжает (в основном) традиции, уже в начале её пути лежавшие, что называется, на поверхности, открытые всем. На уровне стиля – Кузмин, Хлебников, Заболоцкий. С другой стороны, романтическое, напряжённо-личностное мироощущение Шварц родственно Цветаевой и Маяковскому.⁴⁰⁸

Позже, придумав для определения Шварц термин «поэт-рационалистический визионер»,⁴⁰⁹ он отличил её от Бродского, «метафизика», и Маяковского, «поэта-ритора».⁴¹⁰ Несмотря на отличную от ритора тенденцию и интонацию, упоминание о Маяковском появляется и в другой статье, в которой Шубинский указывает на истоки двух важных черт поэзии Шварц: «Гигантизм Шварц – от Рембо, Цветаевой, Маяковского, “игрушечность” и юмор – от Михаила Кузмина, повлиявшего на неё и жанрово (я имею в виду “маленькие поэмы”) и особенно своей поэтической техникой».⁴¹¹ Андрей Анпилов также говорит о юморе поэзии Шварц. Слова Анпилова вновь подчёркивают совпадение контрастов, что реализуется в особой интонации стиха поэта:

В поэзии Елены Шварц нет отдельно выраженной комической темы. Смешное в её стихах неразрывно с ужасным или с лирическим. Это скорее не юмор, а инстинктивность, естественность поэтической повадки, своего рода «невинность» обращения со словом.⁴¹²

Анпилов предлагает альтернативное определение юмора, а затем пишет, что сходная тенденция наблюдается у Хлебникова и в сборнике Николая Заболоцкого *Столбцы*. В поэтике

⁴⁰⁵ Там же. С. 41.

⁴⁰⁶ Более подробно связи между Шварц и Горацием будут рассмотрены при анализе маленькой поэмы *Хомо мусагет* в третьей главе.

⁴⁰⁷ Седакова О. А. *L'antica fiamma* (вместо послесловия) // Шварц Е. А. Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011. С. 46.

⁴⁰⁸ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игралица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

⁴⁰⁹ См. с. 34 данной работы.

⁴¹⁰ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игралица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

⁴¹¹ Шубинский В. И. Изобилие и точность // см. онлайн: http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_o34.html (дата обращения: 08/06/2023).

⁴¹² Анпилов А. Д. Светло-Яростная точка // НЛО, № 35 (1/1999). С. 365–366.

противоречия, в частности, в совместном присутствии на сцене множественности чувств и неразрывности жизни и смерти, причем последняя не всегда играет отрицательную роль, Александр Уланов видит связь и с символизмом, и с романтизмом: «Безусловна связь Шварц со “старшими символистами” – Вяч. Ивановым или Зинаидой Гиппиус, у которых тоже в каждой строфе любовь, смерть и мистическое слияние. Но, вероятно, это возврат ещё дальше – в романтизм».⁴¹³ Кроме того, Шубинский не единственный, кто упоминает Обэриутов наряду с Хлебниковым, отмечая их значение (и в чём-то и одно из самых ранних восприятий и переосмыслений некоторых элементов хлебниковской поэтики) для поэзии Елены Шварц. Дмитрий Голышко-Вольфсон относит Шварц к той ветви петербургской поэзии, которую он определяет как мета-физическую, в отличие от другой, собственно метафизической. По его мнению, эта мета-физическая линия во главу угла «выдвигает сенсорно-телесный опыт, растворяемый затем в мистической множественности природы или в оккультной полноте культуры».⁴¹⁴ Это тенденция нашла отражение в особой поэтической форме, которая «дробится на бесконечный ряд (или ряды) тактильных, эмоциональных или мнемонических ощущений, с перекрёстными отсылками к герметизму, пифагорейству, каббале и прочим тайным доктринам».⁴¹⁵ Среди представителей этого поэтического направления до Шварц критик называет Хлебникова, обэриутов Хармса и Введенского, а также Леонида Аронзона.⁴¹⁶ По мнению критика поэзия Шварц представляет собой вершину этого поэтического направления. Поэзия Шварц – это, по сути, «опыт истончённого химеричного эротизма, аскетически изгоняемого из тела, чтобы вернуться в сознание сериями метаболических кошмаров, поэтическими фантазиями в манере Калло или Климта».⁴¹⁷ Олег Дарк считает Елену Шварц одним из самых значительных русских поэтов XX века: «три есть великих женщины-поэта у нас: Анна Ахматова, Марина Цветаева и Елена Шварц».⁴¹⁸ Отметив, что из двух великих поэтов Шварц ближе к Цветаевой, Дарк пишет о том, что сравнение между ними оправдано, и тем самым подчёркивает общие черты двух поэтов:

С их общими одновременно изошренными и будто небрежными ритмами/рифмами (будто не всегда до них и есть более важным вещи), с пристрастием к контрастным строкам разных длин и к

⁴¹³ Уланов А. М. Постпоследний романтик? Рецензия на книгу Елены Шварц «Стихотворения и поэмы» // Знамя, № 9, 1999 // см. онлайн: <http://www.litkarta.ru/dossier/ulanov-o-schwartz-postposledniy-romantik/> (дата обращения: 15/08/2023).

⁴¹⁴ Голышко-Вольфсон Д. Об Елене Шварц // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11786> (дата обращения: 25/08/2023).

⁴¹⁵ Там же.

⁴¹⁶ Шварц высоко оценила стихи Аронзона. В 1979 г. она составила сборник его стихов, опубликованный в качестве приложения в журнале «Часы».

⁴¹⁷ Голышко-Вольфсон Д. Об Елене Шварц // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11786> (дата обращения: 25/08/2023).

⁴¹⁸ Дарк О. И. Пчела Шварц // см. онлайн: http://old.russ.ru/krug/20030707_od-pr.html (дата обращения: 30/08/2023).

увеличению от этого скорости падения стиха, с повышенной чувствительностью к его звучанию, к говорению, которое слушают.⁴¹⁹

И к этому он добавляет, что «Цветаева и Шварц со строкой экспериментируют, <...> а Ахматову удовлетворяли уже существующие типы и сочетания».⁴²⁰

Цель анализа творчества Цветаевой, Кузмина и Хлебникова – показать сходства и различия с маленькими поэмами Елены Шварц и в целом выделить те элементы поэтики этих авторов, которые оказались важным для поэзии Елены Шварц. В частности, будут проанализированы *Поэма горы* и *Поэма конца* Марины Цветаевой, *Форель разбивает лёд* Михаила Кузмина, *Ладомир* и *Труба Гуль-Муллы* Велимира Хлебникова.

Что касается первых двух поэм, то следует помнить, что Марина Цветаева покинула Россию в 1922 году и что после недолгого пребывания в Берлине в августе того же года она приехала в Прагу. Она уехала из России, потому что её муж Сергей Эфрон был офицером белой армии и уже сбежал из Советского Союза в Чехию. Они жили под Прагой в посёлках Вшеноры и Йиловиште на реке Беровке три года и потом переехали в Париж. *Поэма горы* и *Поэма конца* обе были написаны в Праге. Первую из них она написала очень быстро в январе 1924 г., а потом, в тот день, когда она закончила *Поэму горы*, она начала работу над второй поэмой, которую завершила в июле. Обе поэмы посвящены Константину Родзевичу, с которым у поэтессы был короткий, но важный роман. Эти две поэмы тесно связаны между собой. Томас Венцлова, литовский поэт и критик, определяет их как Ветхий и Новый Завет Цветаевой, объединённые в диптих: «“Поэма горы” и “Поэма конца” представляют собою как бы диптих; наиболее разумно рассматривать их вместе. Так их рассматривала сама Цветаева».⁴²¹ Более того, назвав две пражские поэмы вершиной своей творчества, он ставит их в ряд «высших достижений в жанре русской поэмы XX столетия»,⁴²² наряду с такими произведениями, как *Возмездие* и *Двенадцать* Блока, *Первое свидание* Белого, *Спекторский* Пастернака, *Форель разбивает лёд* Кузмина и *Поэма без героя* Ахматовой. Говоря об этих произведениях и продолжая рассмотрение эволюции жанра поэмы, затронутое нами в предыдущем разделе, литовский поэт пишет:

Этот жанр существенно отличается от канонического жанра, созданного Пушкиным и Лермонтовым. Типическая поэма XX века не имеет развернутого сюжета, состоит из ряда эпизодов (часто автобиографических), нередко полиметрична и в предельном случае сводится к циклу

⁴¹⁹ Там же.

⁴²⁰ Там же.

⁴²¹ Венцлова Т. «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет // Венцлова Т. Собеседники на пиру, Москва, Новое литературное обозрение, 2012. С. 163.

⁴²² Там же.

стихотворений, как у Кузмина. Семантическое единство её придаётся разнообразными и многосложными приёмами, в частности единым, хотя порою глубоко завуалированным подтекстом.⁴²³

Хализев приводит цветаевские поэмы в качестве примера жанра лирической поэмы, то есть, как мы видели, характерное для начала XX века использование большого размера для выражения типично лирического содержания. По его мнению, жанр лирической поэмы воссоздает «переживания в их симфонической многоплановости».⁴²⁴

Обе поэмы написаны от первого лица, и лирическое «я» соответствует «я» поэта, и события, о которых рассказывается, автобиографичны. Вопрос о лирическом «я» и автобиографии также является центральным в поэзии Елены Шварц и получил различные интерпретации. Жозефина фон Цицтевиц считает, что, несмотря на первое лицо и впечатление некой автобиографичности,

однако из её стихов мы почти ничего не знаем о Шварц, и в этом она резко отличается от своих предшественников Серебряного века – Ахматовой и Цветаевой, которые проявляли схожую нарциссическую заикленность на своей личности как поэта, но с большим количеством (тщательно отредактированных) личных деталей.⁴²⁵

Тем не менее, хотя восстановить биографическое события Елены Шварц от первого лица лирического «я» действительно сложно (за редким исключением, например, в шестом разделе маленькой поэмы *Простые стихи для себя и для Бога*, написанной в 1976 году, где первая строка звучит так: «Мне двадцать восемь с половиной»),⁴²⁶ всегда можно распознать через авторское «я» сильный и узнаваемый голос Елены Шварц. Валерий Шубинский комментирует это следующим образом:

Шварц – редкий пример современного поэта, в чьих стихах присутствует (двоящийся, троящийся, принимающий множество обличий) *образ автора*. Речь не об индивидуальности: стихи могут быть самобытны, сильны, ни на кого не похожи и при том – безличны. <...> Шварц, конечно, тоже не Кинфия, не Лавиния. Но мы вправе увидеть в этих фигурах проекцию автора в мир, построенный по своим, причудливым законам, обладающий иным (большим или меньшим) количеством измерений, чем наш, посюсторонний.⁴²⁷

⁴²³ Там же.

⁴²⁴ Хализев В. Е. Теория литературы, Москва, Издательство «Высшая Школа», 2004. С. 324.

⁴²⁵ Von Zitzewitz J. From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon, K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (editors), OpenBook Publishers, 2017. С. 245. Среди примеров вхождения личных событий в поэзию Фон Цицтевиц приводит *Поэма конца*.

⁴²⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 87.

⁴²⁷ Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Шубинский В. И. Игроки и игрилица: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

Алла Горбунова прослеживает сильный личный тон в поэзии Шварц, связанный с романтической составляющей такой поэтики. В частности, концепция поэта, унаследованная Шварц от романтизма,⁴²⁸ отражается в стихотворениях, даже когда она не выходит на первый план. По мнению Горбуновой, подобное отношение можно обнаружить и у Шварц, и у Цветаевой:

Что касается романтической субъективации, это отражается и в самых стихах. У неё часто встречалась достаточно прямолинейная модель: «я» поэта присутствует в стихах, романтический поэт говорит о себе, это всегда его стихи, он отражается в них, как в зеркале. Есть вполне определённое и узнаваемое лирическое «я». Мы всегда понимаем, чьи это мысли, чьи чувства, кто говорит, где центр, источник исхождения речи, даже если поэт надевает театральные маски, которые Елена Шварц в изобилии создавала, будь то римская поэтесса Кинфия со скверным характером или монахиня Лавиния из Ордена обрезания Сердца, Лиса, Цыганка и т. д. Этим типом субъективации она как поэт-женщина всё ещё очень похожа на Цветаеву.⁴²⁹

Теперь вернёмся к анализу цветаевских поэм, начав с первой, *Поэма горы*. Произведение, написанное, как уже отмечалось, в 1924 г., было опубликовано в Париже в 1926 г. в первом номере журнала «Вёрсты». Эпиграф к поэме из Гёльдерлина написан на немецком и переведён самой Цветаевой. Оно состоит из посвящения, десяти разделов и послесловия. Важно отметить, что в этих двух поэмах проявляется одна из основных характеристик лирической поэмы, описанная Томашевским и Марковым, а значит, как мы рассмотрели в предыдущем разделе, и маленькой поэмы Елены Шварц. *Поэма горы* фрагментарна, разделена на части, которые могут быть прочитаны по отдельности, но которые при совместном рассмотрении приобретают новый смысл. Анализируя *Поэму горы*, Дж. С. Смит пишет:

Явная структура произведения эпизодична: оно представляется последовательностью лирических стихотворений. Объединение авторов элементов этой последовательности под общим названием подразумевает, что вместе они представляют собой некое единство. Поэтому анализ должен быть направлен на установление того, каким образом отдельные фрагменты способствуют созданию произведения в целом, и того, каким образом смысл произведения выражается в отдельных фрагментах.⁴³⁰

В этой связи Венцлова, рассматривая обе поэмы и подчёркивая их автобиографический элемент, отмечает:

⁴²⁸ См. с. 28, 31 данной работы.

⁴²⁹ Горбунова А. Г. Елена Шварц: опыт чтения // НЛЮ, № 5, 2020 // см. онлайн: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22704/ (дата обращения: 24/05/2023).

⁴³⁰ Smith G. S. Marina Cvetaeva's *Poema gory*: An Analysis // Russian Literature, VI-4, 1978. С. 366.

Однако общность двух поэм отнюдь не исчерпывается биографическим фактом, лежащим в их основе. Следует заметить, что они вообще поразительно *связны* – при всей своей подчеркнутой фрагментарности. Ряд эпизодов, особенно в *Поэме горы* <...> вполне способны функционировать как отдельные произведения; но все эпизоды пронизаны единым ритмическим, интонационным и семантическим напором, превращающим каждую поэму в строго выверенное целое, а обе поэмы – в «двойчатку», компоненты которой объясняют и уравнивают друг друга.⁴³¹

Поэма горы предстаёт как лироэпическая поэма, сильно присутствуют чувства и мысли самого автора. Интонация произведения является эпической и трагической. Уже в посвящении становится ясны стиль и интонация всей поэмы:

Вздригнешь – и горы с плеч,
И душа – горе.
Дай мне о горе спеть:
О моей горе.

Чёрной ни днешь, ни впредь
Не заткну дыры.
Дай мне о горе спеть
На верху горы.⁴³²

Это поэма о порочном любовном романе, о страдании. Она поёт одновременно «о горе и о горé»; гора является свидетелем возникновения, развития и конца любви. Таким образом, это уже закончившаяся любовь. Кроме того, посвящение имеет характерную для классической поэмы форму эпического обращения к музам, но адресат не указан. По мнению Смита, «в посвящении Цветаевой, тон соответствующий – просьба, подчеркнутая повтором (дай мне) с обращением к божеству во втором лице единственного числа».⁴³³

В диптихе происходит временная инверсия, автобиографические события, составляющие сюжет, оказываются перевернутым: «“Поэма Конца” продолжает “Поэму Горы” <...>. Точнее, время здесь обращено, так как события “Поэма Горы” – плач по любви, уже завершившейся, “Поэма Конца” – описание того, как эта любовь рушилась».⁴³⁴ Ослабление фабулы составляет наряду с фрагментарностью ещё одну из основополагающих характеристик лирической поэмы начала XX века. Смит считает, что «проблемы анализа,

⁴³¹ Венцлова Т. «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет // Венцлова Т. Собеседники на пиру, Москва, Новое литературное обозрение, 2012. С. 163–164.

⁴³² Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С.161.

⁴³³ Smith G. S. Marina Cvetaeva's Poema gory: An Analysis // Russian Literature, VI-4, 1978. С. 372.

⁴³⁴ Венцлова Т. «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет // Венцлова Т. Собеседники на пиру, Москва, Новое литературное обозрение, 2012. С. 163.

которые ставит *Поэма горы*, связаны с поэтикой протяжённых ненарративных текстов». ⁴³⁵ В частности, критик отмечает, что

Поэма горы – это прежде всего исследование и определение метафизических сущностей и абсолютов: идеи любви, природы причинности, избранничества, который даёт повышенное духовное сознание, и характера отношений между избранным человеком и другими людьми. ⁴³⁶

В вышеупомянутом посвящении присутствуют некоторые основополагающие стилистические элементы поэтической конструкции Марины Цветаевой. Во-первых, очевидны использование аллитерации в «Г» и «Р», к которым во второй строфе добавляется буква «Н», и использование паронимии. По мнению Смита, «поэма содержит, по-видимому, самую вопиющую паронимическую цепочку в современной русской поэзии». ⁴³⁷ Примером паронимии является начальное чередование слов «гора» и «горе», визуально одинаковых, но фонетически разных (гóре-горé). При дальнейшем чтении встречаются в том числе термины «гора», «горе», «грудь», «губ», «гром», «грустью», «глиной». Что касается аллитерации, то здесь можно привести ещё два примера:

Та гора была, как грудь
Рекрута, снарядом сваленного.
Та гора хотела губ
Девственных, обряда свадебного

Требовала та гора.
– Океан в ушную раковину
Вдруг-ворвавшимся ура!
Та гора гнала и ратовала. ⁴³⁸

И также:

Гора горевала (а горы глиной
Горькой горюют в часы разлук),
Гора горевала о голубиной
Нежности наших безвестны утр. ⁴³⁹

Это, соответственно, первые две строфы первого раздела и первая строфа шестого раздела. В первом случае можно наблюдать повторение букв «т», «г», «в» и «р». Помимо

⁴³⁵ *Smith G. S. Marina Cvetaeva's Poema gory: An Analysis // Russian Literature, VI-4, 1978. С. 366.*

⁴³⁶ Там же. С. 365.

⁴³⁷ Там же. С. 377.

⁴³⁸ *Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 161.*

⁴³⁹ Там же. С. 163.

аллитерации, отмечаются повторения и анафоры. Цветаева использует быстрый, но не равномерный ритм, основанный на использовании анафоры, не только лексической, а даже синтаксической, рефрены и, как уже говорилось, аллитерации. Фонетическая организация всей поэмы основана на повторении буквы «г» слова «гора». В этой связи приведём первые два стиха второго примера, в котором сочетаются аллитерация и параномазия, а шесть из восьми слов начинаются с буквы «г», имеют две-три общие буквы, но все они имеют разное значение. Ритму также способствует использование рифмы, в основном перекрёстной, а иногда и нерегулярной, и анжамбемана. В первом приведённом примере, в частности в первой строфе, в четырёх строках можно выделить два анжамбемана («грудь / Рекрута» и «губ / Девственных»), и две строфы также связаны между собой анжамбеманом («обряда свадебного / Требовала та гора»).

Что касается метра, то даже в лирической поэме Марины Цветаевой фрагментарность и ритм подкрепляются полиметрией. Это, как и в случае Елены Шварц, и маркополиметрия, и микрополиметрия одновременно, но вариации в пределах одного раздела, которые можно определить как микрополиметрию, значительно меньше. По сравнению с Еленой Шварц, в экспериментальной манере Марины Цветаевой чаще можно заметить использование тонической формы или приближение к тонике, а значит, и присутствие таких стихов, как дольники и логоэды. Рассматривая приведённые стихи, можно наблюдать, что первый раздел состоит из четырёхстопных хореев (с нерегулярным и чередующимся построением на схеме: $\sim\sim / \sim\sim / \sim\sim / \sim\sim // \sim\sim / \sim\sim / \sim\sim / \sim\sim / \sim\sim$). Третий раздел – 3-стопные ямбы. Цитируются первые две строфы:

Как на ладони поданный
 Рай – не берись, коль жгуч!
 Гора бросалась под ноги
 Колдобинами круч.

Как бы титана лапами
 Кустарников и хвой,
 Гора хватала за полы,
 Приказывала: стой!⁴⁴⁰

Как говорилось выше, стихи – трёхстопные ямбы, опять с нерегулярной, чередующейся конструкцией, в которой первая и третья строфа имеют дактилическое окончание. Что

⁴⁴⁰ Там же. С. 162.

касается шестого раздела, то здесь, по мнению Смита, можно распознать чередование логоэдических стихов по образцу: 1-2-2-1-; 0-2-2-1-(горАгоревАлаагОрыгЛИной / гОрькойгорЮютвчасЬІразлУк).⁴⁴¹

Одним из наиболее интересных аспектов поэм Марины Цветаевой являются ссылки и параллели между различными, даже сильно разделёнными разделами. Это является основополагающим элементом и маленькой поэмы Елены Шварц. В условиях ослабления фабулы и ненарративного продвижения поэтического текста по различным разделам, которые, как уже говорилось, оказываются отделёнными друг от друга и графически, и с точки зрения сюжета, отсылка, будь то семантическая, синтаксическая или музыкальная, оказывается ключевой в создании единого и неразрывного смысла большого, но прерывистого поэтического размера. Смит подчёркивает тесный параллелизм, существующий между первым и вторым разделом.⁴⁴² Во-первых, присутствует аллитерация буквы «г», связанная с буквой «р» в разделе, и с буквой «т» во восьмом (гора-грудь-рекрута-гора-губ // та-гора-горб-Атласа-титана-той-горою-горд-город-где-утра). В обоих случаях также присутствуют анжамбеманы между первой и второй строками:

Той горою будет горд
Город, где с утра и до ночи мы
Жизнь свою – как карту бьём!⁴⁴³

Здесь проявляется так называемый «строфический параллелизм». В связи с этим следует отметить тематическое и структурное единство двух вышеупомянутых разделов. В частности, согласно Смигу, цитируем стихи 9–10 и 111–112:

Та гора была как грудь	Та гора была, как горб
Рекрута, снарядом сваленного.	Атласа, титана стонущего. ⁴⁴⁴

Разделы представляют собой одинаковую метрическую схему. Это четырёхстопные хорей. Структура четырёх стихов представляется особой: есть синтаксический параллелизм, семантический – в физической детали «груди» и «горба», структурный – в следующем за ним анжамбеманом. Также цитируются стихи 19–24 и 121–126:

⁴⁴¹ *Smith G. S. Marina Cvetaeva's Poema gory: An Analysis // Russian Literature, VI-4, 1978. С. 373.*

⁴⁴² Там же. С. 369–370.

⁴⁴³ *Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 164.*

⁴⁴⁴ Там же. С. 161, 164. См. также: *Smith G. S. Marina Cvetaeva's Poema gory: An Analysis // Russian Literature, VI-4, 1978. С. 370.*

(Той горы последний дом Помнишь – на исходе пригорода?)	Той горы последний ход Помнишь – на исходе пригорода?
Та гора была – миры! Бог за миг взывает дорого!	Та гора была – миры! Боги мстят своим подобиям!
Горе началось с горы. Та гора была над городом	Горе началось с горы. Та гора на мне – надгробием. ⁴⁴⁵

Вновь наблюдается синтаксический и семантический параллелизм, а также минимальные различия между двумя строфами, которые часто являются результатом использования параномазии (см., например, над городом-надгробием, в конце цитаты).

Интересно, что образ горы занимает центральное место и в маленькой поэме *Горбатый миг* Елены Шварц во второй части первого раздела:

Горою вспучился Залив.
Миг, некто значащий, горбат.
И звёзд вдруг удлиннились гвоздья,
Сосен мёрзнущие гроздья –
Тяжкий зимний виноград –
Он чуть подсолен, чуть в укор.
Чего ты вздыбился, Залив?
Но он молчит, как будто горд,
Что к небу бросил, не спросив,
Зелёный непрозрачный горб.⁴⁴⁶

В данном случае, в отличие от поэмы Цветаевой, гора не является главным героем, а представляет собой форму, которую принял залив после пролёта кометы, нарушившей категории пространства и времени. Интересно также отметить важность буквы «г» в фонетической организации этих стихов. Действительно, можно отметить аллитерацию на «г» и использование параномазии в словах «горою», «горбат», «гвоздья», «гроздья», «горд», «горб». Поэт также использует неточную рифму горд-горб, также присутствующую в поэме Цветаевой: «Чего ты вздыбился, Залив? / Но он молчит, как будто горд, / Что к небу бросил,

⁴⁴⁵ Там же. С. 161–162, 164–165.

⁴⁴⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 71.

не спросив, / Зелёный непрозрачный горб»⁴⁴⁷ и «Та гора была, как горб / Атласа, титана стонущего. / Той горою будет горд / Город, где с утра и до ночи мы».⁴⁴⁸

Стоит отметить ещё одну особенность цветаевской поэмы – полифония. По сути, это полифонические стихи. Если в повествовании пересказывается автобиография поэта, то точка зрения часто меняется. Лирическое «я» чувствует боль, а эта боль выражается описанием горы или самой горой, которая говорит за поэта. В начале лирический герой обращается к любимому человеку, спрашивая, помнит ли он их любовь. Когда любовь начинается, гора является рамкой этого чувства и сравнивается с раем. Характеристика горы как рая находится в третьем разделе поэмы. Во втором поэтесса уже в отчаянии, и спрашивает себя, как она могла подумать, что этот «голый, казарменный / Холм»⁴⁴⁹ был раем. Гора говорит за поэта, когда поэтесса и любимый молчат, они полагаются на горе, а она страдает и горюет потому, что она знает заранее судьбу этого романа, она знает, что поэтесса будет страдать и плакать и что счастья и любовь превратятся в грусть и отчаяние. Она успокоила поэтессу, хотя знала, что любовь заканчивается, что эти люди скоро перестанут быть вместе. Смит, считающий полифонию повторяющимся формальным компонентом поэзии Цветаевой, пишет, что в данном случае такой приём проявляется как «главный источник динамизма произведения».⁴⁵⁰ Среди грамматических субъектов можно выделить лирическое «я» поэтессы, «мы», обозначающее пару, и, как уже говорилось, саму гору. Лирическое «я» часто выражается в своеобразном «самоанализе», явном или неявном, отражающем внутренний монолог. Примером этого служит второй раздел:

Не Парнас, не Синай –
Просто голый, казарменный
Холм. – Равняйся! Стреляй!
Отчего же глазам моим
(Раз октябрь, а не май)
Та гора была – рай?⁴⁵¹

Что касается пространства произведения, то можно сказать, что изображённый мир одновременно реальный – речь идёт о холме Петршин в Праге, где Цветаева и Родзевич познакомились и где они встречались – и воображаемый, символический. В поэме множество библейских упоминаний, Библия является её главным подтекстом; как же было сказано,

⁴⁴⁷ Там же.

⁴⁴⁸ *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 164.

⁴⁴⁹ Там же. С. 162.

⁴⁵⁰ *Smith G. S.* Marina Cvetaeva's Poema gory: An Analysis // *Russian Literature*, VI-4, 1978. С. 372.

⁴⁵¹ *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 162.

поэтесса в начале сравнивает гору с раем. Гора напоминает Эдемский сад, пара влюблённых представляет Адама и Еву, их любовь – первородный грех, который вызывает изгнание из рая-горы. Бог пришёл в ярость, когда видит, что для влюблённых «та гора была – миры!». ⁴⁵² Ярость бога выражается двумя строками, которые мы цитировали ранее при обсуждении строфического параллелизма: «Бог за мир взывает дорого!» и «Боги мстят своим подобиям!». ⁴⁵³ Другие библейские упоминания являются связанными с темой прелюбодеяния: гора – это гора «заповеди седьмой» (не прелюбодействуй) и гора в шестом разделе говорит об Агари, рабыне Сарры, ставшей любовницей Авраама и которая родила ему сына Измаила. Библейские мотивы смешиваются с мотивами истории и античной мифологии, как, например, Парнасом, Титанами, Персефоной, Атласом. Библейские упоминания и отсылки к греческой и латинской античности также являются одним из основных источников поэзии Шварц. Часто, как мы увидим в ходе анализа, образы Елены Шварц предстают как сугубо личное переосмысление вышеупомянутых источников, отфильтрованные через опыт Серебряного века, в том числе и поэзии Марины Цветаевой.

Рассмотрим теперь *Поэму конца*. Произведение состоит из четырнадцати разделов. Данная лирическая поэма – крик раненой женщины, которая страдает от любви и которая рассказывает о конце романа. По сравнению с «поэмой горы», эта поэма ещё больше связана с личным, автобиографическим опытом. Здесь уже нет посредника в виде горы, а лирическим героем выступает исключительно сам поэт, которая поэтически прослеживает момент окончания своего любовного романа. Интонация поэмы – трагическая. Здесь, как в *Поэме горы*, с самого начала оттенок является негативным. Свидание любимых – необычное. Внешнее пространство отражает внутреннее состояние героя (например, в строчке «Небо дурных предвестий»). ⁴⁵⁴ В различных разделах поэмы возможно распознать постепенное осознание конца любовных отношений:

Преувеличенно-плавен

Шляпы взлёт.

В каждой реснице – вызов.

Рот сведён.

Преувеличенно-низок

Был поклон.

⁴⁵² Там же. С. 161.

⁴⁵³ См. ссылка 445 данной работы.

⁴⁵⁴ *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 168.

– Без четверти. Точен? –
Голос лгал
Сердце упало: что с ним?
Мозг: сигнал!⁴⁵⁵

Первые признаки разрыва становятся ясными; сравнения и метафоры поэта помогают усилить ощущение конца:

Сей поцелуй без звука:
Губ столбняк.
Так – государыням руку,
Мёртвым – так...⁴⁵⁶

Она спрашивает себя, будут ли они достаточно смелыми, чтобы это признать (в данном случае именно за счёт повторения, сначала выражающего прерванную, а затем явную мысль и симметрично связывающего конец третьего и четвёртого разделов, происходит усиление концепта):

– Нам с вами нужно бы...
(Озноб.)
– Мы мужественны будем?⁴⁵⁷

И потом:

– Нам с вами нужно говорить.
Мы мужественны будем?⁴⁵⁸

Лирическая героиня понимает, что они больше не являются едиными ни физически, ни духовно:

Любовь, это плоть и кровь.
Цвет – собственной кровью полит.
Вы думаете, любовь –
Беседовать через столик?⁴⁵⁹

А также:

– Любовь, это значит – связь.

⁴⁵⁵ Там же.

⁴⁵⁶ Там же.

⁴⁵⁷ Там же. С. 171.

⁴⁵⁸ Там же. С. 172.

⁴⁵⁹ Там же.

Всё врозь у нас: рты и жизни.⁴⁶⁰

В шестом разделе гораздо важнее различие между тем, что поэтесса говорит, и тем, что она думает. Это различие выражается использованием скобок. Этот приём для выражения мысли, отличной от той, что занимает строфу, – необычный приём, непозитический, который Шварц ещё не раз будет использовать в своих стихотворениях. Конец любви сравнивается со смертью, поэтесса говорит, что хочет умереть. В последующих разделах мы видим внутренний диалог поэтессы, которая пытается не плакать («Значит, не надо. / Значит, не надо. / Плакать не надо»)⁴⁶¹ Анализ того, как Цветаева выражает чувство любви, подчёркивая её трагический тон, постоянный диалог с собой, поэтическое переосмысление автобиографического события, помогает понять, как это делает Шварц, особенно в ранних маленьких поэмах *Горбатый миг* и *Хоррор эротикус*.

Изображённый мир – это реальная Прага двадцатых годов, которая отражает внутреннее состояние героини. Она снова говорит о горе, которая была фоном её любви, но также о мостах, о реке Влтаве, и об их любимой кофейне. Важно отметить, что даже через отношения с окружающим пространством она выражает конец любви («– Наша улица! – Уже не наша... – / – Сколько раз по ней... – Уже не мы...»)⁴⁶² Особое значение здесь имеет река. По этому поводу Паола Ферретти пишет:

Если гора была земной квинтэссенцией любви и сердечной боли, то разлука повествуется через воду: здесь стихия, наиболее последовательно вызываемая для обоснования образов отрешенности, – это вода. <...>. Поэма разворачивается как путешествие по мутной воде, с движениями эпического странствия, прихода по пражским берегам и мостам (но с мечтами о Гранаде, Риме, Гималаях), на фоне нереализованного возвращения к утраченному очагу. Маршрут, пространственно-временные координаты которого заданы, как в сказке, и в то же время рассеян могильными подсказками, указателями, наводящими на мысль о предстоящей казни. Здесь испытание проходит по берегу реки: это паломничество, усыпанное подпорками, поручнями, в которых можно искать опору для соблазна стремительного полёта. <...>. Чтобы подкрепить друг друга, три образа: река, слёзы, дождь.⁴⁶³

И слезливое продвижение по реке, и постепенное осознание конца романа становятся спуском в ад. Река Влтава становится inferнальной рекой:

По-следний мост.

⁴⁶⁰ Там же.

⁴⁶¹ Там же. С. 175.

⁴⁶² Там же. С. 182.

⁴⁶³ *Ferretti P.* Tra Praga e Parigi. Chimere, confluenze, indizi // *Cvetaeva M.* Sette poemi, Torino, Einaudi, 2019. С. XVII–XVIII.

(Руки не отдам, не выну!)
Последний мост,
Последняя мостовина.

Во-да и твердь.
Выкладываю монеты.
День-га за смерть,
Харонова мзда за Лету.⁴⁶⁴

Стоит снова отметить что, как и в *Поэме горы*, самые важные интертекстуальные ссылки являются библейскими мотивами и упоминаниями классической античности. Сама Цветаева в рабочей тетради определяет свою поэму как «Весь крестный путь,⁴⁶⁵ этапами», а поэма состоит из четырнадцати эпизодов, как и *Via Crucis*. Относительно художественных средств, то в этой поэме Цветаева также использует полиметрию. В основном это макрополиметрия, когда метр меняется по мере смены разделов, но есть и случаи микрополиметрии, как, например, во втором разделе, разделённом на три части. В этом случае метр меняется от части к части. В качестве примера можно привести последнее четверостишие второй части и первое – третьей:

Мой брат по беспутству,
Мой зноб и зной,
Так из дому рвутся,
Как ты – домой!

Конём, рванувшим коновязь –
Ввысь! – и верёвка в прах.
– Но никакого дома ведь!
– Есть, – в десяти шагах⁴⁶⁶

В первых четырёх стихах можно наблюдать чередование 2-ст. амфибрахийев и 2-ст. ямбов по схеме: $\sim\sim/\sim\sim/\sim\sim/\sim\sim$. Стихи следующего четверостишия и в целом вся третья часть второго раздела представляют собой трёхстопные ямбы. Вячеслав Всеволодович Иванов, анализируя метрику поэмы, отмечает использование 11 различных форм: четырёхстопный ямб; трёхстопный ямб; двустопный ямб; хорей; двустопный амфибрахий;

⁴⁶⁴ Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 177–178.

⁴⁶⁵ Цветаева М. И. Сводные тетради. Тетрадь вторая // см. онлайн: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/tetradi/tetrad-2-4.htm> (дата обращения: 09/09/2023).

⁴⁶⁶ Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 169–170.

двустопный дактиль; гликонический логаяд; сложные логаядические построения; метры, промежуточные между логаядом и дольникком; трёхдольник; некоторые выводы о соотношении между отдельными метрами.⁴⁶⁷ Основополагающей для полиметрической связанности является роль ритма. Иванов также писал: «При всем разнообразии метров поэмы в ней можно обнаружить единообразие ритма».⁴⁶⁸ Итак, ритм определяется фонетической организацией, основанной на повторении не только слов, но и слогов и звуков. Приведём в качестве примера ритма поэмы часть седьмого раздела:

– Спать! – Новобрачными по коврику...

– Спать! – Всё не попадаем в шаг,

В такт. Жалобно: – Возьмите под руку!

Не каторжники, чтобы так!..

Ток. (Точно мне *душою* – на руку)

Лёг! – на руку рукою.) Ток

Бьёт, проводами лихорадочными

Рвёт, – на душу рукою лёг!

Льнёт. Радужное всё! Что радужнее

Слёз? Занавесом, чаще бус,

Дождь. – Я таких не знаю набережных

Кончающихся. – Мост, и:

– Ну-с?⁴⁶⁹

Обратимся теперь к Кузмину, а значит, и к попытке выделить те аспекты творчества Кузмина, которые заставили Елену Шварц указать на *Форель разбивает лёд* как первый образец своей маленькой поэмы. Книга *Форель разбивает лёд* состоит из шести произведений, написанных в период с 1925 по 1928 год. Так, *Северный веер* и *Пальцы дней* датируются 1925 годом, *Панорама с выносками*, *Форель разбивает лёд* и *Для августа* – 1927 годом, *Лазарь* – 1928 годом. Мы сосредоточимся на одноименном произведении, давшем название сборнику.

Это одно из самых сложных произведений Кузмина, в основе которого, по-видимому, лежит автобиографические события: самоубийство Всеволода Князева, молодого поэта и возлюбленного Кузмина, покончившего с собой в 1913 году в возрасте 21 года после

⁴⁶⁷ См.: Иванов Вяч. Вс. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 3 т. Т. III, Москва, Языки славянской культуры, 2004. С. 652–681.

⁴⁶⁸ Там же. С. 659.

⁴⁶⁹ Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983. С. 177.

окончания романа с актрисой Ольгой Афанасьевной Глебовой-Судейкиной. Сюда можно также отнести и роман Кузмина с Юрием Юркуном, который также превратился в своеобразный любовный треугольник из-за романтических чувств Юркуна к актрисе Ольге Арбениной. Автобиографические события фильтруются и превращаются в поэтический опыт под большим влиянием немецкого экспрессионизма. Анна Ахматова в своих беседах с Лидией Чуковской сказала: «В этой книге всё от немецкого экспрессионизма».⁴⁷⁰ И на самом деле среди основных источников поэмы – некоторые фильмы-манифесты немецкого экспрессионизма, такие как «Кабинет доктора Калигари» и «Доктор Мабузе». В предыдущем разделе, анализируя жанр маленькой поэмы Елены Шварц и предисловие к сборнику, мы отметили, как, говоря о *Форель разбивает лёд*, Шварц выделяла некоторые основополагающие элементы своего творчества. В частности, была отмечена именно связь с кино в использовании монтажа, музыкальная композиция произведения, симфоническая, основанная на разнообразии мелодии и ритма, и сложность в определении жанра, вопрос о котором остаётся открытым.⁴⁷¹ В связи с этим мы видели, как Шварц отделилась от определения «лирический цикл», использованного Богомоловым, охарактеризовав произведение как множество жанров, включая трагедию, киносюжет и гофманиаду. Лада Панова прослеживает различные определения жанра и, помимо вышеупомянутых, отмечает также: «длинное стихотворение симфонического построения; поэма в манере пушкинского «Евгения Онегина».⁴⁷² В любом случае, произведение выглядит фрагментарным, разделённым на два вступления, двенадцать ударов и заключение. Интерпретация Елизаветой Бабаевой фрагментарности и прерывистого сюжета, основанного на монтаже, представляет большой интерес для понимания поэмы и связи творчества Кузмина с творчеством Елены Шварц. Бабаева считает, что главная тема произведения *Форель разбивает лёд* – превращение, и это превращение основано на столкновении противоречий, связанных цепями метафор. Среди основных пар контрастов исследовательница перечисляет:

«правда vs. ложь» (и, внутри неё, память vs. воображение), «верх vs. низ» (небо vs. вода, птица vs. рыба), «здесь vs. там» (замкнутое пространство дома/театра/острога и проч. vs. разомкнутая зелёная страна), «свет vs. тьма» (солнце vs. тень, день vs. ночь), и «рождение/жизнь vs. смерть» (соединение

⁴⁷⁰ Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941: в 3 т. Т. 1, Москва, «Согласие», 1997. С. 192.

⁴⁷¹ См. с. 71–72 данной работы.

⁴⁷² Панова Л. Г. «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 112.

vs. разъединение, человек vs. призрак). Переходом от одного члена оппозиции к другому руководит метафора, а потому сюжет ФРЛ – *капризные пути* метафоры.⁴⁷³

Таким образом, творчество Кузмина, как и Шварц, основано на поэтике контраста и прерывистого сюжета. Как мы видели, Елена Шварц помимо фрагментарного характера сюжета видит в Кузмине образец для музыкальности композиции. В частности, в упомянутом выше интервью с Валентиной Полухиной поэт, отвечая на вопрос, написаны ли её маленькие поэмы в стиле Кузмина, заявляла:

У меня они всё-таки иначе устроены, если хорошо приглядеться. Я из того же, что и он, исходила: понимания поэмы как музыкального произведения, а не как развития сюжета, то есть сюжет выражен различными сложными музыкальными столкновениями. Повествование более скрыто, в нём есть сюжет, но внутренний, не прямой. Для меня важно сопряжение разных мотивов, сведение их в единую гармонию. И полное совпадение с какими-то смыслами, сюжетными линиями.⁴⁷⁴

И действительно, общую организацию и ощущение единства темы зачастую сложнее наблюдать в стихах Елены Шварц, чем у Кузмина, где очевидна тематическая направленность, связанная с темой любви в её различных вариантах. Для понимания структуры и главной темы, проходящей через поэму, а также для разгадки музыкальной композиции в стиле Кузмина большое значение имеют два вступления к произведению. Ниже приводится первое:

Ручей стал лаком до льда:
Зимнее небо учит.
Леденцовые цепи
Ломко брянчат, как лютня.
Ударь, форель, проворней!
Тебе надоело ведь
Солнце акваарином
И птиц скороходом – тень.
Чем круче сжимаешься –
Звук резче, возврат дружбы.
На льду стоит крестьянин.
Форель разбивает лёд.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Бабаева Е. Э. Капризными путями (опыт прочтения поэмы М. Кузмина «Форель разбивает лёд» // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т. Г. Винокур / Отв. ред. Н. Н. Розанова, Москва, Наука, 1996 // Панова Л. Г. «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 114.

⁴⁷⁴ Полухина В. П. Бродский глазами современников, Санкт-Петербург, Журнал «Звезда», 1997. С. 207.

⁴⁷⁵ Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990. С. 283.

Выбор двенадцати стихов для первого вступления не случаен. Двенадцать – это также число «ударов», а значит, разделов произведения и месяцев года, которые они представляют, как пишет сам поэт в первых строках заключения:

А знаете? Ведь я хотел сначала
Двенадцать месяцев изобразить
И каждому придумать назначенье
В кругу занятий лёгких и влюблённых.⁴⁷⁶

По этому поводу Богомолов также отмечает:

Синтаксические связи по большей части соответствуют временам года в соотношении с годом календарным: первые две строки – зима, следующие три – весна, следующие три – лето, потом три – осень, и последняя строка – снова зима, причем завершающее строку слова «лёд» соединяет её с первой.⁴⁷⁷

Кроме того, критик считает, что существует «образная соотнесенность вступления и цикла»,⁴⁷⁸ а это значит, что образность первого вступления подсказывает смысл произведения в целом. В частности, он пишет: «разбить лёд – значит освободиться от иллюзии, от искажающей суть предметов преграды, что в конце концов происходит с персонажами всего интересующего нас цикла».⁴⁷⁹ Такого же мнения придерживается и Геннадий Шмаков, который по этому поводу утверждает:

Зримые образы пейзажа полны авторского цифра и с музыкальной нерасчлененностью вводят основную сигнатуру “Форе́ли” – метафору любви, уподобленной проворной рыбе, ударом хвоста (“чем круче сжимаешься, звук резче”) пробивающая лёд, иначе говоря, триумфирующая в обличье новой любви (“возврат дружбы”). Этот метафорический ряд может читаться и более обобщенно: форель-любовь, совмещающая в себе её метаморфозы, “таинственный обмен” душами, и её преобразование – прорыв из-под толщи льда, из косной оболочки в мир с его солнцем и зимним, бодрящим воздухом, в мир реальный, ничём не опосредствованный.⁴⁸⁰

Перед обсуждением композиции и в целях дальнейшего раскрытия темы произведения целесообразно также упомянуть о втором вступлении:

Нeproшeнныe гocти
Coшлись кo мнe нa чай,

⁴⁷⁶ Там же. С. 294.

⁴⁷⁷ Богомолов Н. А. «Форель разбивает лёд» – первое вступление // Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века», Москва, Новое литературное обозрение, 2010. С. 556.

⁴⁷⁸ Там же. С. 557.

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Шмаков Г. Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, edited by John E. Malmstad, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24, 1989. С. 35.

Тут, хочешь иль не хочешь,
С улыбкою встречай.

Глаза у них померкли,
И пальцы словно воск,
И нищенски играет
Но швам убогий лоск.

Забывтые названья,
Небывшие слова...
От тёмных разговоров
Тупеет голова...

Художник утонувший
Топочет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском...

А вы и не рождались
О, мистер Дориан, –
Зачем не так свободно
Садитесь на диван?

Ну, память – экономка,
Воображенье – boy,
Не пропущу вам даром
Проделки я такой!⁴⁸¹

Во втором вступлении Кузмин вводит «новую тему – тему “непрощенных гостей”, пришедших на чаепитие к поэту <...>, тему “мёртвых друзей”, “мёртвых любовников”, смыкающихся с темой памяти».⁴⁸² Таким образом, в нарисованных здесь фигурах можно узнать самых близких людей поэта; «среди них Николай Сапунов (“художник утонувший”), Всеволод Князев (“гусарский мальчик”) и Юрий Юркун (“мистер Дориан”, его домашнее

⁴⁸¹ Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990. С. 283–284.

⁴⁸² Шмаков Г. Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, edited by John E. Malmstad, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24, 1989. С. 35.

прозвище), последняя любовь, ещё не ставшая воспоминанием».⁴⁸³ Таким образом, тема смерти приобретает мощное значение. В поэтической вселенной Кузмина (как мы видели, и потом у Елены Шварц), мир живых и мир мёртвых находятся в постоянном диалоге, они сливаются друг с другом. Вторая строфа, физическое описание гостей, – это описание умерших людей, и на самом деле Сапунов и Князев умерли в 1912 г. и в 1913 г., утонув и покончив с собой соответственно. Эта тема также неоднократно звучит в различных ударах – в образе спиритического сеанса, воскрешения и попыток преодолеть смерть и возродиться.

Композиционная техника Кузмина тесно связана с организацией темы. Фрагментарность сюжета фактически поддерживается диссонансом планов и стилей между различными разделами поэмы. В этой связи мы уже отмечали, что Бабаева писала о центральной роли превращения в поэме и о гармонизации контрастов с помощью метафоры. Джон Малмстад и Геннадий Шмаков также подчёркивают важность приёма метафоры в создании связи и единства между отдельными разделами:

При таком поэтическом методе, часто используемом Кузминым, <...> поэма становится своеобразным кодом, в котором опыт распадается на составные части, которые деформируются и варьируются с помощью управляющей метафоры, а затем рекомбинируются в художественное произведение с помощью сложного ассоциативного ряда.⁴⁸⁴

Критики отмечают и ещё один интересный аспект творчества Кузмина, который, на наш взгляд, также подходит для описания маленькой поэмы Елены Шварц, а именно ощущение мнимой неопределённости, двойственности и игривости, передаваемое такой поэтической структурой, которая на самом деле является результатом тщательной проработки и композиции, в которой ничто не оставлено на волю случая:

Большим достижением Кузмина <...> является то, что он создал такую строгую структуру и при этом создал впечатление полной беззаботности, даже игривости, как будто в работе действуют принципы свободных и по сути иррациональных ассоциаций.⁴⁸⁵

Эти размышления можно применить и к «визьон-приключению» Шварц, которое, по её собственным словам, основано на череде образов, независимых от воли поэта, на самом деле является результатом продуманного музыкального построения. По этому же поводу, также ссылаясь на Кузмина и, в частности, на первое вступление, Богомоллов пишет: «задающее тон циклу первое вступление к нему основано на рассчитанной неопределённости лексики,

⁴⁸³ Там же. С. 36.

⁴⁸⁴ *Malmstad G. Šmakov G. G. Kuzmin's "The Trout Breaking through the Ice" // Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900–1930*, edited by G. Gibian and H. W. Tjalsma, Ithaca, Cornell University Press, 1976. С. 160–161.

⁴⁸⁵ Там же. С. 141–142.

образности, стиха, что отчасти, вероятно, и объясняет сложность восприятия всего цикла».⁴⁸⁶ Эта двойственность прослеживается и в метрике Кузмина. Примером этого, по мнению Богомолова, является первое вступление. Оно состоит из 12 строк из семи слогов. Это – «белый 3-иктный дольник с непривычной для русской традиции незарифмованностью».⁴⁸⁷ Критик утверждает, что «этот дольник весьма своеобразен»⁴⁸⁸ и что «в нём велик процент строк, укладываемых в классические силлабо-тонические размеры»,⁴⁸⁹ среди которых он выделяет ямб, анапест и амфибрахий. Хотя мы считаем необходимым отметить, что первое вступление – это единственный случай, когда поэт отходит от силлаботонической системы, тем не менее, важно рассмотреть эстетический выбор начала и вступления произведения с неклассического метра, который является элементом той тематико-структурной двойственности, о которой выше говорилось. В связи с этим, в частности, Панова пишет: «Трудности с определением его метрики, возможно, оправданы тем, что оно, в рамках общемузыкальной направленности ФРЛ, имитирует настройку оркестра».⁴⁹⁰ В двенадцати строках и заключении поэт использует разноstopные ямбы и хорей. Большой интерес представляет анализ Пановой рифм стихотворения. По мнению исследовательницы, тема и структура протекают в соответствии с логикой интеграции и дезинтеграции, поддерживаемой, как уже говорилось, фрагментарностью, которая находит своё воплощение также в метрике и системе рифм, характеризующих используемый метр. И здесь вновь приобретает значение тот факт, что Кузмин в первом вступлении, наряду с использованием несиллаботонического метра, не использует рифму, и этот выбор, как мы видели, определяется Пановой как нетрадиционный. Кузмин использует преимущественно мужские и женские клаузулы, отказываясь от дактилического окончания, причём организация этих клаузул идёт параллельно с развитием сюжета:

Есть по крайней мере два случая, когда мужская и женская клаузула семантизированы. Описывая в разных миниатюрах мужской союз, Кузмин делает ставку скорее на мужские клаузулы, нежели женские, а вместе с ними – на зарифмованность, строфику и чётное количество строк. Эта упорядочивающая и интегрирующая поэтика достигает пика в «брачном» Одиннадцатом ударе – диалоге героев, закрепляющем их отношения.⁴⁹¹

⁴⁸⁶ Богомолов Н. А. «Форель разбивает лёд» – первое вступление // Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века», Москва, Новое литературное обозрение, 2010. С. 558.

⁴⁸⁷ Панова Л. Г. «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 122.

⁴⁸⁸ Богомолов Н. А. «Форель разбивает лёд» – первое вступление // Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века», Москва, Новое литературное обозрение, 2010. С. 558.

⁴⁸⁹ Там же.

⁴⁹⁰ Панова Л. Г. «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 124.

⁴⁹¹ Там же.

В качестве примера приведём первые четыре стиха раздела:

– Ты дышишь? Ты живёшь? Не призрак ты?

– Я – первенец зелёной пустоты.

– Я слышу сердца стук, теплеет кровь...

– Не умерли, кого зовёт любовь...⁴⁹²

Завершая свой анализ, подводя итоги соотношения сюжета и версификации, Панова пишет:

Итак, на уровне версификации – как и на уровне макро-сюжета – происходит постепенное движение от дезинтеграции к интеграции. Последняя проявляется в полной зарифмованности, бинарности, мужских клаузулах, строфичности и чётное количество строк. Чтобы в 12 ударах читатель мог почувствовать эти эффекты, Первое вступление, дольник сделано в версификационном отношении аморфным, а Заключение, белый 5-стопный ямб, – нейтральным.⁴⁹³

Мы увидели, как формальная организация фактически управляет организацией темы и её раскрытием на разные планы и сцены, причём не связанные друг с другом, которые и составляют сложность произведения. Мы уже говорили, что в творчестве Кузмина, в отличие от того, что часто происходит в маленьких поэмах Елены Шварц, существует главная тема, основанная на чувстве любви и выражающаяся в загадочном любовном треугольнике, в котором преобразуются некоторые из реальных отношений поэта. Об этом говорит Панова, которая считает это произведение апофеозом гомосексуальной любви и пишет, что «тема мужского Эроса <...> подчиняет себе все уровни текста»,⁴⁹⁴ и Шмаков, который о первом ударе пишет:

“Первый удар” январский – первый месяц года, в течение которого развивается драма необычного любовного треугольника (необычного во всяком случае для русской словесности) – Он, Он и Она, в которой достаточно чётко просматриваются экспозиция, завязка, кульминация и развязка.⁴⁹⁵

Рассуждения Шмакова напоминают то, что писала сама Шварц, определяя театральность своих маленьких поэм и уподобляя маленькие поэмы маленькой трагедии. И действительно, театральная обстановка и трагическая интонация в произведении *Форель разбивает лёд* очевидны, а среди произведений, оказавших на неё влияние, критики называют *Зимнюю сказку*

⁴⁹² Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990. С. 293.

⁴⁹³ Панова Л. Г. «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 126.

⁴⁹⁴ Там же. С. 116.

⁴⁹⁵ Шмаков Г. Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, edited by John E. Malmstad, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24, 1989. С. 36.

и *Гамлета* Шекспира, а также *Тристана и Изольду* Вагнера.⁴⁹⁶ В связи с этим нам кажется важным, завершая анализ поэмы Кузмина, обратить внимание на музыкальную составляющую произведения, которая, как мы убедились, является одной из важнейших её характеристик для Елены Шварц и, в частности, на её связь с оперой Рихарда Вагнера. Упоминание о Вагнере появляется в первой строке первого удара, как и в открытии цикла:

Стояли холода, и шел «Тристан».
В оркестре пело раненое море,
Зелёный край за паром голубым,
Остановившееся дико сердце.⁴⁹⁷

По словам Шмакова, «вагнеровская опера “Тристан и Изольда” виделась Кузмину грандиозной метафорой страсти и любви, оперой о неутолимости страсти, ибо “страсть имеет интеллектуальную природу”, как он писал в “Дневнике” 1934 г».⁴⁹⁸ Критик также утверждает, что вагнеровский мотив проходит через все двенадцать разделов и является одним из важнейших культурных источников поэта. Отсылка к Вагнеру, по-видимому, действует и в тематическом, и в формальном плане. Рассматривая второе вступление и четыре стиха первого удара, процитированные выше, Шмаков пишет:

Тема “непрощенных гостей” погружается в атмосферу “смертельной любви”, всепоглощающей, ничём не утолимой, вскипающей и вздымающейся, как море, страсти, не знающей перелома, как это звучит в вагнеровской увертюре. В этом смысле – “раненое море” – почти зримая метафора этого бесконечного и мучительного томления. “Зелёный край за паром голубым” выглядит как выглядит как вагнеровская реминисценция тоже – это Корноуолл, куда плывут Тристан с Изольдой.⁴⁹⁹

Кроме того, что касается ритма и структуры, то критик, ссылаясь на А. Н. Егунова, отмечает:

“Форель разбивает лёд” насквозь музыкальная, и А. Н. Егунов высказывал даже предположение, что структура поэмы как бы подсказана и смоделирована по образцу знаменитого шубертовского квинтета “Форель”. Шубертовский романс *Die Forelle* звучит в метрике второго вступления, и в движении ударов поэмы есть тонкие переходы от Шуберта к Вагнеру и бетховенской 9ой симфонии в купе с шиллеровской “Одой к радости”.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ См.: Панова Л. Г. «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 114–115.

⁴⁹⁷ Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990. С. 284.

⁴⁹⁸ Шмаков Г. Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, edited by John E. Malmstad, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 24, 1989. С. 34.

⁴⁹⁹ Там же. С. 37.

⁵⁰⁰ Там же. С. 134–135.

Что касается Велимира Хлебникова, поэта, с которым мы завершаем сопоставление с традицией Серебряного века, то мы решили сосредоточиться на двух поэмах – *Ладомир* и *Труба Гуль-муллы*, написанных в 1920 и в 1921 годах соответственно. Как мы видели, в предисловии к сборнику маленьких поэм Елена Шварц, определяя жанр как ни новый, ни старый и называя в качестве образца *Форель разбивает лёд* Кузмина, пишет, что многое в творчестве Хлебникова также можно отнести к этому жанру. И действительно, Хлебников написал более 40 поэм, во многих из которых узнаваемы нами уже проиллюстрированные признаки. Мы выбрали две упомянутые поэмы, потому что они, на наш взгляд, представляют собой пример той части поэтики Хлебникова, которая важна для Елены Шварц и с эстетической, и с формальной точки зрения. Обе поэмы принадлежат к творчеству позднего Хлебникова. Тематика обеих поэм диаметрально противоположна, и это противопоставление отражено в их структуре. Существуют различные редакции обеих поэм, что является следствием того, что, как писал Анджело Мария Рипеллино,

не умея уплотнять понятия в чёткие контуры и связи, постоянно прыгая из одной плоскости в другую, Хлебников расширяет каждую лирику или поэму ветвями и добавлениями, накладывает фрагменты разнородных состояний, готовых отделиться от текста и породить новые конгломераты.⁵⁰¹

В рассматриваемой нами редакции, считающейся сегодня одной из окончательных,⁵⁰² поэма *Ладомир* оказывается разделённой на три макрораздела. Эпическая поэма представляет собой хлебниковскую утопию, стоящую в одном ряду с другими поэмами аналогичной направленности, написанными в период революции и после революции, такими как *Двенадцать* Блока и *Инония* Сергея Есенина. Марков называет это произведение «одним из самым длинных и амбициозных произведений поэта», которое «должно было стать энциклопедией его идей и мечтаний о будущем человечества».⁵⁰³ Тынянов писал, что *Ладомир* «как бы итог его поэзии».⁵⁰⁴ Это самый яркий пример “пророческого” творчества Хлебникова, интонация здесь гиперболическая, риторическая, а поэма предстаёт как «свободная череда картин мрачного капиталистического или царского прошлого, революционного настоящего и гармоничного будущего».⁵⁰⁵ В этой хронологически-пространственной последовательности,

⁵⁰¹ Ripellino A. M. Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov // Ripellino A. M. Poesie di Chlébnikov. Saggio, antologia, commento, Torino, Einaudi, 1968. С. XIX.

⁵⁰² Здесь будет использовано полное собрание сочинений в шести томах, изданное в 2000–2006 годах.

⁵⁰³ Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 146.

⁵⁰⁴ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино., Москва, Академия наук СССР, 1977. С. 181.

⁵⁰⁵ Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 147.

на первый взгляд неорганизованной в единый образ, Марков распознает организацию, подобную *Божественной Комедии* Данте, которая реализуется «в качестве неустанного движения, продвижения от ада к раю».⁵⁰⁶ В этом продвижении осуществляется разрешение противоречия в терминах – между примитивизмом и утопией, и получается, что у Хлебникова будущее и прошлое совпадают и реализованная утопия приобретает черты, характерные для славянской фольклорной традиции:

Хлебников, особенно в масштабном поэме *Ладомир*, предвосхищает будущее как возврат к первобытному счастью, возрождение лесных существ и русалок (хотя и среди толпы механических устройств и поездов), пробуждение дохристианской славяности.⁵⁰⁷

Труба Гуль-муллы, второе анализируемое нами произведение, является лирической поэмой, которую описывают как «поэтический дневник».⁵⁰⁸ Критики сходятся в признании ценности произведения; Рипеллино определяет его как высшее достижение поэта в азиатской тематике, Марков считает её «одним из центральных, оригинальных и наиболее удачных произведений».⁵⁰⁹ Это поэтический пересказ автобиографического опыта – четырёх месяцев, проведённых поэтом в Персии вслед за Красной Армией. Несмотря на четыре месяца нищеты и лишений, Хлебников глубоко любил Персию, и это чувство сквозит в поэме, которая, по мнению Маркова, является образцом нетрадиционной лирики, определяемой критиком как «реалистический лиризм»,⁵¹⁰ сочетающий реальность и символ, яркую живописную образность и почти песенный ритм. Поэма представлена фрагментарно и разделена на 19 разделов; она не может быть определена как повествовательная, и, несмотря на возможность прочесть и осмыслить различные части поэмы, связь между ними очевидна. По словам Маркова, «эмоциональный тон и рамки путешествия (поэма начинается с приезда Хлебникова в Персию и заканчивается его отъездом от персидских берегов на корабле) придают единства девятнадцати главам *Трубы Гуль-муллы*, несмотря на их разную композицию».⁵¹¹

Для того, чтобы перейти к анализу двух поэм, важно сделать несколько замечаний, связанных с хлебниковской поэтикой и эстетикой. Рипеллино снова пишет, что «основная техника Хлебникова – это линзовидная сегментация метафор на мелкие итеративные ядра.

⁵⁰⁶ Там же.

⁵⁰⁷ Ripellino A. M. Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov // Ripellino A. M. Poesie di Chlébnikov. Saggio, antologia, commento, Torino, Einaudi, 1968. С. LXXXII.

⁵⁰⁸ См.: Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 160; Ripellino A. M. Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov // Ripellino A. M. Poesie di Chlébnikov. Saggio, antologia, commento, Torino, Einaudi, 1968. С. XXXVIII.

⁵⁰⁹ Там же; там же.

⁵¹⁰ Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 162.

⁵¹¹ Там же. С. 161.

Задав образ, он разбивает его на сегменты, несколько раз прерывисто повторяет, варьируя его путем вычитаний и добавлений».⁵¹² По мнению критика, фрагментация образа расширяет восприятие, а значит, и возможность открытия: «каждый из этих итеративных канонов представляет собой последовательность сменяющих друг друга “остранений” в шкловском смысле».⁵¹³ При повторении с вариациями образ или объект как бы рассматривается с разных сингулярностей и приобретает полисемический смысл; таким образом, поэтическая вселенная оказывается очень широкой, поскольку каждый отдельный образ предстаёт как множество образов, возникающих из множества точек зрения. Особое использование повторения, подкреплённое цепью метафор, имеет, по мнению Маркова и Рипеллино, разные цели и последствия, которые мы, однако, не считаем непримиримыми. Марков говорит о «музыкальном развитии»,⁵¹⁴ свойственном поэмам Хлебников; возвращаясь к упомянутой поэме *Ладмир*, отметим, что повторение управляет организацией множества образов, составляющих текст: «Конгломерат, однако, движется в определённом направлении, причём движение достигается настойчивым повторением глаголов *идёт, шагает*. Это похоже на шествие, многоцветное, разнородное, но продвигающееся шаг за шагом».⁵¹⁵ Ощущение движения создаётся, помимо использования упомянутых Марковым глаголов движения, анафорой и употреблением «вперёд» и «гайда»:

И, чокаясь с созвездьем Девы,
Он вспомнит умные напевы
И голос древних силачей
И выйдет к говору мечей.
И будет липа посылать
Своих послов в совет верховный,
И будет некому желать
Событий радости греховной.⁵¹⁶

И также:

Когда сам Бог на цепь похож,
Холоп богатых, где твой нож?
Вперёд, колодники земли,

⁵¹² Ripellino A. M. Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov // Ripellino A. M. Poesie di Chlébnikov. Saggio, antologia, commento, Torino, Einaudi, 1968. С. XXI.

⁵¹³ Там же. С. XXII.

⁵¹⁴ Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 138.

⁵¹⁵ Там же. 147.

⁵¹⁶ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. III, Москва, Имли Ран, 2002. С. 235.

Вперёд, добыча голодовки,
Кто трудится в пыли,
А урожай снимает ловкий.
Гайда, колодники земли,
Гайда, свобода голодать,
А вам, продажи короли,
Глаза оставлены рыдать.⁵¹⁷

По мнению Рипеллино, своеобразный приём фрагментации и повторения у Хлебникова – это «попытка вовлечь читателя в текст»,⁵¹⁸ создать более широкую и многогранную вселенную. В связи с этим вспоминается вторая часть поэмы *Труба Гуль-муллы* и описание, одновременно реальное и символическое, прибытия поэта в Персию и его встречи с персидской средой:

Это пророки
Сбежались с снежных гор
Сбежались с гор
Встречать чадо
Хлебникова,
Ему радуясь!
<...>
Очана-мочана – всё хорошо.
«Наш!» – сказали священники гор.
«Наш!» – запели цветы!
– Золотые чернила
На скатерть зелёную
Весной неловкою пролиты.
«Наш!» – запели дубровы и рощи,
Золотой набат, весны колокольня,
Сотнями глаз в небе зелени,
Зорких солнышек,
Ветвей благовест.

⁵¹⁷ Там же. С. 236.

⁵¹⁸ Ripellino A. M. Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov // Ripellino A. M. Poesie di Chlébnikov. Saggio, antologia, commento, Torino, Einaudi, 1968. С. XXII.

Здесь также заметно, что фонетическая организация основана не только на повторениях, но и на анафоре и аллитерации.

В заключение представляется важным обсудить метрику Хлебникова. Как уже отмечалось выше, Михаил Гаспаров указывал на творчество Хлебникова как на ранний пример использования систематической микрополиметрии: «появляется микрополиметрия раньше всего во взволнованной лирике – образцом может считаться “Снежная маска” Блока (1907). Но поэтом, у которого она впервые стала постоянным признаком всех произведений, был Хлебников».⁵¹⁹ Владимир Марков также признаёт полиметрию одной из основополагающих характеристик хлебниковского стихосложения: «характерной особенностью поэзии Хлебникова является смешение традиционных метров с преобладанием одного метра, обычно четырёхстопный ямб».⁵²⁰ Гаспаров приводит поэму *Ладомир* в качестве примера хлебниковской микрополиметрии и признаёт её структуру, основанную на четверостишиях 4-стопных ямбов, перемежающихся четверостишиями разного метра. Возьмём, к примеру эти стихи:

Гайда, колодники земли,
Гайда, свобода голодать,
А вам, продажи короли,
Глаза оставлены рыдать.
Туда, к мировому здоровью,
Наполнимте солнцем глаголы.
Перуном плывут по Днепровью,
Как падшие боги, престолы.⁵²¹

Это именно два четверостишия, в которых за четверостишием из четырёхстопных ямбов, являющимся основным метром, следует четверостишие из трёхстопных амфибрахий по следующей схеме: $\sim - / \sim - / \sim \sim / \sim - // \sim - \sim / \sim - \sim / \sim - \sim$.

В поэме *Труба Гуль-Муллы*, напротив, отсутствует основной метр, поэма «построена на метрическом сочетании различных метров».⁵²² Особенно показательным в этом отношении

⁵¹⁹ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха, Москва, «Фортуна лимитед», 2000. С. 224.

⁵²⁰ Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 138

⁵²¹ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. III, Москва, Имли Ран, 2002. С. 236.

⁵²² Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 164.

представляется тринадцатый раздел, в котором поэт меняет метр в каждый из девяти строк, составляющих эту часть:

Сегодня я в гостях у моря.
Скатерть широка песчаная.
Собака поодаль.
Ищем. Грызём.
Смотрим друг на друга.
Обедал икрою и мелкой рыбёшкой.
Хорошо! Хуже в гостях у людей!
Из-за забора «урус дервиш, дервиш урус» –
Десятки раз крикнул мне мальчик.⁵²³

В данном случае первый стих – 4-ст. ямб, второй – 4-ст. хорей, третий – двустопный амфибрахий. Четвёртый представлен в форме $\bar{~} \sim / \sim \bar{~}$, и, по-видимому, представляет собой двустопный ямб с нерегулярным открытием.⁵²⁴ Пятый – 3-ст. хорей, шестой – 4-ст. амфибрахий, седьмой – 4-ст. дактиль с нерегулярным открытием, восьмой – 6-ст ямб, девятый и последний – 3-ст. амфибрахий. В этой связи возникает проблема интерпретации. Марков утверждает, что формальная организация такого вида равноправна со свободным стихом: «Труба Гуль-муллы утверждает свободный стих как доминирующий ритм поздних стихов Хлебникова».⁵²⁵ Это объясняется тем, что, по его словам, «метрический рисунок меняется почти в каждой строке, и само понятие метра теряет смысл, поскольку ни один метрический рисунок не является основным».⁵²⁶ Со своей стороны, Гаспаров называет такое крайнее расширение полиметрии «сверхмикрполиметрией» и определяет это как новое отношение к метру:

Здесь намечается совсем новое отношение к строкам классических размеров – как и неразложимым (на стопы и пр.) первоэлементам стихотворного текста, комбинации которых дают новые и новые стихотворные формы. Но эта тенденция не получила развития.⁵²⁷

Этот вопрос оказывается важным и при рассмотрении поэзии Елены Шварц, которую, как уже было сказано выше, называют мастером полиметрии и полиритмии и которая, по словам Валерия Шубинского, систематизировала этот вид полиметрии.⁵²⁸ Действительно, как

⁵²³ Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. III, Москва, Имли Ран, 2002. С. 312.

⁵²⁴ Примеры такого типа встречаются и в Цветаевой.

⁵²⁵ Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962. С. 164.

⁵²⁶ Там же.

⁵²⁷ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха, Москва, «Фортуна лимитед», 2000. С. 225.

⁵²⁸ См.: ссылка 377.

мы видели на примерах полиметрии Шварц в предыдущем разделе, поэт использует и макрополиметрию, и микрополиметрию, а вместе с ней и то, что Гаспаров называет «сверхмикрополиметрией». То, что поэт пишет по этому поводу, говоря, что любит ломаный и прерывистый ритм, сходно с замечаниями Гаспарова о поиске новых решений в рамках классического метра. Более того, поэт выступает против свободного стиха европейского образца, когда пишет: «западная поэзия не смогла найти такую и тупо и покорно, как овца, побрела на бойню верлибра (плохой прозы)».⁵²⁹ Поэтому можно сказать, что замечания Маркова о близости свободного стиха и сверхмикрополиметрии были бы отвергнуты самой Шварц, поэтическая форма которой представляет собой развитие той тенденции, о которой говорит Гаспаров и которая после Хлебникова ещё не нашла решительного развития. В любом случае, вопрос зависит от того, с какой перспективы анализировать метр. Гаспаров ищет закономерность и пытается включить этот приём в силлабо-тоническую систему, создавая термин для обозначения крайнего эксперимента, в результате которого классический метр оказывается неклассическим. Марков, напротив, говорит о свободном стихе, считая, что метрически и фонетически отсутствие нормы отсчёта создаёт эффект, сходный с западным свободным стихом. Таким образом, вопрос представляется открытым и может меняться в зависимости от точки зрения анализа.

Итак, цель данного раздела – на основе анализа ряда избранных произведений и исходя из особенностей жанра, рассмотренных в предыдущем разделе, выделить элементы сходства, прежде всего на уровне организации поэтической материи, между лирической поэмой Серебряного века, в частности поэм Цветаевой, Кузмина и Хлебникова, и маленькой поэмой Елены Шварц. Анализ этих особенностей позволит нам в следующей главе, помимо сходств, заметить различия и новаторство, привнесённые Еленой Шварц в жанр.

⁵²⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 275

Глава Третья

3. Анализ маленьких поэм

Представив в первой главе контекст ленинградского андерграунда, в котором возникает и созревает Елена Шварц как поэт, и изложив ключевые элементы её поэтики, во второй главе мы исследовали основные характеристики жанра маленькой поэмы, искали его источники среди поэтов Серебряного века, показали эволюцию жанра поэмы в контексте русской поэтической традиции. Анализ произведений Цветаевой, Кузмина и Хлебникова позволил выявить сходства маленьких поэм Шварц с модернистскими поэмами. Итак, в третьей и заключительной главе данной работы мы проанализируем десять из четырнадцати поэм, составляющих сборник «Маленьких поэм», в том виде, в каком они представлены во втором из пяти томов сочинений поэта. Выбраны маленькие поэмы, расположенные по порядку, а именно: *Хомо мусает* (*Зимние Музы*), 1994 г., *Горбатый миг*, 1974 г., *Чёрная пасха*, 1974 г., *Грубыми средствами не достичь блаженства* (*Horror eroticus*), 1978 г., *О том, кто рядом* (*Из записок Единорога*), 1981 г., *Мартовские мертвецы*, 1980 г., *Ночная толчея*, 1979 г., *Рождественские кровотолки* (*Нищенка с червонцем, дерево с дарами*), 1980 г., *Хьюмби* (*практический очерк эволюционного алхимизма*), 1982 г., *Луна без головы*, 1987 г. Мы решили не анализировать тексты в хронологическом порядке, а, так как они являются результатом авторской интенции, анализировать их в порядке появления в сборнике. Целью анализа является выявление тех особенностей поэтики и жанра, которые мы проиллюстрировали в предыдущих главах, в сочетании с которыми формируется поэтическая ткань Шварц и определяется жанр маленькой поэмы.

3.1. *Хомо мусает*

Маленькая поэма, открывающая сборник – *Хомо мусает* – является самой поздней из анализируемых нами поэм. Законченная в ноябре 1994 года, она впервые была опубликована в сборнике 1995 года *Песня птицы на дне морском*, а затем была включена в число маленьких поэм, где помещена в качестве открытия 12 поэм в томе *Стихотворения и поэмы*, в котором впервые вышел сборник, и так она появлялась в издании 2002 года, в которое вошли четырнадцать поэм. В поэме лирическое «я», в котором отражается поэт, ведёт диалог с Музами, прибывшими в Петербург. В своём изображении девяти божеств Шварц усваивает основные черты литературного топоса, встречающиеся в наиболее значительных произведениях греко-латинской литературы, перерабатывает их, рождая новую особую

трактовку и новые образы, которые, хотя и являются результатом влияния, тем не менее носят сугубо индивидуальный характер. В первой главе⁵³⁰ мы отметили значение классической античности в поэтике Елены Шварц; *Хомо мусагет*, наряду с *Кинфией*, представляется в этом смысле наиболее важным произведением в этом ключе.

Отсылка к классической античности присутствует уже в названии, подзаголовке и структуре. Это первая особенность текста Шварц: атрибут предводителя муз обычно отводится не человеку, а богу (в большинстве случаев Аполлону, иногда Дионису). Подзаголовок, по сути, определяя муз как зимних, сразу же помещает их в современный петербургский контекст написания поэмы. По структуре поэма делится на девять разделов, как девять муз. Три из них носят названия «Пифия», «Восхваление друг друга у Никольского собора» и «Музы перед Иконой». В двух последних, как мы увидим далее, классическая и мифологическая отсылка сочетается с православной религиозной традицией. Эпиграф к поэме – «Vester, Camenae, vester...»,⁵³¹ из Горация, и это цитата из четвёртой оды третьей книги од латинского поэта. Как вспоминает Ольга Седакова, «Горация Лена любила <...> и читала в оригинале».⁵³² Основным образцом для поэта является именно Гораций. В одах Гораций часто обращается к музам, признавая за поэзией и поэтическим творчеством сакральный характер. Именно музы наделяют поэта способностью петь, поэтому он называет себя «любимец муз»⁵³³ и «служитель муз».⁵³⁴ Первые строки поэмы определяют среду, в которой разворачивается сюжет. Пространство отражает душу поэта; ветер шумит, кружит, осыпает её мусором, а её внутреннее «я» хрупко, подвержено тлению. Именно в этом контексте и звучит хор муз:

Но поднимается жар
И разгорается хор,
Лёгких сандалий лепет,
Босой разговор.⁵³⁵

Даже у Гесиода, автора *Теогонии* и первого, кто назвал девять муз, характеристика начинается с самого низа: «Нежной ногою ступая, обходят они в хороводе <...> и ноги их в

⁵³⁰ См. с. 54–56, 59, 67.

⁵³¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 74. Перевод с латинского на русский язык сам поэт включает в примечание: Я ваш, Музы, я ваш...

⁵³² Седакова О. А. L'antica fiamma (вместо послесловия) // Шварц Е. А. Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011. С. 42.

⁵³³ Гораций К. Ф. Оды. Эподы. Сатиры. Послания, Москва, Издательство «Художественная литература», 1970. С. 77. Перевод с латинского «Musis amicus».

⁵³⁴ Там же. С. 125. Перевод с латинского «Musarum sacerdos».

⁵³⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 63.

пляске мелькали».⁵³⁶ В следующей строфе происходит первый подход лирического «я» к музам. Это необычный подход, это не обращение, а повеление, выраженное отрицанием, открывающим строфу:

Не тяните меня, Музы, в хоровод,
Я устала, я сотлела.
Не во что ногою топнуть –
Под ногами теплый плот.
Я уже вам не десятый,
И уже не мой черёд.⁵³⁷

Лирическая героиня не хочет вступать в хоровод, заявляет, что она не десятая, что она устала. Позже она также заявляет, что для неё хор уже больше года не певчий, а глухой, и предлагает им обратиться к богу, а не к человеку:

Ах, оставьте человека,
Позовите Бога вы.⁵³⁸

Прежде чем перейти ко второму разделу, интересно остановиться на особой характеристике муз у Шварц. Девять муз, кружащихся в хороводе, уподобляются разноцветным, пёстрым бусам:

И одна из них как прорубь,
А другая как Орфей.
И одна из них как морфий,
А другая как Морфей.
И одна как сон тягучий,
А другая – сноп огней.⁵³⁹

Это описание имеет некоторые сходства с описанием Гесиода, но видны также и существенные различия:

Девять богинь, дочерей многославного Зевса-владыки –
Девы Клио и Евтерп, и Талия, и Мельпомена,
И Эрато с Терпсихорой, Полимния и Урания,

⁵³⁶ Эллинистические поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос, Элегия, Ямбы, Мелика, изд. под. М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо, Москва, Ладомир, 1999. С. 29.

⁵³⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 63.

⁵³⁸ Там же. С. 64.

⁵³⁹ Там же.

Шварц сохраняет перечислительный характер классической модели, но не называет божеств по именам. Анафорическое чередование в начале стиха (И-А-И-А-И-А) соответствует перекрёстной рифме мужского рода, характерной для стихов с анафорой на «А». Внутри стиха поэт использует почти полное повторение (и одна из них как/А другая как/И одна из них как/А другая как/И одна как/А другая). Что касается метра, то это 4-стопные хорей, также построенные по чередующейся схеме: $\sim\sim / \sim\sim / \sim\sim / \sim\sim // \sim\sim / \sim\sim / \sim\sim / \sim\sim$. Музы сравниваются с элементами, находящимися между символическим и прозаическим, а хор муз «окружается знаками видения, пророчества, сна, в том числе и наркотического, смерти».⁵⁴¹

Второй раздел открывается нетрадиционным обращением к музам: «Музы! Девушки! Зима уж навалилась».⁵⁴² Как указано в подзаголовке, музы Шварц – зимние музы; их часто сопровождают отсылки к зиме, которая предстаёт и как погодное, и как экзистенциальное состояние. Выражение «зима уж навалилась» напоминает народное выражение «снега навалило», обозначающее обильный снегопад. Девять божеств покрыты снегом, у них нет ни флейты, ни тимпана. Диалектика, лежащая в основе типичной встречи с музами (существует у Горация, Гесиода и Гомера), а именно просьба о передаче дара пения, отсутствует. Таким образом, музы Шварц оказываются немыми, и причина этого молчания становится очевидной во второй строфе:

Моряки-эгейцы на недвижимом море
Услыхали голос: – Умер Пан! –
Вздых слетел с вершины, солнце побелело,
В мареве Олимп пропал.⁵⁴³

Приведённые стихи напоминают диалог Плутарха *Об упадке оракулов*, в котором смерть Пана пересказывается в подтверждение тезиса о том, что оракулы возглавляют уже не боги, а демоны, смертные существа. В рассказе моряки, находясь у острова Пакси, получают известие о том, что великий Пан умер, ветер как бы затихает, и вокруг нарастает всеобщее изумление.⁵⁴⁴ С критической точки зрения интересно рассмотреть интерпретации

⁵⁴⁰ Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос, Элегия, Ямбы, Мелика, изд. под. М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо, Москва, Ладомир, 1999. С. 30. От греческого: $\epsilon\nu\nu\epsilon\alpha \theta\upsilon\gamma\alpha\tau\epsilon\rho\epsilon\varsigma \mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\omicron\upsilon \Delta\iota\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\kappa\gamma\epsilon\gamma\alpha\upsilon\iota\alpha\iota$, / $\text{Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε} / \text{Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε} / \text{Καλλιόπη θ' ὁ δὲ προφηρεστάτη ἐστὶν ἀπασέων}$.

⁵⁴¹ Суханова С. Ю. Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц // Вестник Томского университета. Культурология и искусствоведение, № 35/2019. С. 141.

⁵⁴² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 64.

⁵⁴³ Там же.

⁵⁴⁴ Этот мотив неоднократно переосмысливался, например, у Рабле и Д'Аннунцио.

итальянского латиниста, Винченцо Чиленто, которые, на наш взгляд, близки к смыслу, присутствующему в маленькой поэме Шварц. По словам Чиленто, «Плутарх, возможно, предчувствовал гибель того великодушного и героического человечества, <...>, которое он изобразил <...> в двух лицах: греческом и римском».⁵⁴⁵ Итак, у Шварц, как у Плутарха, смерть Пана, таким образом, символизирует конец одного мира и начало другого. Теперь музы оказываются в современном мире, «им десятый нужен / в разноцветный их и пьяный хоровод».⁵⁴⁶

Эта тема получает продолжение в следующем разделе, в котором поэт как бы ведёт разговор со смертью. В первой главе мы приводили стихи из этого раздела,⁵⁴⁷ чтобы показать, как Шварц относится к смерти, рассматривая её не обязательно как негативное явление, а всегда в диалоге с жизнью. Действительно, смерть, персонифицированная, выглядит довольной, когда её встречают со сладострастным нетерпением или трепетом, а не ужасом. Готовясь к разговору со смертью, лирический герой выливает вино на сугробы, чтобы почтить замёрзших муз. Мы отмечаем новые обращения к материальной и экзистенциальной вселенной. Упоминание о вине, а до этого – о пьяном хороводе, также характеризует муз как дионисийских. В самом деле, в поэзии Елены Шварц нередко встречается фигура Диониса мусагета, особенно когда музы связаны с земной, прозаической, пошлой и часто алкогольной стихией. Примером такой тенденции может служить, как будет рассмотрено далее, третий раздел следующей поэмы – *Горбатый миг*. В следующей строфе появляется новое десакрализованное определение муз. Если раньше их определяли как «девушек», то теперь они описаны таким образом: «бедные / В снегу переминались».⁵⁴⁸ Стоит также отметить, что здесь поэт использует термин «камены», что перекликается с горацанским «*Camenae*», латинским термином, обозначающим греческих муз. Шварц впервые прямо говорит о смерти богов:

Все боги умерли,
Оне одне остались.⁵⁴⁹

Выражая разницу между музами и богами, поэт использует гендерный архаизм «оне одне».

⁵⁴⁵ *Plutarco, Diatriba isiacca e Dialoghi delfici*, a cura di V. Cilento, Firenze, Sansoni, 1962. С. XXI.

⁵⁴⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 65.

⁵⁴⁷ См. с. 41 данной работы.

⁵⁴⁸ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 65.

⁵⁴⁹ Там же.

В четвёртом разделе поэт приказывает налить для неё крепкое вино, смешанное со снегом, и тем самым как бы принимает приглашение муз, чтобы забыть «горько-утешный сон». Сновидческое измерение, неопределённость между планом сна и реальностью, а также состояние спящего – ещё одна принципиальная составляющая поэтики Шварц, которая возвращается во многих поэмах. В данном случае ему приснилось, что она плывёт на голове Орфея – пророческой лодке. В тот момент, когда она смотрит в глаза головы поэта, она получает поэтическое откровение:

С тех пор как я посмотрела
Глазами в глаза Голове,
Я стала выродком, нищим,
Слепою, сестрой сове.⁵⁵⁰

Следует подчеркнуть, что поэзия связана с низким элементом. Поэтическое откровение делает лирическое «я» дегенератом и нищим. Слепец и сова являются символами гадания. Шварц ссылается здесь на историю Орфея; в первой главе мы упоминали о различных появлениях Орфея в поэзии Шварц.⁵⁵¹ Здесь поэт обращается к последним событиям фракийского певца, в частности, к судьбе головы Орфея, расчленённой вакханками. Овидий повествует об этом в XI книге *Метаморфоз*:

Прах был разбросан певца. Ты голову принял и лиру,
Гебр! И – о чудо! – меж тем как несутся реки серединой,
Чем-то печальным звучит, словно жалуясь, лира; печально
Шепчет бездушный язык; и печально брега отвечают.⁵⁵²

О пророческих способностях головы говорит Филострат, по словам которого голова поэта, высадившись на острове Лесбос, стала выступать в роле оракула. Над головой Орфея, матросом которого является лирическое «я», летают Аполлон и Дионис. Эти двое, как уже было рассмотрено,⁵⁵³ представляют собой основной элемент космогонии Шварц, и они в равной мере важны в рассказе об Орфее. Аполлон защищает голову от змеи, Дионис наказывает вакханок за их преступление. В фигурах Орфея у Шварц, как в мифе одного, так и в поэтике другой, присутствуют и аполлинические, и дионисийские черты. В поэзии Шварц смерть и вещество, тело и кровь, типично дионисийские элементы, приобретают

⁵⁵⁰ Там же. С. 66.

⁵⁵¹ См. с. 54–55 данной работы.

⁵⁵² Овидий, *Метаморфозы*, Москва, «Художественная литература», 1977. С. 268. От латинского: *membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae.*

⁵⁵³ См. с. 53 данной работы.

максимальное достоинство. И снова лирическое «я» велит налить вино, смешанное со льдом и снегом:

Счастье не в томной неге –
В иступлённо-строгом бреду.⁵⁵⁴

Мы определили музы Шварц как дионисийские, зимние и земные, описанные в терминах от символических до прозаических. Кроме того, Ефимова пишет: «Дионисийская муза – некрасивая, с чёрным запекшимся ртом, похожая на волка, – она любит не прекрасных и счастливых, а “несчастеньких”, дарит не олимпийское вдохновение, а мрак и “бред бесстыдный”». ⁵⁵⁵ Критик ссылается здесь на написанное Шварц в 1969 году стихотворение *Рондо с примесью патриотизма*, в котором муза предстаёт с чёрным ртом, близкая к убогим. Стихотворение открывается выражением своеобразного разочарования поэта, которая в данном случае, в отличие от *Хомо мусaget*, ждёт богиню с нетерпением:

Бред бесстыдный,
Лепет сонный,
Муза – вот чем ты даришь,
А я так тебе молилась,
А я так тебя ждала.⁵⁵⁶

Вернувшись к *Хомо мусaget*, девять богинь, теперь «незримых», продолжают кружиться на снегу.

В пятом разделе музы одновременно уподобляются пчелам и снежинкам; поэт отличает их от других пчёл-снежинок по тёмным глазам, сияющим под замёрзшими ресницами. Она задаёт им вопрос:

Музы, ужели вы только
Пьющие душу зрачки?⁵⁵⁷

В седьмом разделе, после выступления Пифии, будет второй вопрос. Эти девять муз также уподобляются «каменистыми звёздами», которые кружатся вокруг, бьют поэта по вискам.

Шестой раздел впервые носит название «Пифия». Пифия, жрица Аполлона, руководила храмом в Дельфах, где находился самый знаменитый оракул, рядом с Кастальским

⁵⁵⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 66.

⁵⁵⁵ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 159.

⁵⁵⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 22.

⁵⁵⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 67.

источником. В Дельфах Аполлону и Дионису поклонялись вместе в одном храме и там же, у священного фонтана, находился и храм муз. Возвращается тема гадания, а вместе с ней и сосуществования двух греческих божеств. По этому поводу Суханова пишет:

В поэме «Хомо мусагет» Аполлон выступает и в мантической функции, связанной и с головой Орфея, поющей и пророчествующей после смерти, и с образом Пифии – VI часть <...>. Мантическая и солярная функции как Аполлона, так и Орфея, соединяются и сопоставляются с Дионисом в мифологеме воды. Вода обладает магическими свойствами: очищает, спасает от безумия <...>; соотносится с первородным хаосом <...>; вода Кастальского источника – источник вдохновения, культовый напиток.⁵⁵⁸

Приводим шестой раздел полностью:

Сидит, навзрыд икает...

– Да вот я и смотрю.

Ударь её по спинке,

Скорей, я говорю!

– Ничто! Она икает

Всё громче и больней.

– Облей её водою,

И полегчает ей.

– Смотри, глаза полезли

И пена из ушей.

– Да что же с ей такое?

Иль умер кто у ней?⁵⁵⁹

Пифия появляется в момент пророческого экстаза, но образ снова десакрализован. В диалоге между свидетелями бреда можно распознать иронию поэта. Истерический бред – признак дионисийской одержимости, далёкий от спокойствия предсказаний эллинского оракула. Искажённый образ аполлинической одержимости, «бред бесстыдный», рассмотренный выше применительно к музам и также встречающийся в Пифии Елены Шварц, по-видимому, связан с традицией «буйной пифии», основной эпизод которой представлен в *Фарсалии* Лукана:

Бешенства пена тогда на устах показалась безумных,

Стон прозвучал, возопила она, прерывая дыхание

⁵⁵⁸ Суханова С. Ю. Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц // Вестник Томского университета. Культурология и искусствоведение, № 35/2019. С. 140.

⁵⁵⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 67–68.

<...>

Не покидал её бог, продолжалось её иступление,
Ибо она не сказала всего. Одичалые очи
Кверху подьмет она, блуждая по небу взором;
Попеременно лицо то гнев выражает, то робость:
Алое пламя уста и багровые щеки её красит:
Но, не от страха бледна, сама она ужас внушает,
Не успокоится в ней ни на миг утомленное сердце.⁵⁶⁰

Подобное упоминание есть и в диалоге *Об упадке оракулов* Плутарха. Действительно, в ней рассказывается о смерти Пифии от бреда, вызванного предсказанием, которое она не хотела делать; это ещё один символ кризиса, свидетелем которого стала смерть Пана. Оракула крайне сложно понять, невозможно понять, что произойдёт дальше (невозможность понимания, ощущение столкновения с чем-то сверхъестественным – также повторяющийся элемент в поэзии Шварц).

В седьмом разделе лирическое «я» ведёт диалог с музами, и именно в этот момент возникает второй вопрос:

Музы (замёрзли!) – белые мухи,
Вас завлекли сюда?
– Мир оттеснил нас, глухая вода,
А Гиперборею.⁵⁶¹

Можно заметить, что музы, которых раньше называли пчелами-снежниками, теперь замёрзли и поэтому называются «белыми мухами». На этот раз музы отвечают. В первой главе были исследованы взаимосвязь Гипербореи и Петербурга и неудачные поиски муз, которые оказываются в реальности, сильно отличающейся от мифической Гипербореи.⁵⁶² Это становится ясно в следующем разделе, когда музы оказываются на Садовой, на Никольском рынке. Они движутся «подпоясанные небрежно, босые»⁵⁶³ в прозаическом и повседневном пространстве («Там гуляет голубь, постовой свистнет»).⁵⁶⁴ В третьей строфе начинается

⁵⁶⁰ Лукан М. А. Фарсалия, Москва Ленинград, Издательство академии наук СССР, 1951. С. 102–103. От латинского: Spumea tunc primum rabies vaesana per ora / effluit et gemitus et anhelo clara meatu murmura [...] / [...]. Perstat rabies nec cuncta locutae, / quem non emisit, superest deus : ille ferocis / torquet adhuc oculos totoque vagantia caelo / lumina, nunc voltu pavido, nunc torva minaci / stat numquam facies; rubor igneus inficit ora / liventisque genas; nec, qui solet esse timenti, / terribilis sed pallorinest; nec fessa quiescunt / corda.

⁵⁶¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 68.

⁵⁶² См. с. 60 данной работы.

⁵⁶³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 68.

⁵⁶⁴ Там же.

взаимное восхваление, дающее название разделу. Впервые некоторые музы названы по именам: так например упомянуты Эрато, муза песен и гимнов, и Полигимния, муза танца и священной песни. Говорят сами божества, их прославление всегда начинается с выражением «без тебя», после чего следует функция муз. Перечисление, однако, сразу же прерывается: «— Без тебя, Мельпомена, без тебя, Клио...—».⁵⁶⁵ Эффект этого прерывания и поспешного повторения, также десакрализирующий, как будто бы не хватало времени или интереса слушать такие восхваления. Они называют себя «бедными», потому что не знают, кому доверить дар пения и решают отдать его нищему. Способность петь – это и дар, и мука одновременно, что и видно по реакции нищего, который не готов вынести оксюморонную сладкую муку:

Ладонями захлопал в бока гулко
И, восторгом переполненный тяжким,
Взял и кинулся в неглубокий
Канал Крюков.⁵⁶⁶

С формальной точки зрения стоит отметить, что в этом разделе Шварц воссоздает сапфическую строфу на русском языке.

В девятом заключительном разделе Музы кружат в своём бурном хороводе вокруг Никольского Морского собора:

Вокруг Никольского собора
Во вьюжном мчатся хороводе,
Озябнув, будто виноваты,
Цепочкой тянутся при входе.

По очередности – пред Троиручицей,
Творят – и в сторону – поклон короткий.
Меж рук Иконы неземной
Скользят отчетисто, как чётки.

– Все наши умерли давно. –
Со свечками в руках мерцали,
И сами по себе молебн
Заупокойный заказали.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Там же. С. 69.

⁵⁶⁶ Там же.

⁵⁶⁷ Там же. С. 70.

Они всё ещё на Садовой перед рынком. Войдя в собор, они по очереди кланяются иконе Троиручицы. Икона определяется как «неземная»; как и музы, Богоматерь принадлежит другому измерению, но если характеристика греческих богинь на протяжении всей поэмы была десакрализованной, выраженной прозаическими и часто ироническими элементами, то православная богиня вводится в торжественный контекст, в котором она сохраняет свою сакральность. Маленькая поэма завершается тем, что Музы заказывают молебен по себе перед Богоматерью. Оставшись в одиночестве после смерти богов, музы признают невозможность найти десятого и признают свою смертность.

3.2. *Горбатый миг*

Маленькая поэма *Горбатый миг* была написана Еленой Шварц в январе-феврале 1974 г. Впервые она была опубликована в шестом номере журнала «37» в 1976 г., а в следующем году переиздана в девятом номере журнала «Часы». Первоначально текст вошёл в самиздатский сборник «Войско, изгоняющее бесов», в котором вместе с маленькой поэмой *Чёрная пасха* занимал третий раздел, «*Machinae obsidiales*».⁵⁶⁸ Позднее в 1993 году текст попадает в сборник «Люция ночи», а затем в сборник маленьких поэм. Сравнение разных редакций позволяет проследить работу поэта над текстом. Наиболее существенные изменения касаются пунктуации, добавления строки («И не слышу я свиста косы?»),⁵⁶⁹ в шестом разделе) и некоторых изменений в метрике. Анализируя документы домашнего архива, Павел Успенский обнаружил седьмой раздел, написанный поэтом в самой ранней редакции, а затем заменённый уже в машинописи, серией точек, обозначающих длительную паузу между шестым и восьмым разделами.⁵⁷⁰

Произведение *Горбатый миг*, написанное в двадцать шесть лет, хронологически является первой из маленьких поэм Елены Шварц. Маленькая поэма представляется фрагментарной, разделённой на десять частей. Как отмечалось выше, седьмой раздел не имеет стихов, но служит сильной паузой. Второй раздел носит название «Пробуждение». Как уже говорилось, поэма *Горбатый миг* является одним из тех случаев, когда можно распознать «повествовательную» линию, которая часто остаётся скрытой, иногда вновь всплывая на поверхность, так что можно выявить кольцевую структуру. Сюжет развивается от пролёта

⁵⁶⁸ В сборнике латинский язык, в примечании перевод самой Шварц: Осадные машины.

⁵⁶⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 74.

⁵⁷⁰ Критик приводит этот раздел в примечании. См.: Шварц Е. А. Войско, Оркестр, Парк, Корабль. Четыре машинописных сборника, сост., комм., вступ. ст. А. Щеля, П. Успенский, Москва, Common Place, 2018. С. 304.

кометы, который производит переворот в пространственно-временной ткани. Лирическое «я» опять-таки относится к поэту, среда чередуется с космическими пространствами и конкретными, бытовыми реалиями; как пишет Ефимова: «Действие “Горбатого мига” происходит между космосом и подвалом».⁵⁷¹ Предлог кометы и нарушение категорий вполне соответствуют логике контраста, лежащей в основе поэтики Шварц: различные образы на сцене часто выглядят как «разнополюсные магниты».⁵⁷² Приводим первой раздел полностью:

В Сингапуре пёстрых дней
В розовой кружась ложке,
По волнам весёлой водки
Я ныряла средь теней,
Счеловеченных неловко.

Горою, вспучился Залив.
Миг, нечто значащий, горбат.
И звёзд вдруг удлинились гвоздья,
Сосен мёрзнущие гроздья –
Тяжкий зимний виноград –
Он чуть подсолен, чуть в укор.
Чего ты вздыбился, Залив?
Но он молчит, как будто горд,
Что к небу бросил, не спросив,
Зелёный непрозрачный горб.⁵⁷³

Поэма открывается анафорой места на «в», в атмосфере алкогольного сна, в котором лирическое «я» плывёт по волнам водки, перемещаясь между очеловеченными тенями. В первых пяти строках, составляющих первую строфу, сразу заметна музыкальность стиха Шварц. Присутствует аллитерация буквы «в», которая приобретает особое значение в третьей строке (волнам-весёлой-водки), занимающей центральное место, и также кольцевое рифмованное построение первых четырёх строк: первая и четвёртая рифмуются мужской рифмой, вторая и третья – неточной женской. Пятая строка связана с остальными повторением букв л-о-в-к.

⁵⁷¹ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 183.

⁵⁷² Там же.

⁵⁷³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 71.

Мы уже цитировали вторую строфу первой части, сравнивая её с Цветаевой, из-за важности образа горы, фонетической организации на основе буквы «г» и повторения рифмы «горд-горб», которая также встречается в *Поэме горы*. Образ горы, горба, а значит и фонетическая организация на «г» приобретают важное значение, поскольку здесь становятся очевидными последствия пролёта кометы. Как мы уже отмечали, действие происходит в Петербурге, и залив, переходящий в гору в горбатом миге, – это финский залив. Магнитное воздействие кометы вызывает разрыв пространственно-временной ткани Земли. Значение происходящего неизвестно, но наблюдается его влияние на космические элементы – звёзды, и земные – сосны. Лирическое «я» спрашивает у залива о причине его разрастания, но ответа не получает.

Переходя ко второму разделу, следует прежде всего отметить, что название «пробуждение» напоминает о сновидческой атмосфере первого раздела. В ней рассказывается о позднем пробуждении, озарённом света заката. В первой главе⁵⁷⁴ был процитирован ряд стихов из этой второй части, чтобы показать некоторые принципиальные особенности анализируемой поэтики. Во-первых, было рассмотрено, что часто внешнее пространство отражает внутреннее состояние поэта. И действительно, «заката острая игла»,⁵⁷⁵ которая пробуждает поэта, пронзая её спящее сердце, означает мучительное пробуждение после несчастливого сексуального отношения. В связи с этим язык здесь используется конкретный, плотский: это момент, следующий за половым актом, но тело партнера является враждебным и причиняет боль:

Болят соски – натёрты
Небритую щекой.
Ты мне чужой, как мёртвый,
Мертвец не так чужой.⁵⁷⁶

Характеристика партнера завершается хиазмом двух последних процитированных стихов. Во-вторых, характерное чередование света, солнца и тени, а значит, сопоставление физического и метафизического измерений. Здесь возвращается тема позднего пробуждения, в которой проявляется образ нерегулярного ритма жизни. Центральное место занимает образ темноты и ночи. По мнению Липовецкого, Шварц «только ночью обретает гармонию с миром,

⁵⁷⁴ См. с. 37–38 данной работы.

⁵⁷⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 71.

⁵⁷⁶ Там же.

но гармония эта похожа на смерть».⁵⁷⁷ Таким образом, эта гармония оказывается скорее смертным спокойствием, растворением «я» во тьме. Более того, по мнению Ефимовой, в поэзии Шварц метафизическая тьма пересекается с физической, и попытка найти путь сквозь эту тьму «не в белесом свете дня, слепом и пустом, а в астральном свете, небесном, духовном, преобразующем».⁵⁷⁸ Использование ламп, спичек и свечей символизирует попытку преодолеть эту тьму, как физическую, так и метафизическую. Чередование дня и ночи и продвижение во тьму выражены в группе из шести стихов,⁵⁷⁹ содержащих большое количество повторов и музыкальных отсылок, выражающихся ассонансов и диссонансов, а также в настойчивом использовании звуков т-п-р-с-е. Затем следует смена темы, которой соответствует фонетическое изменение, вращающееся вокруг анафоры:

Пахнет блуд кавказской травкой,
И козёл бежит к козлице –
Для кого-то они блюдо,
Для кого-то они боги,
Для кого-то облака.⁵⁸⁰

Так возвращается тема любовников и полового акта; секс пахнет кавказской травкой, и любовники приобретают черты животных и сами подвергаются различным интерпретациям и превращениям. Анафора является не просто лексической, а синтаксической, и подчёркивает именно трансформацию (аналогичный случай мы встретим в следующем разделе). Помимо анафоры, можно отметить аллитерацию букв в-о-л, которая также музыкально сближает сравниваемые термины. Раздел завершается четырьмя одинаково значимыми стихами:

И змеи шипенье в страсти,
Потные хладеют руки
На краю как будто счастья
И в краю смертельной скуки.⁵⁸¹

Это открытие может относиться не только к любовным отношениям (упоминание о страсти), но и, в более широком смысле, к внутреннему состоянию лирического «я». Эти стихи приобретают значение в свете рассуждений о поэтике Шварц, которая, объединяя разные измерения и предполагая совместное существование на сцене контрастных образов, с одной

⁵⁷⁷ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 2 т. Т. II, Москва, Academia, 2003. С. 456.

⁵⁷⁸ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 157.

⁵⁷⁹ См.: ссылка 171.

⁵⁸⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 72.

⁵⁸¹ Там же.

стороны, как бы разрушает границы, а с другой – делает восприятие самой границы еще более конкретным.

В третьей части происходит новая смена места действия – из комнаты в подвал, где возвращаются пустые бутылки. Здесь наблюдается ироническая апострофа к бутылкам, которые выглядят персонифицированными. В поэму входит божественный элемент. Ещё в первой главе⁵⁸² было отмечено, как Шварц в своих стихах, и особенно в этом произведении, помещает Бога в граничный, часто низкий контекст, связанный с советской повседневностью. Является важным ещё раз привести часть этого раздела:

Он запах перегара, водки, гнили
Вдруг превратит в чистейшую из лилий,
И всё, что стоило нам слёз,
И всё, что было нам как груз,
И вся тоска уйдёт в навоз,
Чтоб дивный сад на нём возрос
Для Диониса и для Мус.⁵⁸³

В первой главе было рассмотрено, как Бог, помещённый в низкий контекст, допускает поэтическую метаморфозу, и как всё у Шварц может быть превращено в поэтическую материю. Была также обсуждена роль Диониса, языческого аналога бога экуменизма Шварц. В дальнейшем остановимся на формальном аспекте. Первые два стиха цитаты рифмуются со смежной рифмой. Затем следуют три строки, в которых, как и в предыдущем разделе, присутствует синтаксическая анафора. Со смежной рифмой поэт объединяет два термина преобразования – «до» и «после»; анафора объединяет символическое значение первых элементов преобразования. Здесь поэт вновь связывает стихи с помощью рифмы: «слёз», «груз» и «навоз» образуют божественный сад для Диониса и для Мус, а значит, и священный сад поэзии. Схема рифмовки здесь такова: БВБВВ, внутри которой «навоз» является неточной рифмой.

В четвёртом разделе происходит, по-видимому, новый сдвиг в пространстве; первый стих – «Я в заснеженном Египте».⁵⁸⁴ После Сингапура и финского залива это третья пространственная отсылка, но во всех трёх случаях возникает ощущение, что действие всегда происходит в Петербурге. Таким образом, это ещё одно воздействие кометы на

⁵⁸² См. с. 53 данной работы.

⁵⁸³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 72–73.

⁵⁸⁴ Там же. С. 73.

пространственное измерение.⁵⁸⁵ Комета впервые входит в поэму вместе с новым вопросом к заливу:

Зачем комета к нам летит?

Зачем ты вспучился, Залив?⁵⁸⁶

Вопрос, как и в первом разделе, остаётся без ответа. Таким образом, это один из тех случаев, когда сюжетная линия, заданная в начале, вновь возникает, после того как во второй и третьей частях о ней не упоминалось. Поэт также сравнивает хаос, вызванный пролётом кометы, с беспорядочной комнатой (ещё одно сопоставление повседневного и космического элемента) и тем самым задаётся вопрос о смысле этого момента и о том, что в мире может быть нарушено:

Что значит этот миг горбатый?

И что сломалось нынче в мире?⁵⁸⁷

Далее следует гипотеза, которая представляется интересной, поскольку вновь связана с поиском причины временного искажения: поэт представляет себе, что минуты предприняли попытку революции, что она задумала свержение времени, но потерпела поражение. Представляя себе временной переворот, поэт обращается к Шекспиру:

Мы все гадаем – кто на чем:

На воске кто, кто – на Шекспире.⁵⁸⁸

Отсылка к Шекспиру перед описанием временных потрясений заставляет вспомнить знаменитую фразу из *Гамлета* «The time is out of joint» (в переводе Шварц «Порвалась связь времен»). Эту фразу Гамлет произносит после того, как его посещает призрак отца; то сверхъестественное событие, которое в корне меняет восприятие Гамлетом вселенной. В этом смысле существует связь между потрясениями шекспировского героя и потрясениями, описанными Шварцем в маленькой поэме.⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ См. с. 57 данной работы.

⁵⁸⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 73.

⁵⁸⁷ Там же.

⁵⁸⁸ Там же.

⁵⁸⁹ Стоит также отметить, что к этой строке из *Гамлета* Шварц вернётся много лет спустя, после смерти матери, в короткой прозе «Пусть плачет раненый олень...». В данном случае потрясение Гамлета, по мнению Шварц, связано с потерей отца. Шварц, оставшаяся без матери, перечитывает *Гамлета* как «сиротскую драму»: «“Порвалась связь времен” – именно это ощущение возникает, когда теряешь любимого родителя, того, в ком зачалось твое время... “The time is out of joint” (“Порвалась дней связующая нить...” – в переводе Пастернака – красиво, но не точно, у Радловой ближе к тексту – “век вывихнут”, но “век” придает чрезмерный оттенок обличительства). Именно это ощущение возникает, когда теряешь любимого родителя, того в ком зачалось твое время». См.: Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008. С. 279–283.

Также вводится измерение небытия, в котором все должно неумолимо закончиться, и судьбы: комета, которая также влияет на тело человека, вызывала смещение линий на ладони, что делало гадание по руке невозможным. Космическое и земное измерения находят момент максимальной встречи в строке: «И я гляжу в глаза созвездий»,⁵⁹⁰ которая свидетельствует о смещении границ и планов, слиянии измерений друг с другом, но в то же время как бы возвышает поэта, который является творцом этого мира и управляет его законами, будучи непосредственно причастным к нему.

В пятом разделе сцена вновь перемещается в подвал. При этом третий и пятый разделы оказываются связанными между собой (хотя, что очень важно, повествовательная последовательность отсутствует). И здесь, как в пространстве, так и в содержании стихов, поэт делает апоэтическую тему поэтической:

И я вот так – иду сдавать бутылки,
Хотя на сигареты мне б хватило
Так жалко их – как будто я на рынке,
Они – цыплята, я их год растила,
Они звенят, они пищат в корзинке.⁵⁹¹

Снова появляются преобразённые бутылки, на этот раз это цыплята, которых лирическое «я» выращивает в течение года, а затем идёт продавать их на рынок.

Шестой раздел представляет собой кульминацию искажения пространства-времени; мы приводим его полностью:

Гляну в зеркало – и снова детский вид,
Время, что ли, во мне стоит?
И сломались во мне часы?
И не слышу я свиста косы?
И я опять подросток нервный,
То жалко грубый, то манерный?
И запылились только веки,
С них не смахнуть уже веки
Пыльцу дорожную времён.⁵⁹²

⁵⁹⁰ Там же.

⁵⁹¹ Там же. С. 74.

⁵⁹² Там же.

Лирическое «я» видит себя ребёнком, а затем подростком. Первые две анафорические строки в «и» со смежной рифмой выражают потрясение и сомнение в происходящем. Затем появляется деталь глаз, в частности пыль на веках – знак времени; глаза несут на себе отпечаток времени, и что подчёркивается использованием рифмы веки-вовсеки.

Восьмой раздел: ночь, возвращается образ пробуждения, и снова это несчастливое пробуждение: «Ночью проснулась от крика –». ⁵⁹³ Это жестокое изображение, они отпиливают корень её носа. Это ещё одно воздействие кометы на тело; нос представляет собой горб лица. В то же время разорванная вселенная сравнивается с плачущим ребёнком, упавшим на землю. Вселенная-Ребёнок является горбатым. Горбатой является и продавщица в последующих стихах, которая кокетливо продаёт презервативы. В заключение говорится о том, что мозг поэта распадается и поедается белками, как священная сущность. Вновь проявляется большое значение фигуры поэта, возвышающегося до божества (вспомним параллелизм Ефимовой между богом, творящим кровь, и поэтом, творящим стихи).

В девятом разделе повторяются вопросы, направленные на понимание смысла произошедшего:

Что же значил этот миг?
Отчего он стал горбат?
Но что-то значил он.
Я слышала какой-то крик,
Какой-то странный был ожог.
Быть может, в стакан вселенной
Брошен яд,
Комет ужасный порошок,
Но в жилах космоса еще не растворился?⁵⁹⁴

Однако точно определить знаки по-прежнему невозможно и неопределённость выражается в сомнительной форме «быть может» и в появлении фигур гадалок в следующих стихах. В гипотезах снова накладываются земной и астральной планы: с одной стороны, говорится о том, что комета отравила ткань космоса, который в ожидании действия ядовитого вещества медленно распадается, а с другой стороны, утверждается, что именно в этот миг родители будущего врага человечества решили пожениться. Можно заметить, что земная картина оказывается наполненной большим символическим значением.

⁵⁹³ Там же.

⁵⁹⁴ Там же. С. 75.

Десятый раздел, завершающий поэму, непосредственно связан с первым и, таким образом, включает необычную кольцевую структуру. Снова возникает ощущение, что это был сон:

Конёк заржавленный луны
Чертил носком дурные сны
В моём мозгу⁵⁹⁵

Вновь отмечается важность небесных тел, и диалог, не прерывающийся на протяжении всей поэмы, продолжается: именно луна влияет на сны лирического «я», после того как именно комета вызвала потрясение мира. Комета прошла, вопросы остались без ответа, а знамения невозможно распознать:

Знаменья значили: беги
Иль – жди, вот-вот приду?⁵⁹⁶

Казалось бы, всё возвращается на круги своя, происходит восстановление пространственно-временных категорий, которые, как показывает образ равнины дней, остаются неразрывно связанными:

Комета канула во мглу,
И мутно-серым языком
Залижет горб Залив.
Опять летит равнина дней.
Ты, время, уравнило шаг.
И мы, как камень муравей,
Твой обползли желвак.

При этом повторяется, что, несмотря на невозможность распознать его смысл, человек цепляется за этот момент, убеждённый в его важности. Интересно отметить, что в поэме, центром которой является лирическое «я» (оно встречается 14 раз в 170 строках), последние две строки посвящены человечеству в целом (это происходит и тогда, когда лирическое «я» задаёт вопрос заливу), а местоимение «я» превращается в более общее «мы», которое противопоставляется «ты» предпоследней строки, представляющей именно время, с которым человечество постоянно сталкивается.

⁵⁹⁵ Там же. С. 76.

⁵⁹⁶ Там же.

3.3. Чёрная пасха

История публикации маленькой поэмы *Чёрная пасха*, законченной в апреле 1974 года, по крайней мере, в том, что касается публикации в самиздате, совпадает с историей поэмой *Горбатый миг*. Поэма также вошла в первый официальный сборник поэта в Советском Союзе, *Стороны света*, в 1989 году, а затем была включена в сборник маленьких поэм в 1999 году и потом в 2002 году. *Чёрная пасха* представляется одним из самых значительных произведений Елены Шварц. В ней находит выражение и максимальную реализацию поэтика контраста, основанная на элементах, которые мы выделили в первой главе, и затрагиваются все уровни композиции – тематико-содержательный и стилистико-формальный. Ефимова определяет произведение как «Шедевр живописной музыки или музыкальной живописности».⁵⁹⁷ Как было рассмотрено во второй главе,⁵⁹⁸ подчёркивающей её театральную составляющую, поэма состоит из шести частей, и все они имеют название (это единственный подобный случай), соответственно: «Канун», «Где мы?», «Разговор с жизнью во время тяжёлого похмелья», «Искушение», «Наутро», «Обычная ошибка». Опять же, Ефимова, которая является основным критическим ориентиром по этой поэме, определив музыкальность поэзии Шварц как «музыкальность многоголосия»,⁵⁹⁹ пишет: «Музыкальна “Чёрная пасха”, состоящая из разных частей, варьирующих одну тему, и располагающая её контрастно».⁶⁰⁰ Кроме того, подчеркнув живописную составляющую произведения и ещё размышляя о делении на разделы, она добавляет:

Это поэма состоит из частей, сопоставляющих две контрастные темы, объединённые в названии – черноту, убожество, жестокость, и святость, умильность, всепрощение. Все часты составлены из разных картин, ритмов, строк (сопоставляющих эти две темы – дикости и святости, переходящих в тему смертожизни) и окрашены по-разному: 1 – чёрная, розовая, золотая, жемчужная, 2 – кровавая, 3 – жёлтая, 4 – снова кровавая, 5 – светло-зелёная, 6 – синяя.⁶⁰¹

Чтобы перейти к анализу поэмы, полезно процитировать первую строфу первого раздела:

Скопленье луж как стадо мух,
Над их мерцаньем и блеском,
Над расширяющимся плеском
Орёт вороний хор.

⁵⁹⁷ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 184.

⁵⁹⁸ См. с. 84–85 данной работы.

⁵⁹⁹ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 179.

⁶⁰⁰ Там же. С. 180.

⁶⁰¹ Там же. С. 184.

И чёрный кровотока старух
По вене каменной течёт вдоль глаз в притвор.
Апрель, удушенник, черно лицо твоё.
Глаза серей носков несвежих,
Твоя полупрозрачна плешь,
Котел – нечищенный, безбрежный,
Где нежный праздник варят для народа –
Спасительный и розовый кулеш.⁶⁰²

Атмосфера поэмы представляется очень мрачной. Можно разделить первую строфу на три части, в соответствии с точками. Первая группа из четырёх строк описывает сцену; фон выглядит негостеприимным, отталкивающим. Усиливает это впечатление сравнение со стадом мух, а также упоминание о воронах, которые орут в небе; эти образы способствуют введению чёрной темы, которая сразу после этого становится доминирующей. Анафорический двойной «над» во втором и третьем стихах подчёркивает покрывало луж, а значит, и враждебную среду, как сверху, так снизу. В последующих двух стихах появляются тело и кровь, говорится о кровотоке чёрной крови. Этот образ связан с предыдущим и действительно приносит в мрачную атмосферу жестокую плотскую составляющую, которая, как в климаксе, воплощается в следующем образе в олицетворении апреля. Апрель, месяц пасхи, предстаёт здесь в виде повешенного с чёрным лицом. Таким образом, образ становится не только плотским, но и жестоким, и окрашивается в ещё более насыщенный чёрный цвет. Последние три стиха, символически открываемые и закрываемые словами «котел» и «кулеш», в которых очевидно повторение букв к-л-е, а также мужские клаузулы, помогают ослабить смертельное ощущение предыдущих стихов – следует отметить и использование таких слов, как «нежный» и «спасительный» –, а вместе с ним и мрачный тон, противопоставленный розовому оттенку кулеша. Таким образом, становится явным контраст между жизнью и смертью, между спасением и падением, который присущ и самому образу Пасхи.

В дальнейшем этот контраст становится ещё более ярким в двух других строфах, составляющих раздел, первый стих которых начинается соответственно словами «завтра» и «нынче». Интонация второй напоминает о слабой надежде, выраженной в последних трёх стихах первой строфы, и, обращаясь к завтрашнему дню, ко дню Пасхи, она как бы доводит эту надежду до крайности:

Завтра крашенные яйца,

⁶⁰² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 77.

Солнца лёгкого уют,
Будем кротко целоваться,
Радоваться, что мы тут.
Он воскрес – и с Ним мы все.⁶⁰³

В живописном виде чёрный цвет сменился цветом крашенных яиц,⁶⁰⁴ лужи и вороны – солнцем, воскресение бога – поводом для радости простых людей.

В третьей строфе, посвящённой сегодняшнему дню, картина усложняется, и она как будто подвергается сомнению:

А нынче, нынче всё не то...
И в церкву не пройти.⁶⁰⁵

Как будто церковь, которую поэт называет «золотозубый рот кита-миллионера»,⁶⁰⁶ в какой-то мере утратила связь с реальностью, а значит, и свою спасительную функцию:

Она всё же та древняя пещера,
Что, свет сокрыв, от тьмы спасла,
Но и сама стеною стала⁶⁰⁷

Церковь описывается как чрево матери, описание внутренней среды отражает золото украшений. Однако образ материнского чрева, согревающего тех, кто в нём находится, противопоставляется тому, что находится снаружи, представленному в стихах, завершающих раздел:

И, провидя длань Демиурга
Со светящимся мощно кольцом,
В жемчужную грязь Петербурга
Я кротко ударю лицом.
Лапки голубю омыть,
Ещё кому бы ноги вымыть?
Селёдки выплюнутая глава
Пронзительно взглянула,

⁶⁰³ Там же.

⁶⁰⁴ Роспись яиц на Пасху – древняя русская традиция, происхождение которой остаётся под вопросом. По одной из версий она происходит от язычества, в котором желтые яйца символизировали возрождение и плодородие. По другой – это христианская традиция, восходящая к встрече Марии Магдалины с императором Тиберием, когда женщина подарила императору яйцо со словами "Христос воскрес". Таким образом, Шварц включает в свою поэзию элементы русского фольклора.

⁶⁰⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 77.

⁶⁰⁶ Там же.

⁶⁰⁷ Там же.

Хоть глаз её давно потух,
Но тротуар его присвоил
И зренье им своё удвоил.
Трамвай ко мне, багряя, подлетел
И, как просвирку, тихо съел.
Им ведь тоже, багровым, со складкой на шее,
Нужно раз в году причаститься.⁶⁰⁸

Реальность вне церкви контрастирует с реальностью внутри, она скромнее и беднее, лирический герой передвигается в грязи, сталкиваясь с голубем (образ которого отсылает к библейскому омовению ног) и остатками селёдки. В конечном счёте можно провести параллель между вхождением в «материнское чрево» церкви и вхождением в чрево трамвая, который, кажется, поедает лирическое я как причастие. Так, в первом разделе можно наблюдать то, что Ефимова называет «поразительным даром» Елены Шварц, который заключается «в сравнении рядом поставленных и совершенно несхожих вещей, которые сближаются за счёт аналогии действия и благодаря своей неожиданности создают точные до откровения образы, даже не образы, а реальные, буквально воспринимаемые картины».⁶⁰⁹ Рассматривая контрастные образы, используемые Шварц, она определяет их как полюса магнита, которые не накладываются друг на друга, а сосуществуют в своеобразном столкновении на равных. Именно в этом заключается расширение поэтической вселенной Шварц, возможность включения в неё всех аспектов реальности, наблюдаемых с разных точек зрения. И, в частности, останавливаясь на применении этой модели к поэме, критик пишет, что *Чёрная пасха* является «шедевром физической реальности, видимости, слышимости и осязаемости, одушевлённого, превращённого и контрастно соединённого мира».⁶¹⁰ Результатом процесса включения метафизической реальности в физическую является, помимо создания безграничной вселенной, создание мира, видимого и осязаемого во всех его аспектах, даже в тех, которые остаются непостижимыми. Как это происходит в поэме *Горбатый миг*, даже самое непонятное явление становится описываемым. На уровне композиции этому способствует необычное использование сравнения и метафоры, отказавшихся от служения метаморфозы:

Эти метафоры, одушевлённые динамикой превращения, которые можно потрогать, выжать, потрясти, съесть; эти воплощения и перевоплощения <...> превращаются в свою

⁶⁰⁸ Там же. С. 78.

⁶⁰⁹ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 170.

⁶¹⁰ Там же.

противоположность, в не-метафоры, создающие новое представление о мире, не разделённом на идеальный и материальный.⁶¹¹

В предыдущих главах мы подробно рассмотрели второй раздел, как с точки зрения обращения к таким темам, как алкоголизм и домашнее насилие, так и с точки зрения перехода от частного к общему, в результате которого Шварц излагает личную интерпретацию петербургского мифа.⁶¹² Помимо содержательного аспекта, мы обсудили и формальный аспект, характерный для этого раздела. Теперь мы считаем возможным перейти к анализу следующих разделов.

Хотя третьи, четвёртый и пятый разделы существуют как самостоятельные композиции, по самой логике маленькой поэмы они также оказываются связанными во временной перспективе, в которой прослеживаются переход от ночи к утру. В третьем разделе тема алкоголя возвращается, но в ином виде. Это, как следует из названия, разговор поэта с жизнью в момент похмелья. Поэт опять-таки делает непоэтическое событие поэтическим. Описывается чувство недомогания, вызванное злоупотреблением алкоголем, головная боль, рвота. Недомогание описывается языком, относящимся к телесной сфере, в сочетании с символическим языком:

Багрянит око
Огнём восток,
Лимонным соком
Налит висок.⁶¹³

Поэт напрямую обращается к жизни, вначале называя её вампиром, а затем прося оставить её в покое, дать ей отсрочку:

А ты, а ты не унялась...
И рвёт меня
Уже полсуток.
О, подари хоть промежуток –
Ведь не коня.
Ну на – терзай, тяни желудок к горлу,
Всё нутро – гляди – в нём тоже нет оружия,
Я не опасна, я – твоя,

⁶¹¹ Там же. С. 171.

⁶¹² См. с. 61, 84–85, 89–90 данной работы.

⁶¹³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 80.

Хоть твоего мне ничего не нужно.⁶¹⁴

Интересно отметить, что обращение поэта к жизни, просьба о промежутке, опять-таки характеризуется конкретно-реалистическим планом – желудок в горле в момент рвоты – и символическим: она как бы «покушалась на жизнь», которая поэтому теперь мстить поэту (который фактически заявляет, что она не вооружена, что у неё не было дурных намерений, что она не опасна). Кроме того, мы наблюдаем, что разговор по сути является монологом, жизнь никогда не отвечает прямо, происходит в быстром темпе, стихи, за редким исключением, короткие, особенно в первой части, с фонетической организацией, основанной на аллитерации, которая варьируется по группам стихов. Так, мы видим, что в предложенном примере присутствует первая аллитерация на «ж» и «п» (уже ПОлсуют ПОдари ПРОмеЖуют), также поддерживаемая женской рифмой (-уют – -уют). В группе из четырёх стихов (*Ну на терзай – Хоть твоего*), можно отметить аллитерацию на «н», «я-а» и «т» (Ну На ТерзАй ТЯни НуТро Нём Тоже Нет Я Не опАсНА Я ТвоЯ Твоего мНе Ничего Не НужНо), на этот раз усиленную внутренним повтором твоего-ничего. Таким образом, звуки как бы преследуют и повторяются, но в то же время создаётся впечатление поступательного движения стиха за счёт фонетических вариаций. Интересен и конец раздела, когда лирическое «я» договаривается с жизнью, которая даёт ей чай в качестве средства от похмелья.

Подобную фонетическую и стиховую организацию можно наблюдать и в *Форель разбивает лёд* Кузмина. В частности, в качестве примера можно привести седьмой удар:

Неведомый купальщик
Купается тайком.
Он водит простодушно
Обиженным глазком.
Напрасно прикрываешь
Стыдливость наготы, –
Проходим деревенским
Неинтересен ты.
Перекрестился мелко,
Нырнул с обрыва вниз...
А был бы ты умнее,
Так стал ты сам Нарцисс.
И мошки, и стрекозы,

⁶¹⁴ Там же. С. 80–81.

И сельский солнцепек...
Ты в небо прямо смотришь
И от земли далек...
Намек? Воспоминанье?
Всё тело под водой
Блестит и отливает
Зелёную слюдой.
Держи скорей налево
И наплывёшь на мель!..
Серебряная бьётся
Форель, форель, форель!..⁶¹⁵

Стоит ещё раз отметить быстрый ритм, характерный для этих стихов, которые все очень коротки (11 из 24 стихов, составляющих отрывок, состоят из двух слов). Фонетическая организация седьмого удара Кузмина основана на повторениях и аллитерациях, а также на чередовании стихов с мужской рифмой и нерифмованных стихов. Как было рассмотрено во второй главе,⁶¹⁶ мужские рифмы оказываются семантизированными и возвращают в стиховую структуру характеристику содержания, а именно гомоэротическое чувство любви, которое в последнем стихе представлено движением форели. Также у Кузмина, как и вышеприведённых стихах Елены Шварц, аллитерация способствует продвижению и развитию сюжета. Так, отмечается аллитерация на «к», «о», «н» и «п» (КупальщиК Купается тайКом, Он вОдит прОстОдушнО Обиженным глазКОм, НаПрасНо Прикрываешь Наготы Прожожим НеиНтересеН Перекрестился НырНул), а затем на «ы», «с», «в», «т» и «ё» (бЫл бЫ ты бЫ, Стрекозы СельСкий Солнцепек, Все Водой, Тело блесТит оТливаеТ, всЁ зелЁную наплывЁшь бьЁтся).

В четвёртом разделе, *Искушение*, у поэта возникают самоубийственные мысли, подстрекаемые дьяволом. Это своеобразная лирика, поскольку дьявол является необычной, не явной фигуры в поэтическом мире Елены Шварц. Именно сам дьявол (позднее прямо названный: «Торговцем злобным сатана»)⁶¹⁷ пытается убедить её спрыгнуть с лестницы: «<...> Кто-то, мил и тих, / Зовёт со дна <...>»,⁶¹⁸ а затем:

Он хочет, он хочет вселиться
И крови горячей испить,

⁶¹⁵ Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990. С. 289.

⁶¹⁶ См. с. 117 данной работы.

⁶¹⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 82.

⁶¹⁸ Там же. С. 81.

И вместе лететь и разбиться,
По камню в истоме разлиться,
И хрустнуть, и мин – да не быть.⁶¹⁹

Повторяется тема крови, особенно горячей крови, и с этим связано то, что для дьявола страшный момент падения и, соответственно, самоубийства – это момент наслаждения и «питания», и так он и представлен в стихах. Это и наслаждение, и отталкивание, ужас и истома. Есть в завершении и некое очарование небытием, необъяснимое для самой поэтессы, которая говорит, что её тянет ко дну, как магнитом:

Торговцем злобным сатана
Чуть-чуть меня не уволок –
Конфетой в лестницы кулёк
Легко б лететь спьяна.
Но как представлю эту смесь –
Из джинсов, крови и костей,
Глаз выбитый, в сторонке крестик...
Ах нет, я думаю, уволь.
А мы – зачем мы воскресаем
Из боли в боль?⁶²⁰

В процитированных стихах есть и другие интересные элементы. Во-первых, лирический герой считает, что в пьяном виде сделать этот жест было бы легче. Таким образом, возвращается тема алкоголя, а также устанавливается связь с предыдущими разделами, в которых эта тема, как во втором, так и в третьем, была главенствующей. Во-вторых, отметим, что решение не делать этого жеста является результатом соображения, которое кажется почти эстетическим и выражается в строке, где поэт, создавая, как обычно, очень явный образ, представляет себе своё мёртвое тело после удара в смеси джинсов, костей и крови. Наконец, возвращается и тема пасхи и, в частности, воскресения, которое в данном случае предстаёт как воскрешение и возрождение, человеческое, что сопровождается горьким размышлением, согласно которому всегда кажется, что это переход от боли к другой боли.

В пятой части сцена перемещается на улицу; после двух клаустрофобических разделов атмосфера утра пасхи кажется более лёгкой. Кажется, что здесь присутствует восходящее напряжение, воплощённое в различных упоминаниях о колокольне и звоне колоколов

⁶¹⁹ Там же.

⁶²⁰ Там же. С. 81–82.

(впрочем, остаётся противоречивая нота: в первой строке перезвон колоколов, предположительно праздничных, описывается как «высок до стопа»⁶²¹). В любом случае, даже в заключительной части раздела, где главным героем вновь становится колокольня, атмосфера кажется позитивной, и возвращается то восходящее напряжение, которое связано с Пасхой:

Христосуется ветер и, косматый,
Облупливает скорлупу стиха.
В колокольня девочкой носатой
За облаками ищет жениха.⁶²²

В связи с восходящим напряжением, которое следует, как мы видели, за четвёртой частью, где все напряжение было направлено вниз, к самоубийству и искушению падения, интересно последнее размышление Ефимовой, касающееся деления на части, смысла и организации отдельных разделов маленькой поэмы:

Каждая часть имеет свой характер и настроение – жалобная, гневная, просветленная, карающая, жестокая – разный темп, тональность, разные чувства – страх, боль, смирение, ужас; и мелодия то поднимается, то падает – к перезвону колоколов, в пролёт лестницы, то, извиваясь, проникает в церковь, на тротуар, в трамвай.⁶²³

В последнем разделе, завершающем поэму, атмосфера вновь становится мрачной, в ней преобладают чёрные тона:

Сожжёнными архивами
Кружится вороньё,
На площадь чёрно-сивую
Нет-нет да плюнет солнце.
И кофеем кружит народ
На городских кругах.
И новобранцем день стоит,
Глядит в сухих слезах.⁶²⁴

Кажется, что после Пасхи, а значит, и ухода праздничного настроения, повседневная жизнь вновь отмечена тёмными тонами, чернотой ворон и унылой атмосферой. Именно в этом контексте происходит встреча поэта с жизнью и смертью.⁶²⁵ Мы говорили о сходстве этих двух фигур, о легкости их перепутывания, как это происходит с лирическим «я», а значит, о

⁶²¹ Там же. С. 82.

⁶²² Там же.

⁶²³ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 184.

⁶²⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 83.

⁶²⁵ См. с. 40 данной работы.

близости жизни и смерти, о диалоге между миром живых и миром мертвых. И, совершив ошибку, попросив прощения у смерти, поэт размышляет:

Но в сердце ужас уж поёт,
Жужжит сталь остря.
Бумагу Слово не прожжёт,
Но поджелтит края.⁶²⁶

И снова чувство ужаса, вызванное приближением смерти, о которой поэт слышит шипение косы. Нарастающий ужас в сердце описывается с помощью нетипичного глагола – петь. Это один из элементов раздела, способствующих перепадам интонации, которая кажется то торжественной, то ироничной. Этому способствует и контраст между названием раздела и самим разделом, поскольку то, что в разделе представляется роковой ошибкой, выше описывается как обычная, привычная ошибка, то есть как то, что может произойти, и действительно часто происходит. В этом же направлении развиваются и последние два стиха, в которых торжественной интонацией сообщается, что слово (с большой буквы, как библейское Слово Бога) не сжигает бумагу, но, в крайнем случае, может пожелтеть её края.

В этих резких изменениях интонации, сочетающих, как говорилось, торжественные интонацию и содержание с иронической интонацией, замыкающих поэму, построенную на контрастах и в пределах одного раздела, и проходящих через разные разделы (например, нисходящее напряжение четвёртого и восходящее напряжение пятого), мы узнаем ещё одну характерную для поэзии Шварц черту.

3.4. *Грубыми средствами не достичь блаженства (Horror eroticus)*

Маленькая поэма *Грубыми средствами не достичь блаженства (Horror eroticus)*, написанная Шварц в мае-июне 1978 года, была впервые опубликована в пятом номере парижского журнала «Ковчег» в 1980 году. Что касается официальных изданий, то поэма была опубликована в сборнике *Лоция ночи*, а затем в 1999 году и 2002 году в томах *Стихотворения и поэмы* и *Сочинения, том второй*, соответственно, в рамках сборника маленьких поэм. Через год после публикации, в шестом номере того же журнала «Ковчег», русский поэт Игорь Бурихин определил это произведение как «наиболее рельефный из поэм-гротесков Е. Шварц».⁶²⁷ Более того, это самая откровенная эротическая поэма Елены Шварц, в которой

⁶²⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 83.

⁶²⁷ Бурихин И. Н. О гротеске и духовной концепции в стихах Е. Шварц до 1978 года // «Ковчег», № 6, 1981. С. 76.

происходит своеобразная проблематизация и преувеличение всего телесного вместе с сексуальной тематикой, дуализма души и плоти, а также сильного личного религиозного чувства, характерного для поэзии Шварц. На вопрос Валентины Полухиной, которая, учитывая частое присутствие секса в стихах поэта, спросила её о его функции, Шварц ответила:

Если взять раннюю поэму «Хоррор эротикус», то так как бы полное отрицание секса, секс как тёмное, мрачное, злобное начало, как невозможность истинной любви в этом мире. Точнее, невозможность найти формы для выражения любви, потому что человек, любя, обречен только на эти формы, а других никаких нет. Я этого никак не могу принять.⁶²⁸

То, что говорит Шварц, способствует дальнейшей проблематизации маленькой поэмы и в то же время является важной подсказкой при её интерпретации. Прежде чем перейти к собственно тексту, полезно остановиться, в том числе и в свете уже проанализированных поэм, на авторском эпитафе:

Уж так-то, Муза, мы с тобой сжились,
Притёрлись уж друг к другу, как супруги.
Я не скажу, подумаю – явися,
Вверх венами протягиваю руки –
И слышу шаг любимый, быстрый, лисий.⁶²⁹

Эпитаф посвящён Музе, но это не обращение. Анализируя поэму *Хомо мусает*, была рассмотрена фигура дионисийской музы, близкой к нищим, к телесности и к избытку, и, ссылаясь на стихотворение *Рондо с примесью патриотизма*, была подчеркнута характеристика дикой музы, музы «бесстыдного бреда». Однако в данном случае поэт рассматривает свои отношения с музой в другом, более интимном свете, отношения, сравнимые с отношениями супругов, что предвосхищает, но противоречит содержанию поэмы, в котором описывается любовь, чувство и физические отношения, далёкие от супружеской любви.

В первом разделе разворачивается основная тема маленькой поэмы:

В темноте ночей любовных
Расцветают души, как фиалки.
Хоть текучи и благоуханны,
Но, невзрачные, они так жалки.

⁶²⁸ Полухина В. П. Бродский глазами современников, Санкт-Петербург, Журнал «Звезда», 1997. С. 210.

⁶²⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 90.

Грех цветёт ли в животе,
Как полярное сиянье,
Отвращенье, дикий страх –
Плод от чресел содроганья.⁶³⁰

И ещё:

Ты зачем
Цветок плоти
С двумя несорванными лепестками
Хвастливо так показывал?⁶³¹

Таким образом, сразу же возникает тема любовников, а вместе с ней и взаимоотношений между плотью и душой. Души расцветают в половом акте, а вместе с ними, в животе, расцветает грех. По мнению Кристины Воронцовой, в этой маленькой поэмы полностью выражена концепция греха Шварц, которую, как и её образ бога, можно считать экуменической, то есть результатом объединения различных культов и философий. В данном случае критик выделяет идею греха, которая одновременно учитывает западное представление о плоти как ничтожной и виновной в грехе, для которой человек априори грешен, в противовес восточному представлению о слабости души, склонной поддаваться греху:

В стихотворениях Шварц присутствует одновременно и вина за ничтожество Плоты, и слабость Духа, который не в состоянии противостоять греху. <...> Плоть – это «дом» Духа, порой уродливый и крошечный в масштабах мироздания, и в то же самое время Плоть – воплощение горнего, небесного на земле, отсюда и неоднозначность чувств. Грех в антиномии Плоть-Дух, земное-небесное, преходящее-вечное становится одним из главных связующих элементов.⁶³²

И, в частности, она подчёркивает, что *Horror eroticus* посвящена греху похоти. Цветок плоти из вышеупомянутых стихов непосредственно участвует в первой откровенной сцене поэмы; именно к нему обращено стремление к сексуальному акту, который представляется насильственным:

Верно, хочется тебе
Деву разломать,
Как жареную курицу,
Как спелый красный апельсин,
И разорвать, и разодрать,

⁶³⁰ Там же.

⁶³¹ Там же.

⁶³² Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 44.

И соком смерти напитать
До самых жизни до глубин.
Разве ты виноват?⁶³³

Таким образом, грех предстаёт как неистовая сила, исходящая из цветка плоти, но охватывающая и душу. Опять же, по мнению Воронцовой, в стихах, завершающих раздел, происходит нормализация греха («Все идут путём греха»)⁶³⁴ и полового акта, который «рассматривается <...> как нормальное, повсеместное явление, <...>, прекрасное, соблазняющее, заложенное с самой сути мира, неотвратимое, как физическая смерть».⁶³⁵

Во втором разделе, озаглавленном «Сон», сновидческое измерение предваряет одну из самых гротескных сцен поэмы. Лирическое «я» определяет себя как преследуемую на улице маньяком с автоматом под плащом. Попытавшись скрыться в трамвае, лирическая героиня укрывается в церкви, а именно в церкви на неё нападает маньяк. Начало и конец сексуального нападения изображены как нападение с использованием «символического» огнестрельного оружия, о котором говорилось в начале раздела:

Ах, спаси меня, Господи, и не отдай!
Я – в церковь. Рушусь вся перед иконой –
И пули визг, и взрывг стекло со звоном.
И чёрная дыра во лбу Мадонны.
Я – за алтарь. По колокольне вверх.
Но он за мной – неотвратим, как грех,
К стене прижал и задирает платье,
И жадно, быстро заключил в объятия,
И, потный, гладит грудь поспешно
(Я мраморная вся уже от страха),
Целует, наклонясь, пупок,
Потом с улыбкой ломаной и нежной
Он автомат прилаживает к паху
И нажимает спусковой крючок.⁶³⁶

Церковь не предстаёт как убежище, это вовсе не материнское чрево, характеризовавшее первую часть поэмы *Чёрная пасха*, церковь не скрывает угрозы, и, более того, именно в церкви

⁶³³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 90.

⁶³⁴ Там же. С. 91.

⁶³⁵ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 44.

⁶³⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 91.

происходит нападение. Ситуация также приобретает богохульные очертания, сначала, когда лирическое «я» укрывается под иконой и пуля пронзает лоб Мадонны – очень сильный образ с визуальной точки зрения, а затем с реальным сексуальным нападением, которое происходит на колокольне. По описанию поведения и чувств, бегству, попытке спрятаться, ощущению парализованности страхом, динамика представляется именно такой, как при сексуальном насилии. Наконец, как уже говорилось, возвращается образ оружия, которое как бы заменяет член насильника. Следует учесть, что продвижение маньяка к героине описывается как неотвратимое, как грех. По мнению Воронцовой, «грех из маленькой поэмы, нашедший физическое воплощение в образе маньяка, совершает насилие над главной героиней на церковной колокольне».⁶³⁷ Маньяк, таким образом, является физическим воплощением греха, который всегда присутствует, даже в священном месте и который в священном месте принимает специфическую форму плотского греха. Изображение насилия, следовательно, является способом выражения неизбежности греха. То, что это происходит в церкви, также контрастирует с тем, что Воронцова определила как западное понимание о плоти и грехе; если грешник осуждён быть грешником, то он будет грешником и в священном месте. Критик также даёт интерпретацию метафорам, связанными с оружием: «Гибель Духа равна гибели Плоты. Именно поэтому разнообразны и частотны метафоры и сравнения полового акта с гибелью от оружия».⁶³⁸

Третий раздел, насыщенный библейской и религиозной символикой, посвящен похоти и фигуре влюблённых:

Горькое яблоко выросло в райском саду.

Так похожа страсть на убийство.

От блуда делается душа

Прыгучей, свободной

И непривязанной, как после смерти.⁶³⁹

Рассуждения о грехе переходят на символический уровень и рассматривают по преимуществу первородный грех; первая строка является очевидной отсылкой к книге Бытия и событиями, связанным с Адамом и Евой. Первородный грех как бы превращается в грех похоти; символика смерти, связанной с грехом и сексуальным актом, возвращается и в приближающихся образах страсти и убийства. Более того, здесь как будто звучат стихи

⁶³⁷ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 45.

⁶³⁸ Там же. С. 44.

⁶³⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 91.

Бытия, и, в частности, слова Евы: «И сказала жена змею: плоды с деревьев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть».⁶⁴⁰ После смерти, однако, падения не происходит, души определяются как свободные и действительно освобождаются в сексуальном акте. Поэтому речь уже не идёт о рассуждениях о плоти, а о душе. Как пишет Олег Дарк, иронизируя над названием поэмы: «Душа участвует, как и тело, затронута, как и оно. <...> И “грубые средства” её вполне удовлетворяют».⁶⁴¹ Итак, мы вышли за пределы плоти, настолько, что в последующих стихах любовники описываются сначала как трупы, а затем как прах, и совокупление символически превращается в смешение праха:

Захороненные в одной могиле,
Летучий смешаем прах.
Хоть меня до греха раскаянье мучит и страх,
Ночь связала нас клейкой лентой,
Пахнет чужими вещами, настойкой разлитой и «Кентом»,
Входит бесшумно Дракон о семи головах.⁶⁴²

Тема греха возвращается, но, хотя грех вызывает раскаяние и страх, он всё же неизбежен. Следует также отметить, что с образом ленты поэт отказывается от торжественного образа и интонации, сохранявшейся до сих пор. То же самое она делает и с последним образом, с обонятельным ощущением настойки и «Кента», характерным для ночи, которая кажется тихой, в которой появляется образ Дракона из Апокалипса, отсылающий к змею, а значит, к искушению и греху, но появляющийся в нетипичной тишине, не издающий ни звука.

В четвёртом разделе, проанализирован в первой главе,⁶⁴³ снова возникает тема плоти и возникновение любви как физического и одновременно метафизического ощущения, которое видит через кровь слияние душ, тем самым запечатывая нерасторжимую связь между телом и душой, соучаствующей в любовном «грехе»:

Войди же в кровь мою, как в новую тюрьму,
А я войду в твою –
И превратимся в тьму.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Библия, Москва, Всесоюзный совет евангельских христиан – баптистов, 1990. С. 3.

⁶⁴¹ Дарк О. И. Пчела Шварц // см. онлайн: http://old.russ.ru/krug/20030707_od-pr.html (дата обращения: 30/08/2023).

⁶⁴² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 92.

⁶⁴³ См. с. 43 данной работы.

⁶⁴⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 92.

Если учесть изображение возникновения любви у Шварц и характерное для неё смешение физического и метафизического, которое несёт в себе как положительную, так и отрицательную составляющую, и, таким образом, предстаёт как противоречивое чувство, то становится интересным изображение возникновения этого же чувства у Кузмина. Изображение Кузмина менее привязан к телесной, плотской сфере, а предстаёт как чувство, в котором, впрочем, проявляются определённые противоречивые аспекты:

И вот я помню: тело мне сковала
Какая-то дремота перед взрывом,
И ожидание, и отвращенье,
Последний стыд и полное блаженство...
А лёгкий стук внутри не прерывался,
Как будто рыба бьёт хвостом о лёд...
<...>
Как сильно рыба двинула хвостом!
Безволие – преддверье высшей воли!
Последний стыд и полное блаженство!⁶⁴⁵

Хотя изображения Кузмина и Шварц сильно различаются, их объединяют некоторые фундаментальные элементы. Оба они являются примером важности контрастов и противоречий в поэтике двух поэтов и важности темы любви. В *Форель разбивает лёд* Кузмина любовь является главной темой, и эти стихи предвосхищают развитие темы в произведении. В творчестве Шварц любовь также является одной из основополагающих тем и предстаёт как фундаментальная составляющая отношений поэта с окружающим миром и божеством, в нём также представлена физико-метафизическая и физико-духовная диалектика, лежащая, как уже было рассмотрено, в основе такой поэтики. Стоит также отметить, что два поэта, описывая возникновение любви, используют два природных образа: Кузмин – форель, связанную с животным миром, Шварц – цветок, связанный с растительным миром.

В пятом разделе поэмы вновь выражается отношение, которое представляется проблематичным («Слово одно только – «злая» – / Сам ты – я думаю – злой.»),⁶⁴⁶ после чего следует описание приставаний, перенесённых в детстве («Толстый уродливый грек / Робко дитя растлевал»)⁶⁴⁷ В связи с этим особое значение имеют следующие стихи:

Тело поёт – «зачем?».

⁶⁴⁵ Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990. С. 284–285.

⁶⁴⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 93.

⁶⁴⁷ Там же.

Окурок с полу возьму,
Дева ли, или шлюха,
Столетняя злая старуха –
Я уж сама не пойму.⁶⁴⁸

По мнению Олега Дарка, помимо отношений между душой и плотью, в концепции Шварц есть ещё что-то неопределённое, что критик определит как «третью сущность»: «есть нечто третье, незатронутое, незаинтересованное в них (ими), параллельное, требующее и никогда вполне не находящее чего-то более тонкого, истончившегося».⁶⁴⁹ Это как механизм, сущность, которая берёт на себя функции экрана и защиты, в некотором роде отчуждения:

Дева или шлюха – с обычной равнодушной смелостью спрашивает о себе героини. Это различие, если иметь в виду внутреннее состояние, невозможно. Различие естественно происходит во внешней жизни, в зависимости от строгости наблюдающего, в поведении, в коммуникативной действительности (я не выхожу за пределы стихов). Но это различие не имеет отношения к внутренней жизни Девы. Её сексуальные ощущения (физические и духовные), которые она всегда запротоколирует, настолько не впускаются внутрь, что она может вести как угодно. Третья, параллельная, наблюдающая сущность обеспечивает неприкосновенность, или незатронутость, непорочность, которая не зависит от поступка. Всё, то делается (и делают) с ней, проходит параллельно ей, ничего не причинив.⁶⁵⁰

В шестом разделе, носящем название «След солнца», явно выражается характерная для поэзии Шварц техника метаморфозы и сопоставления разных планов. Поэт отталкивается от обычного явления – появления фосфенов, световых ощущений после взгляда на солнце – и превращает его в божественное откровение:

И взорвалось изнутри ослепительным блеском,
Стало кровавым. А в центре
Распятый стоял человек,
Взрыв световой
Превратил его в пентаграмму.⁶⁵¹

Таким образом, светящееся пятно превращается с ослепительным и кровавым взрывом (кровь опять-таки является средством изменения и возрождения) в явление распятого Христа, который сразу после этого и после ещё одного светящегося взрыва превращается в пентаграмму, то есть в музыку, или в геометрическую фигуру, которая для греков была

⁶⁴⁸ Там же.

⁶⁴⁹ Дарк О. И. Пчела Шварц // см. онлайн: http://old.russ.ru/krug/20030707_od-pr.html (дата обращения: 30/08/2023).

⁶⁵⁰ Там же.

⁶⁵¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 94.

священным символом света. Итак, мы явно наблюдаем цепь метаморфоз, связанных общим знаменателем – светом, и происходящих через взрыв, порождающий три различные смысловые и тематические вселенные в двенадцати стихах, составляющих стихотворение. В контексте темы поэмы и с учетом физической любви к богу, которая характеризует религиозность Шварца (и которая, как мы увидим из анализа последующих поэм, является повторяющейся темой), образ этого раздела может быть метафорическим и метаморфическим превращением женского оргазма.

Седьмой раздел прямо противопоставляется шестому. Луна, главная героиня, сменила солнце, световая среда уступила место ночной картине, характеризующейся дождём и тучами. Глаз луны, наблюдающий за землей, описывается как тёмный («тёмным глазом своим»).⁶⁵² В конечном счёте, образ змея вытеснил светлое откровение Христа:

А нами правит сила змеиная...

Правит нежная.⁶⁵³

Змей, как и ранее дракон, – это другой символ греха и искушения грехом. Если раньше грех определялся как неумолимый, то теперь он символически утверждается как правящий над миром.

В восьмом разделе тема смерти возвращается. Поэт наделяет весну зимними чертами, которые, отвлекаясь от зимы как времени года (что видно из первой строки: «Нет, не холод вокруг, не зима,»), как бы отсылают к экзистенциальной зиме, наступившей в то время, когда поэт пишет поэму (а именно конец мая, начало июня). Поэт, таким образом, представляет себя лежащей в снежном гробу среди цветущих деревьев, с глазами, покрытыми льдом, и снегом на лице. Лёд здесь выступает как символ чистоты, не охлаждающий, а согревающий; смерть здесь, в отличие от предыдущих разделов, предстаёт как смерть святая:

Пусть я замёрзну в июне,
Не черемуха – снег на лице моём.
Смертью блаженных умру,
Синим и чистым льдом
Я засияю в жару.⁶⁵⁴

⁶⁵² Там же.

⁶⁵³ Там же.

⁶⁵⁴ Там же.

Девятый раздел, который мы приводим полностью, является тем, который даёт название поэме:

Грубыми средствами не достичь блаженства.
Если даже достичь – в нём
Сатанинская злая насмешка,
И знаменует это
Ухмылка, начертанная
Внизу на чреве.

Не разделить жизни
И не найти защиты,
И не прочесть иероглиф
И своего лица.⁶⁵⁵

Поэт вновь задумывается о невозможности избежать греха, а значит, и о невозможности достичь блаженства. Однако если учесть, что мир полон греха, то даже блаженство покажется шуткой дьявола. Согласно интерпретации Воронцовой, которая может быть отражена и в словах Шварц о поэме, у героини Шварц происходит дальнейшее осознание греха, который становится отвратительным. В этой связи Воронцова пишет: «Героини Шварц всегда обращают опыт греха себе во благо на пути к своему нравственному взрослению, стремятся к духовной свободе, но уже опираясь на любовь к Богу».⁶⁵⁶ Критик затрагивает и ещё один интересный вопрос, считая, что героини Шварц любят Бога как смертного человека. Это важно, поскольку возвращает к вопросу о значении тела и плоти для Елены Шварц: дать божественному физическое тело и позволить ему обитать в мире стиха и проявиться в том мире представляется поэтическим и религиозным чудом одновременно. Такое воплощение божественного – в десятой части, завершающей поэму:

Я бы вынула ребро своё тонкое
Из живого вырезала бы тела я –
Сотвори из него мне только Ты
Друга верного, мелкого, белого.
Не мужа, не жену, не среднего,
А скорлупою одетого ангела,

⁶⁵⁵ Там же. С. 95.

⁶⁵⁶ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 45.

Чтоб он песни утешные пел
И сидел бы ночами на лампочке,
На паучьих звенел бы струночках.⁶⁵⁷

Прежде всего, сразу же очевидна очередная отсылка к книге *Бытия*, к сотворению Евы Богом, который берёт ребро у спящего Адама. Однако есть и существенные отличия: в поэме именно лирическое «я», женское (уточняющее, что оно не Адам) извлекает себе ребро для творения. В этом опять-таки можно усмотреть параллель между богом-творцом мира и поэтом-творцом стиха. Кроме того, в этом случае процесс творения, как представляется, поручается и женщине, и сверхъестественному существу (рассматривается стих «Сотвори из него мне только Ты», в котором лирическое «я» обращается к «Ты») и, таким образом, является процессом сотворчества между лирическим «я» и божеством. Результатом творения будет ни муж, ни жена, ни кто-то средний, но ангел, божественная фигура, которая появляется как утешающая, успокаивающая, и которая рассеивает по миру чистое присутствие (снова белый цвет, как в разделе, посвящённом блаженной смерти в снегу), даже если не всегда непосредственно видимое. В последних двух стихах,

Ах, друга светлого, тонкого, мелкого
Из капли крови, из кости слабой.⁶⁵⁸

Вновь подчёркивается важность физического тела и крови как средства творения и метаморфозы. Кроме того, ещё одним элементом, придающим телу большое достоинство, является возможность на основе человеческого тела родить нечто божественное.

3.5. *О том, кто рядом (из записок Единорога)*

Маленькая поэма *О том, кто рядом (из записок Единорога)*, законченная в июне 1981 года, была впервые опубликована в том же году в первом номере самиздатского журнала «Обводный канал». Затем она открывала второй сборник стихов, изданный на Западе, *Стихи*, в 1987 году, – сборника, объединившего избранные стихи, написанные в 1980-е годы, а затем была включена в сборник *Лоция ночи*, в 1993 году и в сборник маленьких поэм в 1999 и в 2002 годах. Это одна из поэм, в которой поэт больше всего размышляет о взаимоотношениях бога и мира, бога и человека, о физическом теле бога, а также о творении, перевоплощении и

⁶⁵⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 95.

⁶⁵⁸ Там же.

метаморфозе бога в мире. Таким образом, это очень символическая поэма, в которой лирический герой как бы чередуется или совпадает в поэте и единороге (как следует из подзаголовка поэмы).

Первый раздел предстаёт как своеобразное осознание земной и звериной природы лирического «я». Сбросив покров, лирическое «я» обнаруживает свою сущность:

Я чую, я вижу,
Я – зверь.
Он лежит – что корова,
Что белый египетский бык,
Только ворсинки на коже видела я,
Слышала дальний мык.
Он лежит коровой,
Затопленной в своём молоке
Кипящем.
Голубую мягкую грязь
Соскребаю с глаз,
Пелена упала –
Боль и звон,
Смотрят на меня в упор
Я и Он.
Не хочу быть сметью, слякотью, смертью,
Буду живым молоком,
Буду быком.⁶⁵⁹

Можно отметить чередование «я» и «он», причём «я» выражено в женском роде. Таким образом, совпадение между женским лирическим «я» и единорогом, по-видимому, имеет место. В самом деле, «Я» утверждает, что осознает свою звериную природу. Тот, о ком говорится в местоимении «Он», – это, видимо, Бог. Египетский бык может быть отсылкой к культу Бухиса, или Аписа, который в древнеегипетской религии олицетворял Ка, то есть проявление души. Единорог, таким образом, может выступать в роли говорящего. Осознание своей природы, по сути, достигается через снятие пелены, плевы и голубой грязи (и в первом описании единорогов греческим историком Ктесием у животного были именно голубые глаза). В христианской традиции Единорог является божественным символом. В *Библии*, в одиннадцатой главы 91-го псалма, есть упоминание о единороге: «а мой рог Ты возносишь,

⁶⁵⁹ Там же. С. 96.

как рог единорога, и я умащен свежим елеем».⁶⁶⁰ Этот псалом цитирует и *Физиолог*, который описывает единорога как очень свирепое животное, которое трудно изловить. Единорог не позволяет никому приблизиться к себе, разве что деве, чтобы сосать её молоко. По этим причинам единорог стал символом целомудрия и чистоты, и по этой причине его часто ассоциируют с образом Христа:

Сравните это животное с образом Спаса, «ибо воздвиг рог в доме Давида, отца нашего», и «рогом спасения» стал нам. Не могли ангелы и силы удержать Его, и вселился во чрево поистине чистой девы Марии. «И Слово стало плотню и обитало с нами».⁶⁶¹

Шварц сохраняет часть этой символики. Единорог уподобляется Христу, определяемому в латинских версиях *Физиолога* как духовный единорог, и, таким образом, представляет собой, как видится, воплощение бога на земле. В маленькой поэме зверь-лирическое «я» как бы прозревает, общается с богом (строка «Я и Он»⁶⁶² в конце раздела как бы подтверждает это).

Второй раздел, как кажется, в противовес первому, выражает невозможность восприятия своего физического тела; мы приводим его полностью:

Играю в прятки в лихорадке –
Да где же, где же я?
Ни в зеркалах, ни в глазах чужих,
Ни в слезах, ни в словах своих.
И вдруг услышала – гляди:
Током налитое яйцо,
В нём замкнуто твоё лицо,
И оно катается в груди.⁶⁶³

Невозможность восприятия физического тела выражается, таким образом, в невозможности как увидеть самого себя (отсюда ссылки на зеркала), так и быть воспринятым другими, отсюда ссылки на глаза, слова и слёзы, причём последние также предполагают измерение памяти. В этом разделе бог также не появляется физически, но его голос слышен. То, что лицо оказывается внутри яйца, наполненного током, похоже, представляет собой новую возможность или ожидание жизни и творчества. По мнению Евгения Пазухина, этот

⁶⁶⁰ Библия, Москва, Всесоюзный совет евангельских христиан – баптистов, 1990. С. 613.

⁶⁶¹ Физиолог, изд. под. Е. И. Ванеева, СПб, Наука, 1996. С. 139.

⁶⁶² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 96.

⁶⁶³ Там же. С. 97.

образ выражает «ощущение живого Бога, реально присутствующего в человеке. Ток, который “налито яйцо”, – внутрибожественная жизнь, Дух божий». ⁶⁶⁴

Третий раздел противопоставляется второму, и следовательно, ближе к первому в своём утверждении ценности плоти. Это одна из лирик Шварц, в которой сильнее проявляется единство тела и души, связь и наложение физического и метафизического измерений:

Рукой души Его коснулась
Случайно,
И сразу жизнь споткнулась.
Тайна –
Что Он телеснее нас всех, Господь.
А мы – резьба по облаку.
Что плоть бороться?
Её огнём всю надо напитать,
И видеть научить и понимать,
И всю глазами светлыми усеять,
И, как дитя,
Чей облик обречён,
Учить её, наказывать, лелеять. ⁶⁶⁵

Описывается опыт встречи с богом, который впервые прямо назван по имени в пятой строке. Интересно отметить, что в первой части стихотворения свойства, относящиеся к человеку, относятся к области нефизического (в образах души и облака), а свойства, относящиеся к богу, связаны с семантикой физического, воплощенной в образе руки и прикосновения. Кульминацией этого становится утверждение, что бог более телесным, чем человек. Это является одной из вершин утверждений религиозности Елены Шварц. Тело так же важно, как и душа, плоть не подлежит осуждению, ибо переживание божественного происходит в плотской и телесной сфере, и именно через тело, в общении, а не в противостоянии с душой, можно прийти к восприятию и познанию бога.

В четвёртом разделе снова описывается тело бога и ощущение тела бога на себе. Божественное принимает необычную форму, оно на самом деле жидкое и состоит из ртути:

Его тело из ртути –
Из моря

⁶⁶⁴ Пазухин Е. А. Титаническое преобразование твари // Часы, № 37, 1982. С. 218.

⁶⁶⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 97.

Ртути живой,
Серебра переливного, жгучего.
Если даже тебя Он разрежет
И, как Чермное море, пройдёт,
Ты Его не увидишь – пока
Не облачишься
В облегающий тело глаз,
В чечевицу алмазную.⁶⁶⁶

Упоминание о жидкости позволяет, в следующих стихах, обратиться к книге *Исхода* в образе бога,⁶⁶⁷ проходящего через тело человека в виде Красного моря. Образ телесного переживания божественного носит насильственный характер, тело разрывается потоком ртути. Но в то же время без правильного расположения духа восприятие сильного присутствия бога кажется невозможным. Как бы утверждается мысль, что поиск бога и опыт бога предполагают страдание.

В пятом разделе восприятие бога происходит через другое чувство – обоняние. Возвращается и фигура единорога, также впервые названная прямо. Очевидно, что слияние лирического «я» и единорога, происходит через изменение формы носа. Последние четыре строки интересны ещё и тем, что если верно, что нос единорога даёт возможность выходить за границы вещей (по словам Седаковой, существа мира Шварц «туда стремятся – куда-то поближе к Единорогу, в мир иносказаний»),⁶⁶⁸ то верно и то, что запах бога – это сильный запах тока:

Нос отращу Единорога,
Пронюхаюсь чрез грань вещей.
Узнайте же, что запах Бога
Похож на крепкий запах тока.⁶⁶⁹

Шестой раздел представляется самым длинным и сложным во всей поэме. Темой вновь становится творение, представленное в начале как насильственный акт и изображённое как

⁶⁶⁶ Там же.

⁶⁶⁷ Здесь упоминается отрывок из книги *Исхода*, в котором Бог ведет Моисея и израильтян через Красное море, чтобы спастись из Египта: «И обвел Бог народ дорогою / пустынную к Чермному морю. / И вышли сыны Израилевы вооруженные из земли Египетской». Следует также помнить о 135-м псалме: «Разделил Чермное море, ибо / вовек милость Его; / И провел Израиля посреди / его, ибо вовек милость Его; / И низверг фараона и войско / его в море Чермное, ибо вовек / милость Его». См.: Библия, Москва, Всесоюзный совет евангельских христиан – баптистов, 1990. С. 72, 633.

⁶⁶⁸ Седакова О. А. *L'antica fiamma* (вместо послесловия) // Шварц Е. А. Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011. С. 47.

⁶⁶⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 98.

часть динамики отношений между отцом и сыном, напоминающей в некотором роде историю Кроноса и Зевса, описанную Гесиодом в *Теогонии*:

Тот, кто пространство исторг,
Как вопль разъяренной тоски,
Из горла,
Из огненной глотки, из мысли,
Кто выbleвал Время,
Кто построил Землю как дальний хутор –
Чтобы взрослого
Отделить Сына, –
Знал затаённое Твари желанье
Сладкое –
Бога убить.⁶⁷⁰

Пазухин наблюдает трёхстороннюю динамику между Отцом, Сыном и Творением и определяет её как «попытку синтеза новой троицы с Тварью в центре. Причем, все эти "ипостаси", как бы пародируя Троицу богословия, неразделимы и взаимозаменяемы».⁶⁷¹ Представленная троица – это не христианская троица. В жестокой динамике, характерной для отношений «отец-сын-тварь», часто можем наблюдать, как сын и тварь совпадают, и как, стремясь уничтожить отца, они стремятся взять на себя роль творца. По мнению Пазухина, «эта троица – воплощение “древнего ужаса”»,⁶⁷² связанного с творением. Этот раздел также насыщен контрастами, которые находят выражение в изображении страдания, тоски, ужаса, ненависти и любви. Это особенно характерно для второй строфы:

Его хочет зарезать святой
И в крови себя растворить.
Кто выше подпрыгнет
С опасным объятьем в плечах,
С ядом любви в очах?⁶⁷³

Контраст также характеризует возглас «Увы! Эвоэ! Увы!»,⁶⁷⁴ выполняющий функцию рефрена и отделяющий строфы друг от друга. Фактически он представляет собой крик отчаяния и одновременно вакхического восторга. Снова Пазухин:

⁶⁷⁰ Там же.

⁶⁷¹ Пазухин Е. А. Титаническое преобразование твари // Часы, № 37, 1982. С. 221.

⁶⁷² Там же.

⁶⁷³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 98.

⁶⁷⁴ Там же.

«Увы! Эвоэ! Увы!» – это и крик, выражающий острое сожаление о трагическом разрыве бога и мира, и боевой клич, призыв к титаническому бунту. «Эвоэ!» – вакхический возглас, выражение предельной дионисийской радости. Но радости разрушительной. С этим возгласом вакханки разрывали на куски не только быков, но и богов.⁶⁷⁵

По мнению критика, в крике также содержится приглашение убить не только бога, но и тело бога. Воссоздание мира проходит через кровь бога, и это воссоздание по другим законам.

Седьмой раздел выражает невозможность для лирического «я»-единорога воспроизвести себя, а значит, и невозможность дать жизнь:

Нечему створоживаться –
Нету молока в груди,
И живот не взбухал прибойным морем,
Не шумел внутри
детей, внуков песок,
Десантом
Не выбрасывались
Из раздавшегося чрева
Потомки.
Я – рода тупик.⁶⁷⁶

Восьмая часть противопоставляется седьмой. Если в седьмом разделе выражена невозможность творения, то в восьмом изображено творение человека:

На Землю
Пал человек
Четырёхпалой
Отрубленной рукою Бога,
Отрубленную, но живой –
Где было некогда запястье,
Где боль была
И кровь лилась –
Зарубцевалось,
Округлилось,
Глаза пробились,
Ум завелся.

⁶⁷⁵ Пазухин Е. А. Титаническое преобразование твари // Часы, № 37, 1982. С. 222.

⁶⁷⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 99.

Рубиновый свет,
Засмоленная жизнь,
Запечатанная кровь.⁶⁷⁷

Даже сотворение человека, как и сотворение мира, предстаёт как насильственный акт. Человек, по сути, возникает в результате увечья тела бога, чья рука упала на землю. Таким образом, это живое тело бога, которое после метаморфозы становится человеком. Виолет Фридли, комментируя этот отрывок и говоря в целом о единстве маленькой поэмы, пишет: «В поэзии Елены Шварц проводится мысль о том, что весь мир – результат фрагментации изначальной единицы, что каждый человек является частью бывшего божества».⁶⁷⁸ Важность физического тела бога проявляется и здесь. Сотворение человека – это результат излияния божественной крови, и именно кровь, один из самых повторяющихся элементов поэзии Шварц, вливаясь в человека, даёт ему жизнь.

Кровь играет центральную роль и в девятой, предпоследней части. В этом разделе, по-видимому, происходит осознание человеком своего тела. Таким образом, он в некоторой степени переключается с первой частью, в которой было показано «пробуждение» и осознание физического состояния единорога. Человеческое тело предстаёт как смертный храм:

Десять колонн костяных
Жалко белеют⁶⁷⁹

Также проводится параллель между телом Бога и телом человека. Но интересно отметить, что в момент осознания человеком своего тела Бог как бы превращается в нематериальную, духовную сущность, оставаясь физическим только как воспоминание:

Невидимого Бога
Неотличимый жрец
В воздухе
Таёт.
О, какое родное! Как это знакомо давно мне!
Это видела я – в лодке,
Когда плыла
По рекам крови своей,

⁶⁷⁷ Там же. С. 100.

⁶⁷⁸ Фридли В. «Сочинения Арно Царга» Елены Шварц: Лиса и её двойники // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, СПб, Своё Издательство, 2012. С. 289.

⁶⁷⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 100.

Петлистым, закатным, тёмным.⁶⁸⁰

Центральная роль, о которой говорилось выше, раскрывается в конце раздела. Зрительное восприятие бога вновь связано с кровью, и, в частности, с образом реки крови (мотив реки, моря, потока имеет в поэме первостепенное значение). Пазухин, по поводу важности образа крови в поэме, пишет:

Но в поэме только кровь, выходящая об остов, - истинное, безграничное море бытия. Кровь выступает как единственное начало, сплавливающее Бога и человека, субстанция, текущая в них обоих. "По рекам крови своей" - то же, что по рекам крови божьей. Через Творца и тварь течёт одна жизнь, одна кровь.⁶⁸¹

А центральное место крови в поэме снова проявляется в десятом разделе, завершающем произведение. Она является кульминацией насилия образов, увиденных в предыдущих разделах:

Мир –
Это самоубийство Бога
Чужими руками,
Морем собственной крови
Он захлебнётся,
Любовью.⁶⁸²

В море крови, символизирующем кульминацию насилия, остаётся, однако, место для чувства любви, и, действительно, любовь представляется доминирующим чувством, и поэтому мы имеем представление о жертвоприношении, о самоубийстве из любви к человеку, совершенном богом при сотворении мира.

3.6. Мартовские мертвецы

Маленькая поэма *Мартовские мертвецы*, написанная в 1980 году, была впервые опубликована в том же году в 27-м номере самиздатского журнала «Часы». Позднее, в 1993 году она была включена в сборник *Лоция ночи* и вошла в сборник маленьких поэм в 1999 и в 2002 годах.

⁶⁸⁰ Там же.

⁶⁸¹ Пазухин Е. А. Титаническое преображение твари // Часы, № 37, 1982. С. 225.

⁶⁸² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 101.

Тема поэмы связана с взаимоотношениями живых и мёртвых, а следовательно, с концепцией смерти и слияния мира живых с миром мёртвых. С этой главной темой связаны и отношения с церковью и с богом.

В первом разделе эпиграф рассматривает церковь и как человека, и как воплощенный микрокосм на земле. Церковь воспринимается как благословение Христа, позволяющее поднять голову, посмотреть вверх и понять. В последующих стихах церковь олицетворяется с физическим, человеческим телом, которое принимает в своё чрево целые поколения, вбирая в себя их грехи:

Оглянулась, оборотилась:
Есть у церкви живот, есть и ноги,
По живот она в землю врылась,
А земля – грехи наши многи.

Есть и сердце у неё,
Через кое протекали
Поколения на коленях,
Что кровинки – тень за тенью,
Гулкий шёпот покаянья.⁶⁸³

Выйдя из тела церкви, поэт оказывается в её теле и чувствует, что за ним наблюдают сияющие глаза святых на иконах. По мнению Елены Айзенштейн, эти стихи – одни из самых истоковых среди написанных поэтом; «вот как изображается чувство церковной соборности».⁶⁸⁴

Тёмное, тайное внятно всем ли?
О, сколько раз, возвращаясь вспять,
Пяту хотела, бросаясь в землю,
Церкви в трещинах целовать.⁶⁸⁵

По словам критика, центральное место в этих стихах занимает образ пяты: «образ пяты – вообще один из сквозных в её поэтике, совмещающей разнорелигиозные образы,

⁶⁸³ Там же. С. 102.

⁶⁸⁴ Айзенштейн Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц // Нева, № 5, 2013. С. 175.

⁶⁸⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 102.

дохристианские, из эллинистического искусства <...> и христианские. <...> Пятка – образ отмеченности, уязвимости».⁶⁸⁶

Во втором разделе тема диаметрально меняется. В этой части, которая имеет название «Чёрная бабочка», поэт описывает в облике мужской бабочки то, что кажется ангелом смерти:

Звёзды вживлены в крылья,
В бархат несминаемый вечный,
С лицом огромным меж нежных крыл,
Мужским и нечеловечьим.⁶⁸⁷

Чёрная бабочка – одно из многочисленных животных, населяющих поэтическую вселенную Шварц. В данном случае это животное предстаёт в виде огромной бабочки, в лице которой нет ничего человеческого, а в крыльях, состоящих из вечной ткани и украшенных звёздами, можно распознать её принадлежность к измерению не земному, а сверхъестественному, между космическим и метафизическим. Тот, кто видит это, не может сказать; встреча со смертью уникальна и от неё нет спасения:

Кто видал её – не расскажет,
Как она своё стадо клеймит.
Называли, именовали –
Ангел смерти трудолюбив⁶⁸⁸

Однако стихи, завещающие раздел, как бы представляют собой встречу лирического «я» с ангелом смерти, и неясно (а заключительный вопрос не проясняет этого сомнения), переживёт ли лирическое «я» эту встречу или нет. Тем не менее, создаются условия для последующих разделов, действие которых, как представляется, происходит в мире мертвых:

Закружилась она, зашептала,
Лёгким взмахом сознание темня:
Как же ты воротиться метала,
Если ты видала меня?⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ Айзенштейн Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц // Нева, № 5, 2013. С. 175. Что касается пятки как символа уязвимости, то вспомним распространенное выражение «ахиллесова пята».

⁶⁸⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 103.

⁶⁸⁸ Там же.

⁶⁸⁹ Там же.

В третьем разделе лирическое «я» оказывается в сумеречной вселенной, в которой с наступлением ночи оно различает разные луны и звёзды. В этом месте поэт видит мёртвых в их «повседневных» делах:

Там луны пёстрые сияли,
И звёзды смутно голосили,
И призраки живыми стали –
Входили, ели, выходили
И жадно и устало жили.⁶⁹⁰

Очевиден оксюморонный принцип, управляющий этой части шварцевской вселенной. Призраки мёртвых предстают «живыми» в своей занятости. Примечательно, что стихи, описывающие умерших и их действия, составляют отдельную фонетическую группу, для которой характерны аллитерация на «ж» (центральное место здесь занимает глагол «жить») и повторение «и/а-ли» – суффикса прошедшего времени, подчёркивающего перечислительный смысл. В конце раздела лирическое «я» видит группу зверей, несущих тело с мёртвыми, но горящими глазами, которое представляется фигурой бога, погребённого в тёмном и кипящем колодце. То, что во вселенной мёртвых людей, которые ведут себя как живые, мёртв только бог, может означать, что в этой части мира действуют иные законы, чем божеские. Тем не менее, изображение горящих глаз как бы свидетельствует о неполном исчезновении бога.

Четвёртый раздел, озаглавленный «Весной мёртвых рядом», является самым длинным и важным в поэме (из 200 строк поэмы 103 относятся именно к этому разделу). Раздел открывается двумя авторскими эпитафиями, которые задают контекст и вводят тему раздела. Из первого эпитафия становится ясно, что действие всё ещё происходит в царстве мёртвых: деталь луны, другой, движущейся, которая связана множеством лун, описанных в предыдущем разделе. Поэт, как явствует из первых двух строк, погружается в этот мир настолько, что почти становится его частью:

В мёртвых холодном песке
Стану и я песчинкой,
На голубом виске
Разведу лепестки и тычинки.
Луна пролетает, горя,
Только не эта, другая.
Мёртвых холодных моря

⁶⁹⁰ Там же. С. 104.

Без берегов и края.⁶⁹¹

Второй эпитафия говорит об одиночестве подростка, одиночестве, разделённом с богом, и о душе, которая, покинув тело, в аду или в раю найдёт другие души и больше не будет одинока. Первая строфа раздела относится и к тому, и к другому; действие происходит в царстве мёртвых, за столом бога, а главные герои – дети:

Душ замученных промчался тёмный ветер,
Чёрный лёд блокады пронесли,
В нём, как мухи в янтаре, лежали дети,
Мёд давали им – не ели, не могли.⁶⁹²

Образ смерти уже становится явным, поддерживается интонацией между торжественной и трагической, а также тёмным цветом изображений. Действие происходит в Ленинграде, и это Ленинград блокады. Как и в стихотворении *Мёртвых больше*, которое было проанализировано в первой главе,⁶⁹³ город – это среда смерти; в данном случае представлена среда сосуществования мёртвых и живых, в которой две вселенные как бы находятся в диалоге и смешиваются. Здесь, напротив, поэтесса – единственная живая, наблюдающая за смертельным образом блокадного Ленинграда. Блокада Ленинграда – постоянный мотив в поэзии Елены Шварц. Изображённые дети, умирая от голода, попадают к богу, но даже за божьим столом они есть не могут. По словам Воронцовой, «Чистые детские души, возносясь до уровня святости, даже после смерти отказываются от еды, при этом, укоряя Бога за доставленные страдания, за то, что он это допустил».⁶⁹⁴ Наряду с исторической темой блокады Петербурга здесь, по-видимому, присутствует и литературная отсылка. В образе голодных детей, которые даже в раю не могут занять свои места за божьим столом, как бы перекликается разговор Ивана Карамазова с его братом Алешей в главе «Бунт» романа *Братья Карамазовы*. Иван, атеист, ставит под сомнение существование Бога и задаётся вопросом, как можно принять божественный план, учитывая зло и, в частности, страдания детей:

Любишь ты деток, Алеша? Знаю, что любишь, и тебе будет понятно, для чего я про них одних хочу теперь говорить. Если они на земле тоже ужасно страдают, то уж, конечно, за отцов своих, наказаны за отцов своих, съевших яблоко, - но ведь это рассуждение из другого мира, сердцу же человеческому здесь на земле непонятное. Нельзя страдать неповинному за другого, да еще такому неповинному! <...> И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая

⁶⁹¹ Там же.

⁶⁹² Там же.

⁶⁹³ См. с. 58–59 данной работы.

⁶⁹⁴ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 85.

необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены. <...> Можно ли жить бунтом, а я хочу жить. Скажи мне сам прямо, я зову тебя - отвечай: представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!⁶⁹⁵

Иван не может смириться с тем, что среди цены, которую приходится платить за достижение божественной гармонии, есть страдания детей, а бог, допускающий страдания детей, по его мнению, не может существовать.

В двух последующих строфах поэт ведёт диалог душами. Во второй строфе, которую мы приводили в первой главе как пример нетипичного разговора лирического «я» поэта со сверхъестественными сущностями, поэт спрашивает о причине стенаний душ, а также размышляет, как она может их увидеть. Продвижение поэта в мир мёртвых напоминает продвижение Данте в аду. В третьей строфе лирическое «я» как бы узнает друга-поэта (которого она определяет как «нездешнего друга»),⁶⁹⁶ носящего следы смерти, и сопровождаемого другими душами:

Смерть капает из глаз и рук.
Он смерть несёт, как будто кружку
Воды колодезной холодной,
Другой грызёт её, как сушку,
И остаётся всё голодный.⁶⁹⁷

Затем душа как бы возвращается в тело лирического «я» («Моя душа меня настигла – ой!»),⁶⁹⁸ которое вновь ощущает и воспринимает себя как живое существо, ощущает приток крови, жажду:

А вот и кровь бредёт – из крови волоса –
Розовые закатали глаза.
«Я человек, – она плачет, – я жажду!»⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Книги I–X // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14, Ленинград, «Наука», 1974. С. 216, 223–224.

⁶⁹⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 105.

⁶⁹⁷ Там же.

⁶⁹⁸ Там же.

⁶⁹⁹ Там же.

Во второй части раздела строфическое деление разрушается, и остаётся единый, непрерывный поток стихов, которые следуют за продвижением лирического «я» в ад:

И всё-таки могучий Дионис,
Обняв за икры Великий Пост,
Под лёд летает к рыбам вниз
И ниже – ниже – выше звёзд.
И в их смешенье и замесе,
В их чёрно-белой долгой мессе
Ползу и я в снегах с любовью,
Ем серый снег вразмешку с кровью.⁷⁰⁰

Сразу же можно отметить некоторые основополагающие элементы поэтики Шварц, которые в этом разделе доведены до крайности. Во-первых, в первых двух строках устанавливается связь между языческой традицией, олицетворяемой Дионисом, и христианской традицией Великого Поста. Кроме того, происходит сдвиг между категориями, смешение измерений высокого и низкого, что выражается в движениях летающего бога. Поэтесса ест снег, смешанный с кровью, и это похоже на inferнальный, дионисийский обряд. Чёрный дождь падает со звёзд, тьма, кажется, принимает форму её отца, которого она никогда не знала, поэтесса чувствует, как её душу подвергают психоанализу, разрезают, словно юнгианским скальпелем. Таким образом, это ещё и момент откровения. И. Останенко распознает в описании адского пространства оксюморонный характер, как негатив живого пространства:

Оксюморонными характеристиками наделяется у Е. Шварц и пространство смерти – как пространство-антипод пространству жизни. Например, в поэме «Мартовские мертвецы» в мире мёртвых <...> словно действует принцип негатива – то, что является светлым в «живом» пейзаже, здесь предстаёт в своём негативном варианте: «серый снег», «дождь чёрный».⁷⁰¹

Обряд продолжается и поэт, единственный живой человек, ходит среди душ умерших:

Что надо вам, умершим всем?
И так я, как безумный царь,
И снег, и глину, звёзды ем.
Пью кровь из правого соска
Такую горькую – напрасно

⁷⁰⁰ Там же. С. 106.

⁷⁰¹ Останенко И. В. Образная сфера картины мира в пейзажной лирике Елены Шварц // Вопросы русской литературы, № 26 (82), 2013. С. 204–205.

За плечи тащите меня
В ад, как в участок, вы – так страстно.⁷⁰²

Продвижение приобретает героический, эпический характер, в чём можно распознать одну из романтических черт поэзии Шварц: лирическое «я» называет себя «Космический Наполеон» и в почти что борьбе душ определяет себя как решено броситься в бездну:

Вы, звери, крыльями шумя,
Хотите поглотить меня,
Вы, птицы, сладкий тленный мозг
Из кости алчете, из сердцевины.
Аркольский я – пусть слабый – мост,
Толкнёте – полетит в пучину
Космический Наполеон,
И мир, и свет, и блеск времён.⁷⁰³

Пятая, заключительная часть представляет собой решительную смену сцены. Это размышление и разговор со смертью, в котором тон уже не эпический, а интимный. В первой главе было рассмотрено,⁷⁰⁴ как эти стихи представляют пример переосмысления смерти как фигуры, которая не является абсолютно и обязательно отрицательной, а является частью отношений человека с божеством и поэтому должна быть принята без ужаса, как новая метаморфоза этих отношений:

Ты, смерть, пчела, – и ты сгустить готова
В мёд алый сок.
Не бойся синей качки этой вечной,
Не говори – не тронь меня, не тронь,
Когда тебя Господь, как старый жемчуг,
Из левой катит в правую ладонь.⁷⁰⁵

Как уже было рассмотрено,⁷⁰⁶ смерть также является общей темой для Кузмина и Шварц. В поэтическом мире этих поэтов мир мёртвых и мир живых находятся в постоянном диалоге, и часто происходит слияние двух миров. В поэтической вселенной Шварц смерть, как видно из приведённых выше стихов, не обязательно является отрицательной фигурой, более того, она неотделима от жизни, является её аналогом. В *Форель разбивает лёд* Кузмина

⁷⁰² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 106.

⁷⁰³ Там же. С. 106–107.

⁷⁰⁴ См. с. 40–41 данной работы.

⁷⁰⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 107–108.

⁷⁰⁶ См. с. 115 данной работы.

происходит преодоление смерти через воскрешение. Однако перед воскрешением, в восьмом ударе происходит своеобразное переосмысление смерти как возможности возрождения:

На составные части разлагает
Кристалл лучи – и радуга видна,
И зайчики весёлые живут.
Чтоб вновь родиться, надо умереть.
Я вышел на крыльцо; темнели розы
И пахли розовою плащаницей.⁷⁰⁷

Образ луча, входящего в кристалл и дающего жизнь радуге, решается самим Кузминым в третьей строке: смерть символизирует возможность возрождения через воскрешение. Таким образом, воскрешение предстаёт как метаморфоза. Следует также отметить, что смерть у Кузмина связана с невозможностью выйти за пределы материального измерения. В диалоге главного героя и его возлюбленной, предшествующем самоубийству последней, смерть связывается со слепотой, причём слепота предстаёт в форме видения земными глазами:

– Вот я пришёл... Не в силах... Погибаю.
Наш ангел превращений отлетел.
Ещё немного – я совсем ослепну,
И станет роза розой, небо небом,
И больше ничего! Тогда я, прах,
И возвращаюсь в прах! Во мне иссякли
Кровь, желчь, мозги и лимфа. Боже!⁷⁰⁸

Возможность видеть неземными глазами – тема, присутствующая и в творчестве Шварц, что будет подчеркнута при анализе следующей маленькой поэмы. Важно отметить, что воскрешение у Кузмина заключается в возможности снова видеть дальше, понимать символы и превращения:

– И ангел превращений снова здесь?
– Да, ангел превращений снова здесь.⁷⁰⁹

Ангел превращений предстаёт как новое изображение метаморфозы. Воскрешение подразумевает новую возможность видения, которая одновременно является возможностью видения вне вещей, возможностью метаморфического творчества. Таким образом, в поэтике

⁷⁰⁷ Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990. С. 290.

⁷⁰⁸ Там же.

⁷⁰⁹ Там же. С. 293.

Елены Шварц поэт через процесс метаморфозы даёт жизнь все новым образам и расширяет свою поэтическую вселенную.

3.7. *Ночная Толчея*

Маленькая поэма *Ночная толчея*, написанная в декабре 1979 года, впервые была опубликована в 27-м номере самиздатского журнала «Часы». В 1992 году она была переиздана в 7-8-м номерах журнала «Волга», а в 1993 году вошла в сборник *Лоция ночи*. В 1999–2002 годах она была опубликована в сборнике маленьких поэм, в томе *Стихотворения и поэмы* и во втором томе *Сочинений* соответственно. Поэма, действие которой происходит в течение одной ночи, является примером расширения космоса поэта как во времени – ночь, характеризующая темнотой, кажется бесконечной, – так и в пространстве, поскольку комната поэта, в которой происходит действие, кажется безграничной. Тема тьмы – центральная; при упоминании *Горбатого мига* уже было отмечено, что у Шварц метафизическая тьма совпадает с физической. Так происходит и в этой поэме, в которой поэт погружается в темноту своей души. Это также поэма, в которой категории земного и божественного, естественного и сверхъестественного смешиваются до полного слияния и в которой поэт общается со сверхъестественными сущностями, среди которых появляются ангелы и демоны. Эпиграф – «Одежды ангелов суть их тела»⁷¹⁰ – ещё раз подчёркивает важность телесности и физической конкретности божественной сущности для поэта.

Первый раздел, который имеет название «Усилие», вводит тему душевного мрака, символически представленного тёмной частью сердца, которая, подобно миниатюрной луне, предстаёт как непостижимая:

По эту сторону биенья
Сердечного – я в темноте⁷¹¹

Исследование своей внутренней тьмы представляет собой насильственный акт, поэт сравнивает себя с рыбой, ныряющей в подземную дыру между двумя реками, исследующей неизвестность. Это движение вниз, в глубину, которое должно сопровождаться подъёмом вверх:

В жары духовные – рукой
Души, самой душой

⁷¹⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 109.

⁷¹¹ Там же.

Небесные задеть огни.
Чтоб всё бесовское во мне
Признали ангелы своим –
Раз прокалил его в огне
Своей печатью Элохим.⁷¹²

Это копание рукой души в собственной душе (опять же, отсылка на физическое, так и на духовное). Затем путешествие во тьму предполагает очищение в божественном пламени; это очищение внутреннего беса, на котором ставится божественная печать (а Бог, о котором говорит поэт, называется ветхозаветным термином «Элохим»). В строфе, завершающей раздел, совпадение физического и духовного тела лирического «я» наблюдается в образе глаз:

Так вытянувшись и закрыв
Глаза заёмные, земные,
Я помнила, что тьма была
Когда-то Богом, но стекла,
Землёй стугаясь, а я – пчела,
И светом я верну её в края родные.⁷¹³

В обычном жесте – лечь и закрыть глаза – поэт наблюдает момент перехода; земные глаза заимствованы, закрытие земных глаз равносильно открытию духовных. В этой маленькой поэме ночь и момент сна, погружение в сновидческое измерение способствуют диалогу с божественным измерением. В темноте различимы следы бога и поэт сравнивает себя с пчелой, которая со светом вернётся на родину, как бы обозначая свою принадлежность к иному измерению. В сопоставлении духовных глаз с земными и во возможности найти свет во тьме можно распознать и другой фундаментальный принцип шварцевской поэтики – представление о поэте-творце, создающем свою поэтическую вселенную из тьмы, как о божественном жесте:

Подобно тому, как библейский свет создал из тьмы мир, так же в стихах Е. Шварц из тьмы высветляются предметы, вещи и живые существа, которыми заполняется все пространство - от Бога до подвала. Все эти люди, звери, предметы, вещи - живые и равноправные образы-двойники. Одушевление всего, населяющего единое пространство - не просто поэтический прием, условность и метафора, а реальность, и как поэтический образ - более видимая, чем сама реальность.⁷¹⁴

⁷¹² Там же.

⁷¹³ Там же.

⁷¹⁴ *Ефимова Н. (Гучинская Н. О.)* Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 158.

Образ пчелы также оказывается наделённым символическим смыслом. Олег Дарк считает её повторяющимся образом в поэтическом мире Шварц и напоминает о её значении для трёх классических богинь – Персефоны, Артемиды и Афродиты, о её значении как проводника в потусторонний мир:

Жрицы всех троих (и Персефоны) назывались пчелами, а Артемида – и сама Пчелой. И есть версия, по которой Божья мать назвала себя ульем, из которого вылетала пчела-Христос (Одно из «Воздушных Евангелий» Шварц, 1982 г., – «от пчелы», сопровождавшей Христа). Улей традиционно ассоциируется то с утробой, то с гробом (домовиной). Участвовал в архаических похоронных обрядах. И любовь есть путь в смерть (или возвращение; <...>), репетиция смерти, попытка заранее привыкнуть к ней.⁷¹⁵

Второй раздел преемственно связан с первым с самого первого слова «Ночь», которое следует за последней строфой первого раздела, в которой лирическое «я» лежало в постели, закрыв глаза:

Ночь. Перевертывается карта
Своею чёрной стороной.⁷¹⁶

Измерение сновидческое, лирическое «я» играет в карты со сверхъестественными сущностями. Темнота подчёркивается образом перевернутой карты, показывающей её черную сторону (здесь также прослеживается параллель с началом предыдущего раздела, где упоминалась тёмная сторона сердца). Игра может символизировать судьбу и вхождение в чужое измерение: поэт играет (и проигрывает) с «трёхглазым»; трёхглазый может быть отнесен к эзотерическому символу, указывающему на возможность видеть и переживать невидимые реальности. Обращение к разорванной карте трефового валета, с которой лирическое «я» отождествляет себя, согласно таро, предсказывает встречу с непредсказуемым исходом, который может быть как позитивным, поскольку он новый, так и негативным, так как он незрелый.

И в следующих разделах рассказывается именно о таких встречах. Четвёртый раздел, озаглавленный «Тёмный ангел», состоит из двух стихотворений, имеющих общий эпиграф:

Всё это было со мною во сне
При голой, и скользкой, и спелой луне.⁷¹⁷

⁷¹⁵ Дарк О. И. Пчела Шварц // см. онлайн: http://old.russ.ru/krug/20030707_od-pr.html (дата обращения: 30/08/2023).

⁷¹⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 109.

⁷¹⁷ Там же. С. 110.

Таким образом, поэт ещё раз подчёркивается связь между онейрическим состоянием и выходом в иное измерение под влиянием луны, взглядом иными, неземными глазами, позволяющим встретиться с неземными сущностями. В первом из двух стихотворений спящего поэта посещает тёмный ангел, потому что он главный герой нового падения на землю:

Проникновенье пара в пар
(А сонная душа есть дым непрочный)
Или невиннее всего,
Иль, может быть, всего порочней.
Как бы повторя паденье,
Ангел свалился с небес –
И, в тёмное облако слившись,
Кружили мы под потолком.
И кости меня растворились,
И кровь превратилась в ихор,
Чужим ли крылом, заёмным
Я пробовала взмахнуть.⁷¹⁸

Прежде всего можно отметить, как душа имеет физико-материальный образ в паре, и как душа спящего, непрочного дыма, оказывается более уязвимой для проникновения. Затем душа поэта вступает в столкновение с ангелом падения, в котором тело не участвует, но которое порождает физическую метаморфозу; поэт становится ангелом, обретает крылья, растворение костей символизирует приход в духовное измерение, где кровь становится ихором (который, как поясняет в примечании сама Шварц, является кровью бога согласно греческой мифологии). Во втором стихотворении душой поэта обладает тёмный дух (здесь не уточняется, что это ангел); одержимость происходит через проникновение через кровь:

Тёмный дух к душе моей
Приникнул, к вене кровеносной.

Из тела выщелувшись, я
Большою стану вдруг и грозной.⁷¹⁹

В этом случае тело играет центральную роль во встрече. Если раньше слияние душ происходило в водовороте под потолком, то теперь чужой дух проникает тело, достигая души поэта по вене. Вновь подчёркивая значение крови, одного из самых повторяющихся образов,

⁷¹⁸ Там же.

⁷¹⁹ Там же. С. 111.

можно привести слова Ефимова: «В круговороте крови кружатся равноправно и Бог, и поэт, и жизнь, и смерть – кровоток идет прямо от звёзд через вены в сердце. Подобно тьме и свету, кровь вливается в словесные образы и густеет в них».⁷²⁰ Одержимость кажется невыносимой для человеческого тела, которое чувствует, как ломаются (а не растворяются) все его кости, и создаётся впечатление, что его поглощает пламя, что он погибает:

Ты не видишь – я ведь умираю,
Мою душу тела вне всю корчит,
Он меня зашепчет, защекочет.
Пламя пожирает свой подсвечник,
Погляди – ведь мы несёмся в вечность,
И со мною скоро ты растаешь
В сполохах и вздохах. Понимаешь?⁷²¹

Как уже было отмечено в первой главе, опять же, вместе с Ефимовой,⁷²² огонь – это повторяющийся образ, который в поэтическом творчестве Шварц приобретает разные значения. В этой маленькой поэме, если рассматривать первый и третий раздел, наблюдается его очищающее воздействие и разрушительная сила.

В четвёртом разделе поэт надеется на возможность новой встречи, которая должна состояться по вмешательству душ и ангелов:

Нарцисса я сужу за недостаток
К себе любви.
Уж я-то не поверю отраженьям
В воде ль, в крови.
Ах, angels, духи, когда бы вы могли
Хоть на мгновенье
Глухонемого «я» извлечь коренья
И стебли бледные из бешеной земли.⁷²³

Раздел открывается упоминанием о Нарциссе. Это не первое обращение к классической мифологии в маленькой поэме, и наличие таких отсылок ещё раз подтверждает важность греческой и латинской античности и для поэтического творчества Шварц, и для создания её экуменизма. По мнению Георгины Баркера, Нарцисс относится к числу «малых классических

⁷²⁰ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 162.

⁷²¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 111.

⁷²² См. с. 39 данной работы.

⁷²³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 111.

альтер-эго»,⁷²⁴ к тем мифологическим фигурам, которые она определяет как «небесные тела»,⁷²⁵ с образом которых поэт устанавливает связь между физическим и астральным измерением. Здесь, по-видимому, происходит отрицание и преодоление фигуры Нарцисса со стороны поэтессы, которая говорит, что не верит в отражения и хочет выйти за пределы своего образа (а в данном случае – тела и души). Лирическое «я», как уже говорилось, хочет, чтобы ангелы устроили ей свидание с неким «оно». Также вызывает интерес тот факт, что именно это существо должно передать ей свои желания, а не наоборот. В любом случае, встреча и прикосновение в виде поцелуя могут стать откровением для лирической героини, которая обнаружит своё «я» в глубинах своей внутренней тьмы:

Его слегка поцеловав,
Я буду знать, что я жива.
Я буду знать, что «я» во мне
Спит в черноземной глубине.⁷²⁶

В пятом разделе, который имеет название «Диалог», поэта посещают души, с которыми он ведёт беседу. И снова возникает ощущение пересечения комнаты, где спит физическое «я» поэта, и безграничной вселенной её души. Кроме того, особое значение имеет эпитафия к этому разделу:

Имя с окнами на запад и восток
Дал мне Бог.
А душа открыта на все четыре –
В ней кто хочешь живёт –
Как в своей квартире.⁷²⁷

Поэт имеет в виду соединение русского имени с греческим происхождением «Елена» с немецкой фамилией «Шварц». Символическое соединение Запада и Востока позволяет ей расширить своё видение. Поэт также указывает на парадоксальность своего имени, поскольку «Елена», от греческого слова «ἐλάνη», означает нечто светлое, а «Шварц» в переводе с немецкого – «чёрный».

Как говорилось, поэта посещают некие души, которые, как он выясняет, являются проклятыми душами. Во второй главе мы приводили этот раздел в качестве примера

⁷²⁴ *Barker G.* SPQR in the USSR. Elena Shvarts's Classical Antiquity, Oxford, Legenda, 2021. С. 39.

⁷²⁵ Там же.

⁷²⁶ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 111.

⁷²⁷ Там же. С. 112.

микрополиметрии Шварц, когда метр варьируется в разных строках диалога.⁷²⁸ Души появляются как мошки, как пыль, им некуда деться, они приходят из глубин тьмы и хотят поселиться в глазах поэта:

Мы пришли из такой далекой тьмы,
Глубже ада она и черней,
На мгновенье – и сразу скроемся мы –
Пожалей ты нас, пожалей.⁷²⁹

Поэт жалеет и обманывается душами, даёт им возможность войти в свой глаз, из которого они потом уже не хотят выходить:

И впустила я их,
Этих мошек чужих,
И теперь их поди прогони.
В хрусталик ввелись они.
– «Нет, в море хладного злого огня
Мы не уйдём назад».
И если окликнете вы меня,
Они вам посмотрят в глаза.⁷³⁰

В этих последних стихах есть несколько интересных элементов поэтики Шварц. Прежде всего, сравнение проклятых душ с мошками представляет собой пример сопоставления прозаической, низкой реальности с высоким измерением, связанным в данном случае с религией. Таким образом, две смысловые сферы оказываются в оппозиции. Кроме того, наблюдаются пересечение земного и метафизического измерений: души занимают своё место в физическом теле поэта, глаз, о котором идёт речь, – земной, определённый в первом разделе как «заёмный», и именно из него души наблюдают за окружающей действительностью. Стоит также отметить оксюморонное представление ада, который выглядит как хладное огненное море. В итоге из сопоставления контрастов здесь возникает ирония, противостоящая эпической интонации, которая обычно предполагает эту тему в литературе. Шестой раздел «Ночная толчея» – тот, который даёт название поэме. Этот раздел также состоит из двух стихотворений. Как мы уже отмечали в первой главе, в первом происходит чередование ночи и дня (две строфы начинаются со слов «И днём...» и «Зато уж

⁷²⁸ См. с. 91 данной работы.

⁷²⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 112–113.

⁷³⁰ Там же. С. 113.

ночью»),⁷³¹ в котором ночь является носителем откровения. Именно ночью, закрыв физические глаза и открыв духовные, поэт может расширить своё видение и воспринять материальность этих существей:

Зато уж ночью –
Ангелов круженье,
Демонов кишенье,
А уж заблудшие души –
Что вестовые в сраженье.
Я руку подниму –
И стаи пёстрых душ
Её пронизут горячо,
Они влетят, как птицы в тучу,
И вылетят через плечо.⁷³²

Лирическое «я», кажется, может прикоснуться с ним. Оно описывает их движение во тьме, допуская их присутствие, и задаётся вопросом, где может быть их дом, откуда они пришли, какое послание они несут. Ответ душ кажется загадочным: «Икринку. Иону. Весть».⁷³³

Во втором стихотворении поэт выражает чувство страха, вызванное этими встречами, боится, что эти души могут оказаться злыми и убить её:

Умрёт бывает человек,
Один, порой глухой,
Подумают – инфаркт, инсульт...
А нет! Убийство тут.⁷³⁴

Также представляется, что в физической реальности нет возможности раскрыть и понять причину такой смерти, и поэтому она будет расценена как смерть от естественных причин. Также описывается чувство ужаса, сопровождающее это ощущение смерти, и страх умереть в одиночестве:

Он убивает только тем,
Что существует сам.
Вот контур лёгкий зашуршал,

⁷³¹ Там же.

⁷³² Там же.

⁷³³ Там же.

⁷³⁴ Там же. С. 114.

Сгустился тёмный свет,
И сердце ужас смертный сжал...
Свидетелей-то нет.⁷³⁵

В последнем разделе поэт наблюдает за ангелами и отмечает некоторые особенности их поведения, связанные с животными; таким образом, здесь присутствует мир природы, упоминаются дельфины, павлины, спрут. В качестве примера мы приведём первую строфу:

В ангельских вижу повадках я нечто дельфинье.
Вот, изогнувшись, ныряют всем скопом.
Крылий их тонкотканых сияющих клинья
В воздухе чертят круги и змеиные тропы.⁷³⁶

Поэт спрашивает себя, почему они находятся рядом с ней, описывает их смеющимися и отвечает, что, возможно, она видит их потому, что прижалась глазом к луне. Луна вновь играет основополагающую роль и предстаёт как важнейшее астральное тело в управлении небом и в связи между земным, космическим и метафизическим измерениями. Снова появляется и космическое измерение поэта, который, как и в *Горбатом миге*, смотрел в глаза созвездиями, так и здесь оказывается лицом к лицу с луной. Тело ангелов состоит из огненных линий, их прыжки к потолку сравниваются с прыжками пробок. Они сидят на её ресницах и беседуют, поэт называет себя домом ангелов, похожих на бабочек:

То на ресницах сидят и болтают
Горсткой огня и зерна,
Внутрь влетают и вылетают,
Будто я им равна.

Ах! Равны мы и вправду, огнистые тени,
Хоть для вас я – что бабочке глиняный дом.
Мы равны – мириады, обломки, ступени –
И по ним, спотыкаясь, бредем.⁷³⁷

В утверждении космического измерения поэта, в его способности видеть, прикасаться к ангелам, расширять свой взгляд духовными глазами вновь прослеживается очень высокая концепция поэзии у Елены Шварц.

⁷³⁵ Там же. С. 114–115.

⁷³⁶ Там же. С. 115.

⁷³⁷ Там же.

3.8. Рождественские кровотолки (Нищенка с червонцем, дерево с дарами)

Маленькая поэма *Рождественские кровотолки*, написанная в период с 25 декабря 1979 года по 8 января 1980 года, была впервые опубликована в 27-м номере самиздатского журнала «Часы» в 1980 году (она входит, как и *Ночная толчая* и *Мартовские мертвецы*, в самиздатский сборник «Разбивка парка на берегу финского залива»). Поэма также вошла в сборник Елены Шварц *Танцующий Давид*, изданный за рубежом в 1985 году. Если упомянуть официальные издания, то в 1993 году поэма была опубликована в сборнике *Лоция ночи*, а в 1999 и 2002 годах – в сборнике «Маленькие поэмы». Маленькая поэма состоит из одиннадцати разделов, связующей их темой является любовь, по-разному проявляющаяся в паническом слиянии лирического «я» с окружающим миром.

Главные герои первого раздела – нищие. Как уже было отмечено, в творчестве Шварц поэзия часто связана с низкой средой, находит выражение и развивается из непоэтических элементов. Значительным примером этой тенденции является восьмой раздел поэмы *Хомо мусагет*, в котором Музы решают наделить нищего даром пения. Стоит также обратить внимание на то, что нищие – это главные герои в отсутствии, невидимые, считающиеся, возможно, получили доступ в Царство Небесное:

Где же нищие? Куда их дели?
За небесной пищей они улетели?⁷³⁸

Возникают предположения о том, где они могли находиться, считается, что они разбогатели, а может быть, собрались в церкви или на кладбище. Следует перечень различных по характеру нищих: узнаваемый по шляпе, стоящей в грязи, изуродованные, с металлическими колесами вместо бедер, старуха, просящая хлеба и благословляющая тех, кто ей его предлагает. Поэт заявляет, что займёт место нищих, примет их облик (в поэме *Хомо мусагет*, в четвёртом разделе, поэтическое откровение головы Орфея превратило лирическое «я» в нищего):

И придётся мне их заменить хоть собой
И, петляя, бродить в переулках с сумой,
Целовать всем прохожим ноги,
Становясь голубой и убогой.⁷³⁹

⁷³⁸ Там же. С. 117.

⁷³⁹ Там же.

Причина объясняется сразу после этого игрой слов и воспоминанием о последнем нищем, единственном, кого назвали по имени, дядя Гриша:

Ведь нищий – это Богу ниша.
Он умалился, Бог в нём ожил
И руку протянул к прохожим.
Любви, любви – небесной пищи –
Просил Господь всем чревом нищим.⁷⁴⁰

Бог перевоплощается в нищих, часто говорит их голосом, ищет и распространяет любовь. И снова Бог близок к неимущим, он на земле, в грязи. Это происходит и в *Горбатом миге*, где Он находится в подвале, среди запаха табака и водки, готовый превратить эти элементы в своё самое прекрасное творение.

Второй раздел носит название «Симбиоз». Поэт утверждает, что её лиры больше не существует. Это дуб, который был срублен. Есть и точная пространственная отсылка к Чёрной речке – пригороду Ленинграда, где жил поэт.⁷⁴¹ Поэт сокрушается, что для деревьев нет ни памяти, ни могилы, ни рая. Симбиоз происходит в тот момент, когда пила ударяет по стволу дерева:

И когда впилося острие пилы
В нежно-шершавое и беспомощное тело,
Мне приснилось, что со скалы
В пропасть я полетела.
То ль душа его прилетела
Со мною навеки проститься,
То ли в смертной тоске хотела
За душу мою уцепиться.⁷⁴²

В первой главе, говоря о множественности точек зрения, характерной для метареализма, а значит, и о расширении взгляда на реальность, мы приводили стихотворение *Воздушное Евангелие*, в котором в первой части кедр, из которого был вырезан крест Христа, рассказывает историю его сруба со своей точки зрения. В данном случае говорит не дуб, а поэт, но важно отметить, как Шварц наделяет дерево душой; всё в мире имеет душу, равную по достоинству человеческой. Таким образом, происходит симбиоз, и душа дуба связывается

⁷⁴⁰ Там же.

⁷⁴¹ Это также место, где Пушкин был смертельно ранен в живот на дуэли.

⁷⁴² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 118.

с душой поэта в стремительном вихре смертной тоски. Момент падения – это момент почти ласкового откровения:

Нету лиры замшелой,
А душу она исцеляла,
У неё глаза были,
Ум был у неё.⁷⁴³

Потеря дерева равносильна потере друга, другого человека. Поэт описывает дружеские отношения. Паническая концепция Шварц заключается в возможности восприятия и общения с жизненной сущностью всех существ и созданий. Отсутствие дуба для поэтессы – глубокая боль, удар в сердце:

Грубо нас разлучили,
Разделили – и я умираю и чахну.⁷⁴⁴

Третий раздел открывается ночным пейзажем в морозную ночь. Космическое и земное измерение совпадают, от падения звезды хрустит лёд на окне. Кажется, что это рождественская ночь. Поэт говорит о горячем, сильном, любовном чувстве, которое должно на мгновение затихнуть:

Пусть всё во мне горит, дрожит,
Любви порывам надлежит
Умолкнуть в ночь – когда
Зовут, звенят колокола,
Мгла в небесах так зелена,
Там сумеречный лес.
«Возьми моих два-три ребра
И исцелуй их до утра
До сини», – шепчет бес.
В простые дни совсем не грех
Любить любимых всех.
Но нынче нас зовут – пойдём!⁷⁴⁵

Как будто любовь на мгновение устремилась в другое место, следуя за звоном колоколов. Лирическое «я» беседует с бесом, который просит его исцелить рёбра. Символика

⁷⁴³ Там же.

⁷⁴⁴ Там же.

⁷⁴⁵ Там же. С. 119.

ребра, которая также появится в дальнейшем, связана с иудейской и христианской символикой, согласно которой ребро – символ творения, а Адам и Ева – плод единой плоти, то есть разделения первоначального единства. В последних стихах почти подразумевается, что физическая любовь возобладала над духовной, что зов вечности в любящем мгновении не был услышан:

«За сладких несколько минут
Ты, может, вечность потерял,
Не жаль тебе, тебе?» – Молчал
И в сердце крепче целовал,
В дрожащий перезвон.⁷⁴⁶

Из того, как поэт обращается к бесу, также следует, что зов был адресован высшим сущностям (есть также упоминание о святых) и не касался непосредственно человека.

В четвёртом разделе лирическое «я» превращается в золотого паука, ткущего тёплую золотую паутину:

Тебе никуда не деться,
И ему никуда не деться.
Из кончиков пальцев,
Из ногурок
Стальнойю тонкой жарой
Обовьюсь,
Я – паук
Золотой.⁷⁴⁷

Образ паука выступает как метафора влюблённого; паутина, которая, сплетаясь, служит для того, чтобы заманивать и сжимать добычу, предстаёт как хватка влюблённого, заключающего возлюбленного в свои объятия. Этот образ отсылает к телесности любовных отношений.

В пятом разделе тема влюблённых продолжается. В частности, поэт говорит о двух влюблённых, которых она заключила в один стих. Представляется важным отметить, что их сущность – это её собственная сущность:

Пусть двух возлюбленных моих

⁷⁴⁶ Там же.

⁷⁴⁷ Там же. С. 120.

Я затолкала в тесный стих,
Пусть даже больше было их –
Они не виноваты –
Они увидели во мне,
Как в зеркале – брат брата.⁷⁴⁸

По мнению Фридли, такой образ выражает то, что для Шварц является целью человека, а именно «вернуться к гомогенности, к единице, слиться с Другим».⁷⁴⁹ Любовь, таким образом, предстаёт как один из инструментов, обеспечивающих это слияние:

В этой жизни, где всё только режут и рвёт,
Пусть любовь моя их перевьёт.
Перепутала я имена даже их,
Но узнала их тайное имя⁷⁵⁰

По мнению критика, «здесь имеем дело с попыткой слияния: путём метаморфозы все персонажи становятся похожим друг на друга, двойниками, и сливаются в одно большое “я”».⁷⁵¹ Вместо унификации всех персонажей, выступающих в качестве двойников, здесь можно наблюдать признание общей сущности, то, что поэт называет тайным именем, которое выходит за физические пределы и устремляется к большей любви, которая в данном случае может принимать форму поиска нового единства.

В шестом разделе вновь появляются образы Бога (здесь представлен как творец) и ребра. Ребро здесь символизирует нерасторжимую связь между душой и телом. Это вход, служащий преградой для жизни, представленный в одиночестве и тишине при безмолвном чтении псалма. Любовь, чувство одновременно физическое и метафизическое, вызывает в жизни и сердце восторг и волнение:

Разве только любовь скользнет,
Золотую свечу зажжёт,
В стучащий молотом водоворот –
Под малиновый острый свод.⁷⁵²

⁷⁴⁸ Там же.

⁷⁴⁹ Фридли В. «Сочинения Арно Царта» Елены Шварц: Лиса и её двойники // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, СПб, Своё Издательство, 2012. С. 289.

⁷⁵⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 120.

⁷⁵¹ Фридли В. «Сочинения Арно Царта» Елены Шварц: Лиса и её двойники // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, СПб, Своё Издательство, 2012. С. 289.

⁷⁵² Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 121.

В седьмом разделе поэт вновь возвращается к теме слияния душ и тел, причём опирается на образ крови. В поэме *Грубыми средствами не достичь блаженства* слияние и смешение крови влюблённых может привести к символическому превращению в метафизическую тьму. Здесь же любовь находится в крови, и поэтому единение реализуется как слияние крови. Таким образом, здесь присутствует сильная телесная составляющая, которая, однако, воплощается в приглашении выйти за пределы тела («<...> хрупнут скорлупою все лица» и «А в кости – отрицанье любви»)⁷⁵³ и которое вновь выводит кровь на первый план, приглашает представить себя в виде крови, чтобы обратиться к богу:

Сможем разливом весенним разлиться

И слиться!

В крови – любовь,

А в кости – отрицанье любви.

Когда я, наконец, себя как кровь пойму,

Сброшу белую тьму

И соленой пальмовою ветвью

Наклонюсь ко Господу моему?⁷⁵⁴

При анализе важности и центральности образа крови в поэтической вселенной Шварц, важно привести слова Ефимовой, которые усиливают параллелизм между Богом-Творцом мира и поэтом-творцом стиха и неразрывную связь между жизнью и смертью:

Подобно тому, как жизнь и смерть сжились друг с другом и проистекают одна из другой – точно также и кровь-жизнь и кровь-смерть не могут существовать отдельно; в поэтическом творчестве это проявляется как аналогия творчеству Господнему: Бог терзает своё творение-человека и, проливая её кровь, обновляет её; поэт терзает себя и, проливая собственную кровь, отдаёт её стихи.⁷⁵⁵

В восьмом разделе рассуждения переходят в космическую сферу и поэт утверждает, что даже звёзды обладают душой – душой, которую можно воспринимать и которая взаимодействует с душой других существ:

Клянусь я всею кровью

И всей зарытою во мне

Божественной любовью –

Что то – не камень в облаках,

⁷⁵³ Там же.

⁷⁵⁴ Там же.

⁷⁵⁵ Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 163.

Бездушно в цель летящий,
Нет – это дух, нет, это ум,
Округлый и горящий.⁷⁵⁶

Поэт клянется Божьей любовью и собственной кровью, утверждает, что однажды разговаривал со звездой, и сравнивает её движение в небе с движением птицы. И снова физическое измерение перекликается с космическим, а вместе с ним и с религиозным:

Как кровь от сердца к голове,
В огне несёт он вести,
Глаза поднявши к синеве,
Пойдём с волхвами вместе.⁷⁵⁷

Не исключено, существует также связь между функционированием тела и связью сердца и головы, а также динамикой, управляющей земным и астрально-божественным измерениями. Параллелизм подчёркивается и поэтической структурой четверостишия. Оно представляет собой чередование 4-стопного и 3-стопного ямба с перекрёстной рифмой, мужской в первой и в третьей строке (голове-синеве), женской во второй и четвёртой строке (вести-вместе). Путь звезды – от света ко тьме, в котором также выражен экуменизм поэта, имеющий четкую христианскую основу:

«Я, Ты, они и мы,
Все перепутав и поняв:
Сон, Ягве, Элохим и яд».
Он знает – будет в темноте
В раскрылья она распят.⁷⁵⁸

Девятый раздел, который имеет название «Виденье о забытом стихотворении», является вторым, несущим метапоэтический смысл. Действительно, мы уже видели, как поэт, говоря о раскрытии единой сущности в разных людях, использовала образ, в котором она говорит, что заключила в одном стихе двух возлюбленных. В данном случае речь идёт о сущности стихотворения и мы отмечаем, что стихотворение также имеет физическое тело:

Слова рожали.
Кто бы мог
Подумать: каждой слог,
Союз какой-нибудь, предлог...

⁷⁵⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 121–122.

⁷⁵⁷ Там же. С. 122.

⁷⁵⁸ Там же.

И жемчугом дрожали.
Каждая буква кровью налилась,
Забилась, жерлом в себя провалилась.⁷⁵⁹

Также примечательно, что все образы, используемые для обозначения тела стихотворения, являются негативными или насильственными. Как будто кровь, о которой идёт речь, в данном случае является одновременно и кровью жизни, и кровью смерти. Как будто поэт-творец влил эту кровь в создание своих стихов:

Стихотворение лежало
Мёртвой роженицей
В луже кровавой.
И я, как бледный отец,
Поняла наконец –
Что было моею забавой.⁷⁶⁰

Десятый раздел повествует о метаморфозе, которая, опять-таки, связана с откровением и происходит насильственно, в результате отравления:

Под языком у жизни жало –
Сначала будто всё ласкала,
Потом колола и кусала,
Кровавым ядом напитала,
И ядовитою я стала.⁷⁶¹

Здесь также поэтическая структура является основой тематико-содержательной структуры. Для процесса метаморфического отравления характерно использование женской рифмы, даже внутри стиха (жало-сначала-ласкала-кусала, за единственным исключением колола), и аллитерации (жизни-жало, ласКала-колола-кусала-кровавым, ядом-ядовитою-я). Поэт вновь превращается в нищенку; таким образом, прослеживается связь между этой частью и первой. Она нищенка, прячущая что-то в подвале, из которого она время от времени достает красный червонец. Подвал становится метафорой самой жизни:

Так что же это там у ней?
Душа? Талант? Любовь?
Иль чья-то спекшаяся кров?

⁷⁵⁹ Там же.

⁷⁶⁰ Там же. С. 123.

⁷⁶¹ Там же.

Она как жизнь – Кощей,
Та тоже что-то прячет в нас
Или от нас скорей.
Ах, что? – Да голубой алмаз,
В нём горсточку червей.⁷⁶²

В этих стихах есть ещё один пример расширения поэтической вселенной Елены Шварц, осуществляемого через процесс метаморфозы. Поэт, отравленный жалом жизни, превратился в нищего, который как бы сторожит подвал. Невозможно определить, что скрывает подвал, отсюда и связь с жизнью, которая что-то скрывает в нас, а возможно, и прячет от нас. Таким образом, жизнь сравнивается с Кощеем – фигурой из русского фольклора, характеризующейся большой жадностью.⁷⁶³ Итак, отталкиваясь от собственной поэтической персоны, Шварц исследует характерную для её поэзии низкую вселенную, а затем обращается к рассуждениям о жизни и смысле жизни, а также расширяет семантическое поле до русской фольклорной традиции. В итоге в двух последних строках с образом алмаза, наполненного червями, раскрывается поэтика контрастов Шварц, в сопоставлении высокого и низкого, в соединении разных категорий и планов.

Последний раздел «Путешествие мёртвого дерева» связан со вторым – «Симбиоз». Если во втором разделе выражалась сетования по поводу отсутствия похорон, могилы и рая для деревьев, то здесь появляется ощущение, что всё это есть:

Деревья свечи все зажгли
И машут головами,
И лес мерцает и дрожит,
Марии он принадлежит –
Весь с хладными зверями.⁷⁶⁴

Душа деревьев пробуждается с Рождеством, и мёртвое дерево отравляется в Вифлеем. В последней строфе дерево уподобляется волхву и живой горящей лире (снова связь с дубом во втором разделе), на нём есть браслет, подаренный поэтом («Приносила я в жертву вино и монеты, / Два серебряных там зарывала браслета, / И она меня обнимала, лечила»),⁷⁶⁵ а внутри его – вино и мирра:

⁷⁶² Там же.

⁷⁶³ Кощей – это, как уже говорилось, фигура из русского фольклора и сказок. Это злой персонаж, обычно изображаемый в виде старика со сверхчеловеческой силой и называемый «бессмертным», поскольку убить его можно только уничтожив его душу, которую он хранит в тайне и отдельно от тела.

⁷⁶⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 124.

⁷⁶⁵ Там же. С. 118.

Волхвом, царем оно идёт,
Живой горящей лирой,
И мой браслет в корнях несёт,
В стволе – вино и мирру.⁷⁶⁶

В заключение отметим, что, как уже говорилось, тема, связывающая одиннадцать разделов, составляющих поэму, – тема любви. Эта тема раскрывается в религиозном смысле и выражает особое религиозное чувство Елены Шварц, которая проявляет свой очень личный экуменизм, в котором можно заметить определенные черты. Прежде всего, это признание единой сущности, которая характеризует души живых существ (и не только живых) и которая принимает форму панического представления об окружающем мире и природе. Далее можно отметить важность христианской традиции в основе этой религиозности, всё как бы тяготеет к Рождеству, дерево во втором и последнем разделах – это дерево с дарами подзаголовка, звезда в восьмом разделе – Вифлеемская звезда. Наконец, интересно отметить использование русского фольклора в фигуре Кощея и в значении слова «волхвы», которые в данном случае являются христианскими волхвами.

3.9. *Хьюмби (практический очерк эволюционного алхимизма)*

Маленькая поэма *Хьюмби*, написанная в июне 1982 года, имеет особую судьбу: она не была опубликована в самиздатских сборниках в Советском Союзе, но была опубликована в тамиздатских сборниках *Танцующий Давид* в 1985 году и *Стихи* в 1987 году. В России *Хьюмби* вошла в сборник *Лоция ночи* в 1993 году, а затем в сборники «Маленькие поэмы» в 1999 и 2002 годах. Основной темой поэмы, как следует из подзаголовка, является алхимическая трансформация. Таким образом, это новое склонение метаморфозы, которое, по словам Александра Скидана, можно назвать «трансмутацией»,⁷⁶⁷ что также выводит на первый план отношения между богом и поэтом. Анализируя стихи Шварц, мы подчёркивали различные воплощения бога, особенно следует отметить бога-любовника, жестокого, ветхозаветного бога, который приобретает черты греческого титанизма и творца. В этой поэме бог (а вместе с ним и поэт, который, как мы уже неоднократно отмечали, является для своего поэтического мира творцом) – это особый тип творца, а именно алхимик, и здесь, цитируя М. Н.

⁷⁶⁶ Там же. С. 124.

⁷⁶⁷ Скидан А. В. Сумма поэтики // НЛО, № 2/2003. С. 289.

Хабибуллину, «становление Поэта – это процесс Великого Алхимического Делания».⁷⁶⁸ Поэма открывается эпиграфом, в котором описывается алхимическое сотворение человека. Слово «хьюмби», как уточняет поэт в сноске, является неологизмом от английского «human being», которое поэт переводит как «человеческое существо» и «человек»:

В тигле ранней весны
Преобразилась.
Пост, алхимик невидимый,
Кровь подсинил,
Влил в глаза пустоту,
Живой водой покропил
Священную точку меж глаз.⁷⁶⁹

В первом разделе оживает результат алхимического опыта:

Мозг (а верное имя – мост) –
Он повсюду. Звёзд
Брызготня – это он –
Вплёснуты в темень.
Я чашу протянула к промоклым небесам,
И Он её наполнил сам
Ореховатой горькой
Кашей знанья.⁷⁷⁰

Прежде всего следует отметить связь между существом и творцом, символизируемую сочетанием «мозг-мост», которое подчёркивает связь между земным и астральным измерениями. Кроме того, ожив, существо обращает к небу, к творцу (поэт использует местоимение «Он»), чтобы получить «кашу знания», к которую добавляется морфий. В связи с этим Айзенштейн пишет: «Человек был создан “в тигле ранней весны”, с помощью живой воды и красноватого порошка алхимика. Морфий снов, творческое сказочное, преображающее нужно человеку наряду с “кашей знанья”».⁷⁷¹

⁷⁶⁸ Хабибуллина М. Н. Своеобразие жанра «маленькой поэмы» Е. Шварц (на примере поэмы «Сочинения Арно Царга») // Дергачевские чтения - 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., т. 2, Екатеринбург, 2012. С. 374.

⁷⁶⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 125.

⁷⁷⁰ Там же.

⁷⁷¹ Айзенштейн Е. О. Хьюмби-поэт, или Цветные ангелы Елены Шварц // Нева, № 5, 2015. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/neva/2015/5/hyumbi-poet-ili-czvetnye-angely-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 26/09/2023).

Второй раздел имеет название «Алхимик». Последовательность стихов соответствует времени создания, но при расширении точек зрения время как будто не движется вперед. Как снова отмечает Скидан, «время стихотворения – это та метаморфоза, которую претерпевает обычное время, когда становится временем конца: временем, которое требуется стихотворению, чтобы кончиться».⁷⁷² Кажется, что суть творения – в астральной ткани, синтезе солнца и луны в образе глаз:

Луну впустил он в левый глаз,
А солнце – в правый,
Разум гас.⁷⁷³

Кроме того, появляется чувство, что невидимый алхимик – иная сущность по сравнению с богом и в шепотной молитве временная и пространственная сферы оказываются разрушенными, алхимик молится богу, который уже «погибал за нас». Но в то же время алхимик растворяется, чтобы дать возможность «алмазу» расцвести из земли:

С молитвой к небу обратясь:
«За Бога растворюсь сейчас,
Как погибал и Он за нас,
За Бога распадусь тотчас,
Чтоб вырос из земли алмаз».⁷⁷⁴

Ученик находит в тигле существо, называемое «человечек», и, обнаружив его, кажется, бросает его в море:

Был человек с ногтей,
Весь каменистый.
Но взять его он не решился
И бросил в море – видеть сны.⁷⁷⁵

Это уже второе воспоминание о сне. Первое – в эпитафии, когда лирическое «я», переходя от третьего лица алхимика к первому, как бы вспоминает, как в старом сне, тот момент, когда его высыпали в кастрюлю, как порошок. В этом случае, по мнению Айзенштейн,

⁷⁷² Скидан А. В. Сумма поэтики // НЛЮ, № 2/2003. С. 289.

⁷⁷³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 126.

⁷⁷⁴ Там же.

⁷⁷⁵ Там же.

«Бог <...> заставил его “видеть сны”, чтобы чем-то заполнить его человеческое существование».⁷⁷⁶

В третьем разделе время как бы вновь начинает течь. В образе хьюмби, протягивающего чашу к небу, прослеживается связь с первой частью. Каша знания, которую он получил, не готова, ему нужно подготовить, поработать над ней. Поэт также описывает существование этих существ на земле, и, в частности, фигуру поэта, одинокого и бесстрашного, очень непохожего на других, который смотрит вверх, как бы пытаясь восстановить связь с небом:

Иные хьюмби любят им смертельно,
Другие ж хьюмби очень их не любят –
Ведь чем хьюмбабистее, тем суровой.
А он, несчастный, смотрит ввысь коровой,
Он доится, как все, но чем?
Настойкой ядовитую спиртовой.
Но всё-таки и он
Немного хьюмбоват,
Глухонемой и прозорливый,
Но он вам – брат.⁷⁷⁷

Стоит отметить использование поэтом неологизма, служащего для углубления характеристики своего персонажа. Важным представляется указание на невозможность хьюмби использовать свою визионерскую природу (в предпоследней строке, где он описывается как прозорливый, но глухонемой). Отсутствие связи с небом как будто сделало хьюмби глухонемым.

В четвёртом разделе эта связь восстанавливается. Хьюмби слышит голос сверху, который как бы зовёт его обратно к задаче, о которой он, казалось бы, забыл. Существо сразу же узнает голос творца:

«Хьюмби, дети!
Ради приятности одной разве вы на свете?
Для того вас породил?»
Хьюмби с коня упадает,

⁷⁷⁶ Айзенштейн Е. О. Хьюмби-поэт, или Цветные ангелы Елены Шварц // Нева, № 5, 2015. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/neva/2015/5/hyumbi-poet-ili-czvetnye-angely-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 26/09/2023).

⁷⁷⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 127.

Воскликает: «Сила сил!
Этой радостью земной
Я мечтал с Тобой делиться».⁷⁷⁸

Таким образом, представляется очевидным, что хьюмби были созданы с определённой целью. Опять же, согласно Айзенштейн, «хьюмби – остроумный портрет нестандартного человека, из которого Бог решил приготовить спасительное для человечества вещество».⁷⁷⁹ Далее описываются занятия хьюмби, живущего в пригороде, и некоторые прозаические сцены его повседневной жизни: как он ест, едет в трамвае, пьёт и ложится спать. Это типичный фон для поэзии Шварц:

По окраине – барак
За баракком проплывает,
Ноет зуб, и жмет башмак.⁷⁸⁰

Алхимик жалуется, что не для этого он его создал: «Хьюмби, / Ум вы!».⁷⁸¹ Однако ночью начинается настоящая жизнь хьюмби. И вновь, как в поэме *Ночная толчея*, мгновению, когда человек закрывает земные глаза, соответствует мгновение, когда он открывает духовные глаза, которые позволяют ему видеть глубже:

Хьюмби живёт двумя жизнями. Одна жизнь его – жизнь обывателя: картошка, телевизор, рюмка, сон. Другая – его настоящая жизнь, которая происходит, когда живущая в нём птица берётся за его разум, который сравнивается автором с очищенным апельсином. Сидящий в нём зверь пробуждается ночью, когда обыватель в нём умирает («И во сне его хоронят»)⁷⁸².

Пятый раздел неразрывно связан с остальными; действительно, кажется, что во сне для главного героя существует возможность общения со своим ангелом. В первых стихах становится очевидным то, о чём выше говорилось: духовные глаза позволяют видеть то, что не могут видеть глаза земные:

Мне все виднее, всё видней,
Ау-ау – о ангел мой!
Я становлюсь глухонемой.

⁷⁷⁸ Там же. С. 128.

⁷⁷⁹ Айзенштейн Е. О. Хьюмби-поэт, или Цветные ангелы Елены Шварц // Нева, № 5, 2015. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/neva/2015/5/hyumbi-poet-ili-czvetnye-angely-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 26/09/2023).

⁷⁸⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 128.

⁷⁸¹ Там же. С. 129.

⁷⁸² Айзенштейн Е. О. Хьюмби-поэт, или Цветные ангелы Елены Шварц // Нева, № 5, 2015. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/neva/2015/5/hyumbi-poet-ili-czvetnye-angely-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 26/09/2023).

Но что же этого честней?⁷⁸³

Он говорит, что слишком долго знал слишком много, а затем задаётся вопросом, может ли глухонемой дотянуться до ангела; и, на самом деле, «поэт без своего ангела – это глухонемой, он не может взять голосом нежную ноту».⁷⁸⁴ Абстрактный образ становится конкретным, физическим. Попытка голоса достичь неба представлена как попытка хьюмби схватить ангела за пятку и потянуть его вниз или поднять на небо. Однако попытка не удаётся: хотя герой стал лучше видеть, он по-прежнему не слышит и не может быть услышан. Он остаётся в глухонемом состоянии и не может общаться со своим ангелом:

Меня не слышал ангел мой,
И полетела вверх ногами,
И становлюсь глухонемой,
И с духом говорю глазами –
Меня ты слышишь, ангел мой?⁷⁸⁵

Шестой раздел имеет название «Достоевский и Плещеев в Павловском парке». Поэт упоминает петербургского писателя как одного из самых известных хьюмби. В частности, Достоевский изображён в Павловском парке в момент слабости, когда он испытывает сильное желание вернуться домой. Приступ эпилептического припадка заставляет его сесть на скамейку:

– Вы не бредите ли, Фёдор?
– Да, как будто. Извините.
В голове немного... одурь –
Вот сейчас оно начнётся.
Деревянными шагами он к скамейке.
– Фёдор, плохо? –
Ах, скамейка-зеленушка,
Твоё тело деревянно,
Вдруг ты стала осиянна.
Он вцепился, задохнулся, мягко полуповалился.
И скамейка вся в припадке,
По морю плывёт вся в пене.

⁷⁸³ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 129.

⁷⁸⁴ Айзенштейн Е. О. Хьюмби-поэт, или Цветные ангелы Елены Шварц // Нева, № 5, 2015. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/neva/2015/5/hyumbi-poet-ili-czvetnye-angely-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 26/09/2023).

⁷⁸⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 129–130.

Ночной грозой расколот череп,
Молнии, ножи сверкают.
И ливень хлынул вдруг на мозг,
На скорчившийся, пёстрый, голый.⁷⁸⁶

Кризис Достоевского напоминает тот, что описан в четвёртом разделе («В голове его кружится / Окровавленная спица, / И перо широко машет / И размазывает кашу»)⁷⁸⁷ Таким образом, Шварц делает эпилептические припадки, от которых страдал Достоевский, припадками хьюмьи, «бременем» алхимического дара. Затем происходит переход на первое лицо, и сам Достоевский как бы размышляет о том, что с ним происходит. Он называет себя марионеткой, как бы управляемой мастером:

И кто умело надрезает
И зелье едкое вливает?
Ужели я – марионетка
И мастер нитки подправляет?⁷⁸⁸

По словам Кристины Воронцовой, поэт в этих стихах «подчёркивает связь между гениальностью и болезнью писателя».⁷⁸⁹ Кроме того, в отношении перехода от третьего к первому лицу критик утверждает, что «с помощью этих смешений создаётся впечатление, будто больное сознание писателя во время приступа начинает вмещать весь мир со всеми эпохами и культурами, что позволяет ему постигнуть боль каждого живого существа на планете».⁷⁹⁰ Стоит отметить ещё один значимый отрывок. Боль проходит в результате видения, которое является и осознанием самого Достоевского:

(А боль и брага заперты в висках,
«Спасу кого могу от этой фляги». –
Он будет убивать по голове
Всех тех, кого убьёт – хоть на бумаге.)⁷⁹¹

Происходит слияние биографического и литературного измерений. Они напрямую связаны между собой, и одно влияет на другое. В данном случае речь идёт о романе *Преступление и наказание*. «Будущее убийство процентщицы Раскольниковым оказывается,

⁷⁸⁶ Там же. С. 131.

⁷⁸⁷ Там же. С. 128.

⁷⁸⁸ Там же. С. 132.

⁷⁸⁹ Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 98.

⁷⁹⁰ Там же. С. 99.

⁷⁹¹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 132.

по мнению поэта, предсказанным именно во время эпилептического припадка в Павловске и вытекает из желания самого писателя спасти людей от подобных мучений».⁷⁹² Таким образом, в разделе существует многоуровневый дискурс. Писатель-поэт получает от божественной сущности то, что является одновременно и даром, и мукой (это очевидно в *Хомо мусагет*, когда музы наделяют даром пения нищего, и это является сладкой мукой). Это вызывает страдания, и эти страдания писатель переносит в литературном произведении, причём страдания и смерть литературных персонажей заменяют физические. Спасение, о котором говорит Достоевский у Шварц, напрямую связано с «пророческим» зрением писателя. Таким способом подтверждается исключительная роль поэта, находящегося в прямой связи с небом, а также ценность и важность его творчества. Становится понятным и то, о чём мы говорили в первой главе, когда, цитируя Шубинского, мы определили Шварц как «поэта-кукольника», как и Кузмина, но с тем отличием, что её марионетки и персонажи подвергаются реальным страданиям, истекают кровью.⁷⁹³ По существу, у Шварц преувеличена физическая составляющая, тот же дух, то же измерение души – это видимое измерение, которое можно потрогать. У Кузмина персонажи действительно страдают, но они как будто часто перемешаются в дымчатом измерении, граничащем с памятью и видением. И у Кузмина, и у Шварц есть лирическое «я», напоминающее самого поэта; у Кузмина более очевидна рамка, которая у Шварц часто оказывается более скрытой. В этом, строго говоря, и заключается суть «визьон-приключения», в которое поэт вовлечён в большей степени как персонаж, проходящий, по определению самой Шварц, эволюцию собственных видений и поэтического мира, развивающийся вместе с ним.

В седьмом и последнем разделе алхимический процесс кажется завершённым настолько, что

В мозгу у Хьюмби созревает

Волшебный камень⁷⁹⁴

Происходит метаморфоза, у хьюмби вырастают крылья, их называют «полуптицами», «кентавриками с другим лицом». Кроме того, они оказываются очень близки к ангелам. Вместе с тем неясно, удастся ли хьюмби со временем выполнить свою «миссию спасения»:

Вопрос лишь в том:

Сначала мир захочет провалиться

⁷⁹² *Воронцова К. В.* Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. С. 99.

⁷⁹³ См. с. 30 данной работы.

⁷⁹⁴ *Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 132.

Иль Хьюмби раньше высидит яйцо?

Ещё есть вариант – что он когда-то
Уже разбил его случайно, равнодушно.
Метались ангелы, оплакивая брата,
Как будто бы горел их дом воздушный.⁷⁹⁵

Таким образом, фигура хьюмби также представляется основополагающей для ангелов, их роль посредников на земле позволяет им установить диалог между земным и космическим, духовным измерениями и, следовательно, делает их центральными фигурами мироздания.

3.10. *Луна без головы*

Маленькая поэма *Луна без головы* также имеет своеобразную судьбу: написанная в 1987 году, она не вошла ни в один из сборников, изданных в Советском Союзе и за рубежом, ни в сборники, вышедшие в 1990-е годы в России. Интересно, что она не вошла даже в подборку маленьких поэм, опубликованную в 1999 году в книге *Стихотворения и поэмы*. Так, впервые она была включена в сборник маленьких поэм, вышедший в 2002 году во втором томе собрания сочинений. Главный герой этой поэмы – Луна. В частности, мы наблюдаем характерный для Шварц приём: наделение Луны физическим, очеловеченным телом. Таким образом, происходит персонификация и антропоморфизация Луны, которая предстаёт живой, находящейся в прямой связи с лирическим «я» поэта.

В первом разделе мы наблюдаем, как поэт признает Луну своей сестрой:

В стакане темноты
Горька Луна.
И ты – моя сестра. И твой
Я – сестр.
И связкой золотой
Гремит апостол Петр.⁷⁹⁶

Поэт признает Луну своей сестрой и как бы подтверждает тем самым астральную природу своего бытия. В то же время в образе стакана темноты, в котором находится Луна, можно заметить сужение космоса поэта, который, как уже неоднократно было сказано, играет

⁷⁹⁵ Там же. С. 132–133.

⁷⁹⁶ Там же. С. 147.

с категориями пространства и времени. Действительно, в стихах, завещающих раздел, происходит как будто переворачивание этой перспективы, расширение такого мира, в фигуре апостола Петра со связкой ключей проявляется осознание Луны как двери и части рая, позволяющей и предполагающей проход в иное измерение. Более того, вновь становится понятной связь и взаимодействие между земным, астральным и религиозным измерениями, а значит, и неразрывная связь между физической и метафизической реальностью.

Во втором разделе поэт обращается к луне, «сурьмящейся напрасно».⁷⁹⁷ По-видимому, речь идёт о затмении луны или исчезновении полной луны во тьме. В написанном в 1982 году стихотворении *При затмении луны* затмение, представленное олицетворением Луны в маске, кажется, приносит дурные предзнаменования:

Это было вчера – как затмилась Луна,
Будто чулок, бандитка, на морду она натянула,
Палевую смерть источала она,
С неба смертью дуло.⁷⁹⁸

В этом случае Луна появляется в комнате поэта, вызывая большое замешательство:

Взгляни на комнату мою –
Она вращается ужасно,
Со всеми книгами,
Иконой и большой
Центростремительной головой.
И вот она – уже на пол
Летит,
И всё, что было в ней, –
Всё из неё бежит –⁷⁹⁹

Комната поэта является фоном для прохождения Луны. В маленькой поэме *Ночная толчея* в комнате поэта происходит ночное собрание душ и ангелов, которые с ней беседуют. Фон снова расширяется, и с описанием сфинкса на берегу Невы и с упоминанием каменного города появляется вид на Петербург:

А камень-град вокруг
Сфинкс очертил хвостом

⁷⁹⁷ Там же.

⁷⁹⁸ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 136.

⁷⁹⁹ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 147.

И придавил к болотам
Тяжёлым животом.⁸⁰⁰

С использованием кинематографической техники Шварц ещё больше расширяет перспективу, завершая раздел новым обращением к астральному измерению:

И мы с тобою вдаль –
В космический парад,
Окликнет кто-то: Луно!⁸⁰¹

В третьем разделе луна вновь оказывается вне поля зрения; создаётся впечатление, что это описание последовательных фаз луны. Есть упоминание о лунном ноже, которое предвещает события следующих разделов. Поэт также говорит о том, что получит от Бога «обломок синий камня»⁸⁰² и отдаст его Луне, которую здесь называет Селеной. Поэт, сестра Луны, также имеет возможность говорит с богом, её поэзия даёт ей прямую связь с небом. Имя «Селена» – отсылка к греческой античности, где это имя обозначало олицетворение полной луны. Ассонанс между Селеной и Еленой также выражает фамильярность, объединявшую поэта и небесное тело. Затем следует новое утверждение астральной природы поэта, который называет себя крестьянином Юпитера: «лирическая героиня видит себя не землянкой, а колхозницей Юпитера, <...>. Ироническое “колхозница” связано с ремеслом поэта; своим идеальным читателем Е. Шварц считает Юпитер».⁸⁰³

В четвёртом разделе, который имеет название «Тело Луны и голова её же», Луна предстаёт без головы:

Узкобедрая бежит Луна,
Широких топот каблуков.
Где же, Лунушка, твоя голова?
На плечах одни полукружья рогов.
Где же, Лунь, твоя голова?
Высоко – во тьме облаков.⁸⁰⁴

Тело Луны представляется поэту видимым, отделённым от её головы. Уменьшительное «Лунушка», как и Селена, выражает фамильярность отношений между поэтом и луной. Разделение головы и Луны выражено на физическом и пространственном уровне: голову

⁸⁰⁰ Там же. С. 148.

⁸⁰¹ Там же.

⁸⁰² Там же.

⁸⁰³ Айзенштейн Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц // Нева, № 5, 2013. С. 184.

⁸⁰⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 149.

увидеть нельзя, потому что она скрыта в небе, в облаках, тело же, напротив, движется в том измерении, в котором движется поэт. Кажется, что тело луны соединяется с телом поэта:

Она в меня метнулась,
Заплутала в костях.
Вкруг головы моей
Зубцами мелкими
Стена воздвиглась⁸⁰⁵

Это не первый случай, когда тело луны и тело поэта оказываются единым целым: в упомянутом выше стихотворении *При затмении луны* поэт отреагировала на дурные предзнаменования и ощущение смерти от тёмного отсутствия небесного тела с поиском другой луны в своём теле:

Лицо Луны значительней стало. Хотела
Желала и делала зло.
Пришлось мне Луну другую отыскивать в скарбе тела,
Зажгла её, чтобы стало пока от неё светло.⁸⁰⁶

В случае с маленькой поэмой голова луны проявляет себя в поисках тела; это насильственный акт по отношению к поэту, предполагающий расчленение физического тела поэта. Однако насилие оказывается напрасным:

Луна склонилась
И смотрела,
И кликала потерянное тело.
Она рвала мне уши
И резала висок,
Но пусть хотя задушит –
Ей не найти челнок.
Напрасно ты в меня ныряешь,
Сама себя ты ослепляешь.
Покуда кровь ещё кружится,
И сердца солнце колотится,
И Запад не пожрал Восток –
Ты не найдёшь ни рук, ни ног.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Там же.

⁸⁰⁶ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 136.

⁸⁰⁷ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 149.

В образе физического насилия снова проявляется значение телесности в поэзии Шварц. Кровь предстаёт здесь как вектор жизни, тело луны словно стало частью сущности физического и духовного тела поэта. Солнце сердца оказывается в оппозиции к жестокости луны. Образ палача с золотой невидимой бритвой напоминает образ ножа из предыдущего раздела. Очевидно, что отделение тела луны от её головы также было актом насилия. Голова описывается как «отрубленная». В заключение поэт утверждает, что и тело, и луна живы, но им не суждено быть вместе.

Пятый раздел открывается ещё одним изображением, связанным с отсечением головы. Возникает образ гильотины, пугающий и жестокий образ. Кроме того, поэт в данном случае называет себя не сестрой, а одним из детей луны:

Когда Луну вели на гильотину,
Когда её бросали вы под нож,
Мы, дети, прятались в одеждах неба синих,
И вместо нас дрожала дрожь.
Удар ножа, холодный гром –
И голова её катится
По небу вниз
С набитым снегом ртом.
А тело спряталось в меня⁸⁰⁸

В этом отрывке поэт даёт объяснение, почему тело Луны оказалось оторванным от головы, и тем самым возвращается к причинам, по которым тело Луны решило спрятаться в её теле. Кроме того, во второй главе при анализе поэм Хлебникова был рассмотрен один из основополагающих приёмов поэта – сегментация метафор, которая через фрагментацию приводит к расширению смысла поэтического образа.⁸⁰⁹ В данной поэме Шварц использует подобный приём; в третьем, четвёртом и пятом разделах поэт вызывает один и тот же образ тремя разными способами и тем самым усиливает значение образа и расширяет собственную поэтическую вселенную. Во второй части раздела описывается другое посещение Луны поэтом в поисках своего тела. Однако здесь нет никаких образов насилия, и поэт заявляет следующее:

И обе мы с ней точно знаем –
И она – когда подползает лучом к изголовью –

⁸⁰⁸ Там же. С. 150.

⁸⁰⁹ См. с. 121 данной работы.

Что когда-нибудь – я тело верну и сращу
И забинтую шею своею кровью.
Вот и ищет она меня,
И прыгаем в конце концов –
В смурное облако – она,
Я – чрез табачное кольцо.⁸¹⁰

Таким образом, поэт предстаёт как временный носитель тела луны; тем самым подтверждается значимость фигуры поэта. Как в маленькой поэме *Хьюмби* ангелы, казалось, нуждались в спасительном творчестве главного героя, так и здесь кровь поэта свяжет и соединит тело и голову луны. И снова её жизнь и творчество приобретают центральное значение, и снова кровь предстаёт как «кровь-жизнь», и действительно в этом случае даёт новую жизнь. Стоит также отметить два стиха, завершающие этот раздел. Это два 4-стопных ямба, построенные в форме хиазма, в котором подчёркивается два измерения луны и поэта, астральное и земное, противопоставленные друг другу, но неразрывно связанные, и воплощенные в образе облака с одной стороны и табака с другой. Обращает на себя внимание и то, что элемент, выбранный для обозначения земного измерения, является низким, вульгарным.

Главным героем шестого раздела является фигура лунатика, которая является воплощением посредника между двумя измерениями, участвующего одновременно и в земном, и астральном измерениях. Состояние перехода отражается в его внешнем виде – «живомертвом виде», оживающего при свете луны:

Глазницы пусты,
Святою проказой
Изъезы черты.
Продерни в глазницы
Мучения нить –
Чтоб можно повиснуть,
Взобратся, завывать.⁸¹¹

Состояние лунатика – болезненное; лунное пространство, в котором перемещается лунатик, определяется с отсылкой к библейской «юдоли». Состояние лунатика является одновременно воздушным и подземным:

⁸¹⁰ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 150–151.

⁸¹¹ Там же. С. 151.

Лунатик в подвале, лунатик в гробах –
Всё чует твой лик, все толщи пронзающий,
Твой мертвый, нагой, но уже на глазах
Святящийся жалобно и воскресающий.⁸¹²

Однако влияние Луны позволит ему подняться в космическое измерение. И снова возникает прямая связь между гробом, подземным пространством и небом:

И тихо лунатик всплывает в Луну –
Не как астронавт – от взгляда его плесневея,
Скукожится вся, – а как в легкую дверь и родную страну,
Где кинется сразу собака к нему,
Как некогда было уже с Одиссеем.⁸¹³

Лунатик прибывает на луну как иностранец, но его истинная сущность раскрывается в момент соприкосновения с лунным грунтом. Для выражения этого поэт использует образ Гомера, а именно момент, когда пес Аргус узнает Одиссея, прибыв на Итаку и оставшись неизвестным.

Образ лунатика, который, принадлежа луне, чувствует её из подвала, есть и в стихотворении *Сомнамбула*, написанном Шварц в 1978 году и входящем в цикл *Лестница с дырявыми площадками*, в частности, в раздел седьмого этажа, «Влияние луны»:

Я не здесь, я давно уж не здесь – я в Луне.
Будто слякоть морская,
За нею приливом тянусь.
А запри меня в погреб,
Найду в потолке – не собьюсь.
Я – сова, в моих венах дорожки Луны⁸¹⁴

Тем не менее, раздел заканчивается на меланхоличной ноте: моментом пробуждения, когда лунатик вновь оказывается на земле, вдали от своего истинного измерения, и испытывает тоску:

И вдруг я, жалкий лунатик, проснусь
На брошенной в поле пустой колокольне.
Как пуповина – откушенный луч,

⁸¹² Там же.

⁸¹³ Там же. С. 151–152.

⁸¹⁴ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 86–87.

Мне больно, Луна, а тебе не больно?⁸¹⁵

В седьмом, заключительном разделе тело луны изображено плывущим на серповидной лодке. Тело и голова по-прежнему разделены. Луна теперь будто совпадает с богом. Возвращается и тема слияния тела луны с телом поэта. Поэт верит, что и она может слиться с луной:

Что же ещё сказать телу без головы?

И всё же оно – Бог.

И раз я его проглотила

И оно во мне,

Значит – мы с ним оба

Суждены голове-Луне.⁸¹⁶

Во время восхождения поэта на небо, слияния с телом-Луной и воссоединения с головой-Луной торжественная интонация нарушается использованием апоэтической, прозаической образности. Поэт, по сути, уже не нуждаясь в голове, бросает её на футбольное поле, чтобы она служила мячом:

Когда-нибудь я брошу свою головенку

На футбольное поле – играй.

А вместо неё – Луна,

Сияющая, как рай,

В пустые её глазницы

Поглядит человеческий род.

Но так же скорбен Луницы

Смутный скощенный рот.⁸¹⁷

За прозаическим образом футбольного мяча следует торжественный образ луны, сияющей, как рай. В то же время завершение снова меланхоличное, мучительное. Поэт-Луна не в полной мере радуется своему состоянию. Действительно, он смотрит вниз, на пустые глазницы человечества, и от этого страдает, как будто он, как поэт, всё ещё остаётся посредником между двумя измерениями.

⁸¹⁵ Шварц Е. А. Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002. С. 152.

⁸¹⁶ Там же.

⁸¹⁷ Там же.

Заключение

Цель настоящей работы – исследование жанра маленькой поэмы в творчестве Елены Шварц. Исследование развивалось по трём основным направлениям. В первой главе были определены основные характеристики поэтики Елены Шварц. Было установлено, что главная особенность такой поэтики заключается в столкновении противоположных образов и пересечении противоречий, которые через приём метаморфозы порождают обширную поэтическую вселенную, в которой цель поэта – найти гармонию в дисгармонии. Во второй главе рассматривались особенности жанра маленькой поэмы. Для этого основополагающим является предисловие Шварц в сборнике «маленьких поэм». Затем были исследованы истоки жанра в русской поэтической традиции и выявлен основной предшественник – лирическая поэма первых десятилетий XX века. Наконец, третья глава представляет собой анализ десяти маленьких поэм, призванный дать полное представление о разнообразии и неоднородности каждого из этих произведений и затрагиваемых в них тем. В рамках итогов предполагается вернуться к проанализированным поэмам, и показать в заключительном обзоре, как переплетаются темы и характеристики, упомянутые в настоящей работе.

Прежде всего, представляется возможным общее рассуждение о структуре. Действительно, в структуре маленьких поэм Елены Шварц можно распознать те характеристики, которые Борис Томашевский определил как признаки жанра поэмы начала XX века и которые впоследствии легли в основу определения жанра лирической поэмы Владимира Маркова: это фрагментарность, ослабление фабулы и лирическое развертывание. С точки зрения фрагментации все маленькие поэмы Елены Шварц представляются разделёнными на части (в десяти проанализированных нами поэмах их количество варьируется от пяти частей до одиннадцати). Каждый отдельный раздел мог бы представлять собой самостоятельное произведение, но вместе они приобретают общее и различное значение в своём объединении и, как мы видели, сопоставлении. Марков, анализируя лирические поэмы Константина Бальмонта, считает, что использование полиметрии усиливает фрагментарность. На основе метрического анализа избранных стихов Елены Шварц во второй и третьей главах мы показали, что для маленьких поэм характерно систематическое использование полиметрии, которая усиливает различия между разными разделами. Кроме того, с использованием теоретической базы Михаила Гаспарова, было показано, что в маленьких поэмах Шварц присутствует как макрополиметрия, когда метр меняется от раздела к разделу, так и микрополиметрия, когда происходит смена метра в пределах одного раздела. Шварц также методично использует то, что Гаспаров называет «сверхмикрополиметрией», при

которой норма, вокруг которой вращается изменение метра в микрополиметрии, теряется, и таким образом метр потенциально меняется в каждой строке. Стихи маленьких поэм, следовательно, соответствуют тому предельному использованию полиметрии, которое дало основание Валерию Шубинскому определить такой стих как «шварцевский стих». Рассмотрим теперь ослабление фабулы и лирическое развертывание. Уже в предисловии сборника Шварц указывает на то, что фабула её маленькой поэмы не имеет регулярного хода, она скорее прерывиста и фрагментарна, а сюжет состоит из столкновения видений, чувств, идей и ощущений между физическим и метафизическим, то есть это типичные лирические элементы. Неповествовательный характер и множество разнообразных, часто контрастных образов очевидны и при анализе отдельных маленьких поэм, составляющих третью главу. В связи с этим в заключение представляется интересным ещё раз просмотреть десять поэм, выделив их основные темы и то, как подчеркнутые характеристики находят своё выражение в поэтическом тексте.

В маленькой поэме *Хомо мусагет (Зимние музы)* основной темой является связь лирического «я» с музами и изображение муз в поэтической вселенной Шварц. Как было рассмотрено в анализе, в маленькой поэме описывается прибытие девяти муз в зимний Петербург. Это реальная и символическая, экзистенциальная зима, которая подводит итог тому потерянному состоянию, в котором оказались музы, вынужденные бродить по русскому городу после смерти всех богов. Музы, представленные и обозначенные терминами от прозаических до символических (проруб, морфий, сон тягучий, Орфей, Морфей, сноп огней), часто оказываются в затруднительном положении среди снега и льда. Название и подзаголовок предсказывают содержание поэмы: музы ищут мусагета среди людей, поскольку потеряли божественного предводителя, выглядят зимними именно потому, что приезжают в Петербург зимой (Шварц пишет в ноябре и, по-видимому, описывает своё окружение в это время). Если остановиться на изображении музы, то можно считать, что муза Шварц – дионисийская, некрасивая, связанная с вульгарным, низким, прозаическим элементом, который выражается (в рассматриваемой поэме, как и часто в поэзии Шварц в целом) в образе алкоголя. Происходит также десакрализация фигуры муз: они неоднократно называются «девушками» и «бедными», по имени они упоминаются лишь в одном случае, причём не все девять, и как будто торжество их способностей не интересно. Их хоровод выглядит глухим, а инструменты отсутствуют. С таким изображением муз связана мрачная атмосфера, ощущение смерти, которое проходит через всю поэму. Фигура смерти возвращается неоднократно: музы приезжают в Петербург после смерти богов, в третьей части появляется размышление о возможности встретить смерть с радостью, а не с ужасом, и таким образом предлагается

отличная от традиционной интерпретация смерти, а в конце музы, осознав невозможность найти нового мусагета, заказывают для себя погребальную песню, как бы признавая, что их время истекло. И на самом деле вся поэма предстаёт как своеобразная погребальная песня, медленно продвигающаяся к неумолимому завершению, в котором возникает фигура Богоматери – в противовес надежде, в которой воплощается сильная религиозность поэта (и характерное для Шварц сосуществование язычества и православия). Наконец, с дионисийской музыкой связана концепция поэзии, исходящей из низкого элемента, который в данном случае осуществляется в поэтическом откровении головы Орфея, превращающем лирическое «я» в нищего и выродка.

Этот элемент присутствует и в следующей поэме *Горбатый миг*. Так, в третьем разделе поэмы, действие которого происходит в подвале, где пустые бутылки возвращаются в обмен на монеты, и где возникает представление о боге, который, спрятавшись в бочонке, превратит запах перегара, водки и гнили в чистейшую лилию. Эта метаморфоза показывает, как из того, что причиняет боль, и из апоэтической и вульгарной материи можно создать поэтический сад для Диониса и муз. Следует также отметить, что сам бог помещён в лиминальное пространство, в место, принадлежащее самой убогой повседневной реальности, и что он вновь сопоставлен с языческим богом Дионисом, который представляет собой его своеобразного двойника и воплощает в данном случае экуменизм, свойственный поэту. Тем не менее, на содержательном уровне основной темой поэмы является полёт кометы, вызывающий потрясения в пространственно-временной ткани Земли. Астральный и земной планы, таким образом, оказываются пересеченными. Фоном действия снова является город Петербург-Ленинград. На самом деле переворот категорий выражается в пространственном плане (Финский залив становится горой и с отсылками на город, смешанными с отсылками на Сингапур и Египет). Последствия прохождения кометы проявляются и на физических телах людей, которые становятся горбатыми. Кульминация потрясений видна на теле поэта, который кажется снова ребёнком, но на глазах которого осела пыль времени. Происходит и возвышение фигуры поэта, что подчёркивает неоромантическую составляющую поэзии Шварц и фигуру поэта-творца своей вселенной. Мозг поэта определяется как священная сущность, и в поэте смешиваются астральное и земное измерения: он заглядывает в глаза созвездий, пытаясь понять, что произошло. Попытка угадать присутствует и в необычном завершении поэмы, которая предстаёт в кольцевой структуре, в которой два последних раздела напоминают первый. На самом деле, после пролёта кометы всё возвращается на круги своя, но человек остаётся привязанным к этому моменту и всячески пытается дать себе объяснение, но всегда остаётся в области неопределённости и невозможности познания.

Маленькая поэма *Чёрная пасха* предстаёт как одна из поэм, в которой поэтика контрастов выражена наиболее ярко. В ней проявляется и живописная составляющая поэзии Шварц, также основанная на сопоставлении контрастных тонов. Главной темой можно назвать диалектику жизни и смерти, спасения и падения. Это выражается в столкновении образов, которые, будучи связанными с темой смерти, приобретают жестокую форму. Так, апрель, месяц пасхи, в начале поэмы сравнивается с удушенником и обозначается чёрным цветом его лица после повешения или чернотой кровотока старух. Чернота первой строфы первого раздела отчасти снижается цветом разноцветных яиц во второй строфе. Контраст выражен и на структурном уровне: вспомним приведённый в анализе случай с двумя строфами, в которых контраст явно выражен и на семантическом уровне – открытие двух строф словами «завтра» и «нынче» или чередование разделов на тему спасения или падения. Итак, присутствует необычное сопоставление далёких друг от друга образов (описание богатства церкви, уравновешенное библейским омовением лап голубя), которые, по словам Ефимовой, сосуществуют на сцене в идеальном равновесии, словно противоположные полюсы магнита. Жестокие образы преобладают над образами спасения, поэтому в поэму проникают сцены домашнего насилия, алкоголизма и мысли о самоубийстве. В случае с образом самоубийства зло олицетворяется самим Сатаной. С насилием связана и личная интерпретация Шварц петербургского мифа, которая выражена во втором разделе. Поэма завершается разделом, в котором образы жизни и смерти предстают вместе, персонифицированные и изображенные в виде близнецов, что символизирует неразрывную связь, объединяющую их, и диалог между миром мёртвых и миром живых. Также стоит отметить, что лирическое «я» ошибается, преклоняется перед смертью и просит прощения, когда кажется, что уже слишком поздно. Кроме того, в третьем разделе, посвящённом разговору с жизнью в момент похмелья, вновь смешиваются духовная составляющая и сильно преувеличенная физическая, причём с торжественной интонацией, которая в такой апоэтической ситуации выглядит ироничной.

Дуализм души и тела является основной темой и четвёртой анализируемой нами поэмы, *Грубыми средствами не достичь блаженства (Horror eroticus)*. В этой поэме, которую мы определили как самую откровенную поэму Шварц, чередуются различные образы любви, секса и насилия. В них поэт обращается к теме греха и, собственно, религиозного дуализма плоти и души. Существует изображение сексуального влечения как о физическом и метафизическом ощущении, затрагивающем и тело, и душу. Таким образом, половой акт – это общение и единение двух тел и душ, и образ крови играет в этом единении основополагающую роль. Сексуальный союз соответствует союзу крови. Кровь двух разных тел может породить новый метаморфический синтез. Кровь, как уже неоднократно было отмечено, является у

Шварц фундаментальным элементом, который в зависимости от контекста имеет различные коннотации, обладая порой позитивными и животворящими функциями, а порой и разрушительными, символизирующими смерть. Стихи соответствуют крови поэта, пролитой для построения его поэтической вселенной. С темой секса переплетается тема греха. Грех изображается как неумолимый, воплощенный в образах сексуального и физического насилия (нападение маньяка, метафора мужского члена как оружия для нанесения бреда). Само название выражает неумолимость греха, душа привыкла к греху, и в его изображении попеременно присутствует то жестокость, то нормализация. Религиозный вопрос о соотношении плоти и души расширяет рассмотрение греха с религиозной точки зрения. Секс становится грехом похоти, появляются отсылки к первородному греху и дракону Апокалипсиса, а это одна из поэм, в которой отсылки к библейскому тексту наиболее явны (в частности, присутствуют отсылки к *Бытию* и *Апокалипсису*). Кроме того, в шестом разделе очевидна метаморфоза. Здесь описано кровавое видение Христа на солнце; происходит цепь метаморфоз, вызванных взрывами.

В основе маленькой поэмы *О том, кто рядом (Из записок Единорога)* лежат размышления о взаимоотношениях божества с миром и творением (иногда лирическое «я» как бы совпадает с Единорогом, о чём говорит подзаголовок). Важное значение для поэзии Шварц имеют также рассуждения о физическом теле бога, перевоплощении и метаморфозах бога в мире. Присутствует и тема осознания собственной телесности. Тема телесности как категории, тесно связанной с духовностью и метафизическим планом, является основополагающей. В первом разделе происходит пробуждение Единорога, который осознает своё физическое тело. При этом считается, что невозможность быть видимым и воспринимаемым соответствует небытию, невозможности выразить себя и действовать. Именно поэтому Бог считается самым телесным из всех существ. Во вселенной Шварц любовь к богу выражается как физическая любовь к телу бога. При этом тело оказывается настолько же важным в этих отношениях, как и душа. Материя неотделима от духа, и оба эти элемента творения являются основополагающим для отношений с богом. Принятие тела бога в своём собственном теле представляется процессом, который как бы причиняет боль и в то же время вызывает удовольствие. Кроме того, в этой поэме пересекаются сцены любви и насилия. Присутствует жестокий образ творения и отношений бога с сыном тварью, в котором проявляются черты титанизма. Сотворение человека – это насильственное разделение и увечье тела бога, и тем самым предназначение человека стремится к воссозданию первозданного союза с божеством. В конечном счёте, кульминацией насилия становится завершающий поэму образ, в котором мир определяется как самоубийство бога, захлебнувшегося от любви в море собственной

крови. Таким образом, кровь вновь приобретает первостепенное значение, она одновременно является кровью жизни и кровью смерти, и физическая составляющая бога также выражается в восприятии его крови.

В поэме *Мартовские мертвецы* темой являются отношения между живыми и мёртвыми, а значит, представление о смерти как о части жизни и способность воспринимать смерть в этом смысле, в том числе благодаря посредничеству церкви и отношению с богом. Эта способность воспринимать смерть и души умерших вновь касается пересечения физического и метафизического планов. Действительно, поэт ведёт диалог с ангелом смерти и погружается в мир мёртвых, которые в смерти воспринимаются как живые. В этом мире действуют иные законы, чем в мире живых. С миром мёртвых связаны и исторические отсылки, которые, по-видимому, относятся к гибели детей во время блокады Ленинграда. Кроме того, происходит один из тех случаев, когда лирическое «я» ведёт диалог со сверхъестественными сущностями. Затем имеет место торжественное прохождение лирического «я» в царство мёртвых, которое, таким образом, также имеет пространственную коннотацию. Есть и ещё одна важная телесная подробность: именно тело совершает путешествие в царство мёртвых, и похождение лирического «я» представляется физическим, осуществляемым телом в отсутствие души, которая, как кажется, настигает его позже. Также возникает новое сопоставление Диониса и православного бога, а мир мёртвых сочетает в себе черты загробного мира греческой мифологии и христианского Царства Небесного. В заключение происходит новое переосмысление смерти, рассматриваемой в позитивном свете. Лирическое «я» обращается к смерти в интимной беседе, смерть осмысливается как новая метаморфоза, возможность воскрешения, а значит, и новой жизни по божественному замыслу.

Центральной темой маленькой поэмы *Ночная толчея* вновь является чередование и наложение физического и метафизического, темнота (и её соотношение со светом) и возможность диалога со сверхъестественными сущностями, видения ангелов и душ. Образ тьмы по-разному представлен почти в каждом разделе. Это и духовная тьма, представляющая собой непостижимую часть сущности человека, и тьма ночи, допускающая встречи с душами, ангелами и бесами, и в то же время пугающая своей неизвестностью и непредсказуемостью, причём не в человеческом понимании. В связи с этим интересным является условие доступа к метафизическому миру через пространство сновидения (также повторяющийся элемент). Возможность доступа представлена в образе закрывающихся земных глаз и открывающихся духовных глаз. Поэт, который принадлежит как и к земному, так и к астральному измерениям и которая представляет собой промежуточную фигуру между богом и творением, имеет

возможность доступа к обоим мирам. Так происходит встреча-столкновение с ангелом и разговор с проклятыми душами. Пространство, в котором происходит диалог, в отличие от предыдущей поэмы, – не царство мёртвых, а комната поэта, причём ситуация представляется одновременно реальной и сновидческой. Завершает поэму раздел, посвящённый ангелам, характеристика которых даётся в сравнении с характеристиками животных (среди которых дельфины и павлины) и которые оказываются связанными с физическим телом поэта.

В маленькой поэме *Рождественские кровотоки* главная тема – чувство любви. Это различные проявления любви – от любви бога к творению до панического слияния поэта с творением. Любовь связана с религиозными чувствами и, в частности, с моментом рождения Христа. Любовь, как говорилось, выражается по-разному. Прежде всего, в образе нищих (повторяющийся фигура у Шварц, они также появляются, например, в поэмах *Хомо мусагет* и *Горбатый миг*). Происходит возвышение фигуры нищего, напрямую связанное с тем, что, по концепции Шварц, поэзия возникает из убогой, низменной среды. В этом случае нищие становятся носителями любви бога, который иногда воплощается в них, требуя от мира проявления любви. Далее следуют образ панического «симбиоза» человека и природы в настоящей погребальной песне по срубленному дубу, который поэт отождествляет со собственной лирой. Затем следует первый из образов, предвещающих Рождество, – путь рождественской звезды, указывающий на рождение Христа. В звезде тоже узнается душа; все души являются частью единой сущности. В метаморфозе животного лирическое «я» предстаёт в виде золотого паука, плетущего свою паутину, и в этом представлении возникает образ физической любви между влюбленными. В поэме также затрагивается тема сотворения человека, которая выражается в библейском образе ребра и, опять же, крови и которая рассматривается как акт божественной любви. В центре последних разделов находится именно Рождество и общение душ, которое выражается с метапоэтическими чертами в повторении образа влюбленных и воскрешении мёртвого дерева, которое начинает путешествие (опять-таки воскрешение как возможность новой жизни) к Вифлеему, где родился Христос.

В предпоследнем из анализируемых поэм, *Хьюмби (Практический очерк эволюционного алхимизма)*, тема творения также является центральной и выражается в образе алхимического процесса. Таким образом, творец предстаёт в образе алхимика. Неологизм также обозначает неординарную фигуру, которая вновь появляется (отсылка опять же к поэту, писателю, причём явная – в фигуре Достоевского) как посредник между божественным и земным измерением, который находится в прямой связи с ангелами и чья работа – дело

спасения, необходимое и человечеству, и богу (в поэме этот момент выражен тем, что ангелы нуждаются в работе хьюмби). В опыте алхимического творчества мы видим новое преувеличение явной физической составляющей, в образе вещества (каша знания в сочетании с морфием), вводимого творцом в мозг существа. Это новое возвышение фигуры поэта и писателя, принадлежащего к земному измерению, но в то же время способного общаться с божественным и вступать в контакт с высшим астральным измерением и возвращать его послание на землю. Фигура хьюмби также предстаёт как склонная терять из виду своё предназначение, погружаясь в серую земную реальность. Реализация этой цели, пробуждение, предстаёт как травматический момент, а попытка увидеть, реализовать послание – как библейская борьба с ангелом *sui generis*. В изображении страдающего Достоевского, который пытается задушить свои страдания в литературе и, заставляя страдать и умирать своих литературных героев, всячески пытается спасти себя и окружающих, спасительная "миссия", возложенная на хьюмби и метапредставление поэта-писателя-кукольника, выражена в высшей степени.

В центре поэмы *Луна без головы* снова фигура поэта и его собственная астральная природа. Поэт осознает себя сестрой Луны, и в поэме выражено реальное слияние поэта с телом Луны, насильственно оторванным от головы. Действительно, отсечение головы перекликается с различными жестокими образами – ножа, палача, гильотины, которые, по видимому, служат объяснением астральной составляющей самого поэта, а именно того, как стало возможным соединение человеческого тела поэта с лунным телом. Стоит отметить, что даже в стихотворении, посвящённом Луне и астральному измерению, физическая составляющая поэзии Шварц проявляется в полной мере и выражается, опять же, в использовании сильных, жестоких образов. Как и в предыдущей поэме, в центре внимания оказывается фигура поэта и её необычность. Интересно отметить, что в поэмах *Хьюмби* и *Луна без головы* даются разные объяснения одного и того же явления, связанного соответственно с образом творения алхимическим путём, напоминающим о божественном творении, результате воли высшего существа, и с образом соприкосновения с небесным телом. С точки зрения сцены в данном случае также зарисованы фоны комнаты поэта, неба и Петербурга (представленного с отсылкой к Неве), которые сосуществуют и сменяют друг друга в процессе расширения и сужения сцены, что выглядит кинематографично. Лирическое "я" сравнивается также с лунатиком – ещё одной повторяющейся фигурой в поэзии Шварца, поскольку лунатик – это тот, кто общается с луной, кто живёт другой жизнью в момент сна и, таким образом, своего рода земной смерти. Кульминацией и завершением поэмы является сочетание поэта, в

теле которого слилось тело Луны, с головой Луны, что проявляется в своеобразном возвращении и восхождении в полное астральное измерение.

В заключение следует отметить, что анализ маленьких поэм позволяет получить подробное представление о космогонии в поэтике Елены Шварц, представляющей собой попытку воссоздать в стихах модель божественного творения, в которой столкновение контрастных образов и литературный приём метаморфозы восстанавливают сложность и необъятность. Само творчество – одна из ключевых тем Шварц, как и фигура поэта, который предстаёт одновременно творцом и главным героем своей собственной поэтической вселенной. Поэзия Елены Шварц одновременно мистическая и религиозная, в ней сильная религиозность поэта выражается в нетрадиционных отношениях с божеством. Бог, по сути, является ещё одним главным действующим лицом поэзии Шварц, и это бог, характерной чертой которого является плод экуменизма самого поэта, сочетающего элементы и характеристики различных религий, философий и литератур. В маленьких поэмах также в высшей степени выражена мысль поэта о том, что поэзия может быть найдена в любом элементе творчества, особенно в низком и обычно апоэтическом элементе. Представленный мир также является результатом пересечения категорий физического и метафизического, духовного и телесного. В такой вселенной большое значение приобретают физический элемент и телесность, которые преимущественно воплощаются в образе крови, представляющей собой сущность творения.

Список использованной литературы

Источники

- Шварц Е. А.* Танцующий Давид, Нью-Йорк, Russica Publishers, 1985.
- Шварц Е. А.* Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца, Анн-Арбор, Ardis, 1987.
- Шварц Е. А.* Стихи, Ленинград-Париж-Мюнхен, Беседа, 1987.
- Шварц Е. А.* Стороны света, Ленинград, Советский писатель, 1989.
- Шварц Е. А.* Стихи, Ленинград, Ассоциация «Новая Литература», 1990.
- Шварц Е. А.* Лоция ночи, СПб, Советский писатель, 1993.
- Шварц Е. А.* Песня птицы на дне морском, СПб, Пушкинский фонд, 1995.
- Шварц Е. А.* Mundus Imaginalis, СПб, ЭЗРО, Литературное общество “Утконос”, 1996.
- Шварц Е. А.* Западно-восточный ветер, СПб, Пушкинский фонд, 1997.
- Шварц Е. А.* Определение в дурную погоду, СПб, Пушкинский фонд, 1997.
- Шварц Е. А.* Соло на раскалённой трубе, СПб, Пушкинский фонд, 1998.
- Шварц Е. А.* Стихотворения и поэмы, СПб, ИНАПРЕСС, 1999.
- Шварц Е. А.* Дикопись последнего времени, СПб, Пушкинский фонд, 2001.
- Шварц Е. А.* Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы, № 1, 2001. С. 187–194.
- Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. I, СПб, Пушкинский фонд, 2002.
- Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. II, СПб, Пушкинский фонд, 2002.
- Шварц Е. А.* Видимая сторона жизни, СПб, Лимбус-Пресс, 2003.
- Шварц Е. А.* Трость скорописца, СПб, Пушкинский фонд, 2004.
- Шварц Е. А.* Вино седьмого года, СПб, Пушкинский фонд, 2007.
- Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. III, СПб, Пушкинский фонд, 2008.
- Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. IV, СПб, Пушкинский фонд, 2008.

- Шварц Е. А.* Габриэле Д'Аннунцио. Крылатый циклоп, СПб, Вита-Нова, 2010.
- Шварц Е. А.* Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011.
- Шварц Е. А.* Сочинения: в 5 т. Т. V, СПб, Пушкинский фонд, 2013.
- Шварц Е. А.* Войско, Оркестр, Парк, Корабль. Четыре машинописных сборника, сост., комм., вступ. ст. А. Щеля, П. Успенский, Москва, Common Place, 2018.
- Шварц Е. А.* Стихи из «Зелёной тетради», сост. и подгот. текста П. Успенский, А. Щеля, Порядок слов, 2018.
- Шварц Е. А.* Зверь-Цветок, Москва/СПб, Пальмира, 2019.
- “Шимпозиум”. Елена Шварц. Из цикла “Горло-стихий”. Вода – убийца и спаситель. Статья об Аронзоне // 37, № 12, 1977.
- Švarc E.* San Pietroburgo e l'oscurità soave, a cura di P. Galvagni, Spinea (Venezia), Edizioni Del Leone, 2005.
- Schwartz E.* Così vivevano i poeti, a cura di P. Galvagni, Pesaro, Thаuma edizioni, 2013.
- Schwartz E.* Le opere di Arno Zart, a cura di P. Galvagni, Pesaro, Thаuma edizioni, 2014.
- Schwarz E.* Nel cristallo della stella Mizar, a cura di P. Galvagni, Roma, Fermenti, 2018.
- Schwarz E.* Élégie sur une radiographie de mon crâne, choix de poèmes traduits du russe et présentés par H. Henry, Brest, Les Hauts-Fonds, 2020.
- Shvarts E.* ‘Paradise’. Selected Poems, introduced and translated by M. Molnar, Hexham, Bloodaxe Books, 1993.
- Shvarts E.* Birdsong on the Seabed, translated by S. Dugdale, Hexham, Bloodaxe Books, 2008.
- Švarc. E.* Mattino della seconda neve, a cura di A. Niero, Firenze-Milano, Bompiani, 2023.

Научная литература о поэтике Елены Шварц

- Айзенштейн Е. О.* «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц // Нева, № 5, 2013. С. 175–198.

Айзенштейн Е. О. Хьюмби-поэт, или Цветные ангелы Елены Шварц // Нева, № 5, 2015. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/neva/2015/5/hyumbi-poet-ili-czvetnye-angely-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 26/09/2023).

Анпилов А. Д. Светло-Яростная точка // НЛО, № 35 (1/1999). С. 362–372.

Анпилов А. Д. Жар и озноб. О стихах Елены Шварц // Знамя, № 7, 2001. // см. онлайн: <http://www.litkarta.ru/dossier/anpilov-o-shwartz-dikopis/> (дата обращения: 26/05/2023).

Анпилов А. Д. Кристаллы пенопены. О стихах Елены Шварц // НЛО, № 75, 2005. С. 315–317.

Безземельный И. (Шубинский В. И.) Ковчег // Октябрь, № 6, 2003. // см. онлайн: <http://www.litkarta.ru/dossier/bezzem-shvartz/> (дата обращения: 28/05/2023).

Бочарова А. С. Встреча с городом: о «Римской тетради» Елены Шварц // Культура Италии в зеркале языка и литературы, под ред. Р. Говорухо, И. Миронова, Проблемы италянистики, выпуск 8, Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2021. С. 91–110.

Бурихин И. Н. О гротеске и духовной концепции в стихах Е. Шварц до 1978 года // «Ковчег», № 6, 1981. С. 67–76.

Виноградова О. Перешеек. «Зелёная тетрадь» Елены Шварц // *Шварц Е. А.* Стихи из «Зелёной тетради», сост. и подгот. текста П. Успенский, А. Шемя, Порядок слов, 2018. С. 8–14.

Воронцова К. В. Пространство - Время - Андрогин... Модели пространства в поэзии Елены Шварц, Краков, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

Голышко-Вольфсон Д. Об Елене Шварц // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11786> (дата обращения: 25/08/2023).

Горбунова А. Г. Елена Шварц: опыт чтения // НЛО, № 5, 2020 // см. онлайн: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22704/ (дата обращения: 24/05/2023).

Горичева Т. М. «Ткань сердца расстелю Спасителю под ноги...» // Грани, № 120, 1981. С. 198–214.

Дарк О. И. Пчела Шварц // см. онлайн: http://old.russ.ru/krug/20030707_od-pr.html (дата обращения: 30/08/2023).

Дарк О. И. Танец молнии // Новый мир, № 10, 2004 // см. онлайн: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/10/tanecz-molnii.html (дата обращения: 25/08/2023).

Доголакова В. И. Из жанрового репертуара Елены Шварц // см. онлайн: http://adogalakov.narod.ru/trudy/V_I_Dogalakova/staty/shvarc.html (дата обращения: 17/07/2023).

Ефимова Н. (Гучинская Н. О.) Восьмёрка логоса (о поэзии Елены Шварц) // Часы, № 17, 1979. С. 154–189.

Зотеев А. В. «Единомирие» как принцип создания художественного мира в сборнике Елены Шварц «Дикопись последнего времени» // Полилог, № 1, 2008. С. 38–41.

Изварина Е. В. Поэзия Метаморфозы // Урал, № 5, 2000. // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/ural/2000/5/poeziya-metamorfozy.html> (дата обращения: 04/06/2023).

Кривулин В. Б. Мистическая география «Сторон света» // Русская мысль, № 3784, 14 июля 1989. С. 11.

Останенко И. В. Образная сфера картины мира в пейзажной лирике Елены Шварц // Вопросы русской литературы, № 26 (82), 2013. С. 195–206.

Пазухин Е. А. Титаническое преображение твари // Часы, № 37, 1982. С. 205–227.

Панченко Д. В. «Кинфия» Елены Шварц // НЛО, № 3, 2010 // см. онлайн: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/kinfiya-eleny-shvarcz.html> (дата обращения: 06/06/2023).

Рымбу Г. Г. Бормотанье неземной архитектуры // см. онлайн: <https://gorky.media/reviews/bormotane-nezemnoj-arhitektury/> (дата обращения: 05/05/2023).

Седакова О. А. L'antica fiamma (вместо послесловия) // *Шварц Е. А.* Перелётная птица, СПб, Пушкинский фонд, 2011. С. 41–51.

Седакова О. А. Елена Шварц. Вторая годовщина // см. онлайн: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/1061> (дата обращения: 05/06/2023).

Скидан А. В. Сумма поэтики // НЛО, № 2/2003. С. 289.

Скидан А. В. От редактора // НЛО, № 3/2012. С. 236.

Суханова С. Ю Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц // Вестник Томского университета. Культурология и искусствоведение, № 35/2019. С. 134–145.

Топичев Р. М. (Панченко Д. В.) “Кинфия” Елены Шварц // Часы, № 27, 1980. С. 139–164.

Уланов А. М. Постпоследний романтик? Рецензия на книгу Елены Шварц «Стихотворения и поэмы» // Знамя, № 9, 1999 // см. онлайн: <http://www.litkarta.ru/dossier/ulanov-o-schwartz-postposledniy-romantik/> (дата обращения: 15/08/2023).

Успенский П. Ф. Предисловие // *Шварц Е. А.* Зверь-Цветок, Москва/СПб, Пальмира, 2019. С. 5–10.

Фридли В. «Сочинения Арно Царта» Елены Шварц: Лиса и её двойники // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, СПб, Своё Издательство, 2012. С. 288–298.

Хабибуллина М. Н. Своеобразие жанра «маленькой поэмы» Е. Шварц (на примере поэмы «Сочинения Арно Царта») // Дергачевские чтения - 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., т. 2, Екатеринбург, 2012. С. 372–376.

Шубинский В. И. Елена Шварц (Тезисы доклада) // см. онлайн: <https://pub.wikireading.ru/11787> (дата обращения: 03/05/2023).

Шубинский В. И. Изобилие и точность // см. онлайн: http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_o34.html (дата обращения: 08/06/2023).

Шубинский В. И. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // *Шубинский В. И.* Игроки и игральница: Избранные статьи и рецензии, Москва, Новое Литературное Обозрение, 2018 (электронная книга).

Юрьев О. А. Свидетельство // Русская мысль, № 4015, 1994. // см. онлайн: http://www.newkamera.de/jurjew/o_shwarz_.html (дата обращения: 05/06/2023).

Barker G. SPQR in the USSR. Elena Shvarts's Classical Antiquity, Oxford, Legenda, 2021.

Clovis Bishop S. Elena Andreevna Shvarts (17 May 1948 – 11 March 2010) // Slavonica, № 16/2, 2010. С. 112–130.

Garzonio S. Elena Švarc. Dikopis' poslednego vremena // Semicerchio, 26/27, 2002. С. 116–118.

Heldt B. The Poetry of Elena Shvarts // World Literature Today, т. 63, № 3, 1989. С. 381–383.

Lisnianskaia I. Sandler S. Scared into Selfhood: The Poetry of Inna Lisnianskaia, Elena Shvarts, Ol'ga Sedakova // *Slavic Review*, vol. 60, № 3, Autumn 2001. С. 473–490.

Marquette S. Metaphors We Lie by: Cognitive Blending in the Poetry of Elena Shvarts // *The Slavic and East European Journal*, vol. 51, № 4, Winter 2007. С. 693–715.

Molnar M. Introduction // *Shvarts E.* 'Paradise'. Selected Poems, Hexham, Bloodaxe Books, 1993. С. 9–13.

Niero A. Lucida, ebbra e liminale: la perigliosa geografia di Elena Švarc // *Švarc. E.* Mattino della seconda neve, Firenze-Milano, Bompiani, 2023. С. 5–33.

Sandler S. Elena Shvarts // *Russian Women Writers*, vol. 2, ed. by Christine Tomei, New York, Garland. С. 1459–1464.

Sandler S. Obituary: Elena Shvarts (1948–2010) // *The Russian Review*, vol. 69. № 4, October 2010. С. 745–747.

Trubikhina J. On the Poetics of Elena Švarc: Poets with and without History // *Russian Literature*, LX, VI, 2009. С. 131–144.

Von Zitzewitz J. From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // *Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*, K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (editors), OpenBook Publishers, 2017. С. 225–263.

Другие источники

Бабаева Е. Э. Капризными путями (опыт прочтения поэмы М. Кузмина «Форель разбивает лёд» // *Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т. Г. Винокур / Отв. ред. Н. Н. Розанова*, Москва, Наука, 1996 // *Панова Л. Г.* «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // *Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы*, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 112–130.

Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1, Москва, Книговек, 2010.

Бахтин В. С., Ордынский Н. Г., Сангур Г. В., Стреляный А. И. Самиздат века, Москва, Полифакт, 1998.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений в 7 т. Т. 6, Москва, Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. С. 5–300.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Эстетика и литературная критика в 2 т. Т. I // см. онлайн: <http://philologos.narod.ru/classics/belinsky1.htm> (дата обращения: 12/08/2023).

Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха, СПб, Вита нова, 2007.

Богомолов Н. А. «Форель разбивает лёд» – первое вступление // *Богомолов Н. А.* Вокруг «Серебряного века», Москва, Новое литературное обозрение, 2010. С. 556–559.

Васильковский А. Т. Жанровое своеобразие «маленьких поэм» С. Есенина // Вопросы русской литературы, вып. 3 (9), 1978. С. 39–47.

Венцлова Т. «Поэма горы» и «Поэма конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет // *Венцлова Т.* Собеседники на пиру, Москва, Новое литературное обозрение, 2012. С. 163–172.

Виноградов В. В. О теории художественной речи, Москва, Издательство «высшая школа», 1971.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха, Москва, «Фортуна лимитед», 2000.

Гораций К. Ф. Оды. Эподы. Сатиры. Послания, Москва, Издательство «Художественная литература», 1970.

Горичева Т. М., Кривулин В. Б., Рудкевич Л. А. От редакции // 37, № 1, 1976. С. 3–4.

Горичева Т. М. Православие и постмодернизм, Ленинград, Издательство ленинградского университета, 1991.

Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX века, Москва, Наука, 1964.

Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я. Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003.

Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // *Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я.* Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 7–51.

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Книги I–X // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14, Ленинград, «Наука», 1974.

Житенев А. А. Поэзия неомодернизма, СПб, ИНАПРЕСС, 2012.

Иванов Б. И. Литературные поколения в Ленинградской неофициальной литературе: 1950-1980-е годы // *Долинин В. Э., Иванов Б. И., Останин Б. В., Северюхин Д. Я.* Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е. Литературная энциклопедия, под общ. ред. Д. Я. Северюхина, Москва, Новое литературное обозрение, 2003. С. 535–584.

Иванов Б. И. Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944–2001) // НЛО, № 4, 2004. С. 270–285.

Иванов Вяч. Вс. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 3 т. Т. III, Москва, Языки славянской культуры, 2004. С. 652–681.

Игнатова Е. А. Кто мы? // Обводный канал, номер 4, 1983. С. 205–213.

Каломиров А. (Кривулин В. Б.) Двадцать лет новейшей русской поэзии // Северная почта 1979, № 1–2. С. 37–58.

Кривулин В. Б. «37», «Северная почта», в Самиздат (По материалам конференции «30 лет независимой печати. 1950-1980-е годы». СПб, 25–17 апреля 1992 г.), Мемориал, 1993. С. 74–81.

Кривулин В. Б. Золотой век самиздата // *Бахтин В. С., Ордынский Н. Г., Сангир Г. В., Стреляный А. И.* Самиздат века, Москва, Полифакт, 1998 // см. онлайн: <https://rvb.ru/np/publication/00.htm> (дата обращения: 12/05/2023).

Кривулин В. Б. Охота на мамонте, СПб, БЛИЦ, 1998.

Кривулин В. Б. Полвека русской поэзии // Предисловие к антологии *La nuova poesia russa*, a cura di Galvagni P., Milano, Crocetti, 2003 // см. онлайн: <https://feofan-irpatov.narod.ru/krivulin.htm> (дата обращения: 10/10/2023).

Кузмин М. А. Избранные произведения, Ленинград, «Художественная литература», 1990.

Кузьминский К. К. Поэты и кафе-шалманы // Сумерки «Сайгона», сост. и общ. ред. Ю. М. Валиева, СПб, Zamizdat, 2009. С. 11–14.

Кузминский К. К., Ковалев Г. Л. Антология новейшей русской поэзии у голубой лагуны: в 5 т. // см. онлайн: <https://kkk-bluelagoon.ru/> (дата обращения: 27/04/2023).

Кушнер А. С. Аполлон в снегу, Ленинград, Советский писатель, 1991.

Кушнер А. С. Аполлон в снегу // Знамя, № 8, 1999.

Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. I, Москва, Academia, 2003.

Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. II, Москва, Academia, 2003.

Лукан М. А. Фарсалия, Москва Ленинград, Издательство академии наук СССР, 1951.

Марков В. Ф. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana, September 3–9 1978, т. II: Literature, Columbus (Ohio), Slavica Publishers, 1978. С. 485–498.

Овидий, Метаморфозы, Москва, «Художественная литература», 1977.

Панова Л. Г. «Форель разбивает лёд» (1927): диалектика любви // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы, Санкт-Петербург, Своё Издательство, 2012. С. 112–130.

Полухина В. П. Бродский глазами современников, Санкт-Петербург, Журнал «Звезда», 1997.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. III часть I, СПб, Наука, 2019.

Саббатини М. «Ленинградский текст» и экзистенциализм в контексте независимой культуры 1970-х годов (семинары, самиздат и поэзия) // Петербург – столица русской культуры (сост. Антонелла д'Амелия) в 2 т. Т. II, Салерно, Europa Orientalis, 2004. С. 221–246.

Седакова О. А. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы, выпуск 2, Издательство Ассоциации «Новая литература», 1990.

Томашевский Б. В. "Маленькие трагедии" Пушкина и Мольер // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии, Москва/Ленинград, Издательство Академии наук СССР, 1936, Вып. 1. С. 115–133.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика, Москва, Аспект пресс, 1996.

Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы, СПб, Искусство-СПб, 2003.

- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино., Москва, Академия наук СССР, 1977.
- Хализев В. Е. Теория литературы, Москва, Издательство «Высшая Школа», 2004.
- Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. III, Москва, Имли Ран, 2002.
- Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. Т. IV, New York, Russica Publishers, 1983.
- Цветаева М. И. Сводные тетради. Тетрадь вторая // см. онлайн: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/tetradi/tetrad-2-4.htm> (дата обращения: 09/09/2023).
- Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941: в 3 т. Т. 1, Москва, «Согласие», 1997.
- Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941: в 3 т. Т. 3, Москва, «Согласие», 1997.
- Шмаков Г. Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, edited by John E. Malmstad, Wien, Wiener Slawisticher Almanach, Sonderband 24, 1989. С. 31–45.
- Библия, Москва, Всесоюзный совет евангельских христиан – баптистов, 1990.
- История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. Сборник статей, составители Б. А. Иванов, Б. А. Рогинский, СПб, Издательство «Деан», 2000.
- Круг – литературно-художественный сборник, Ленинград, Советский писатель, 1985.
- “Острова” // Часы, № 38, 1982.
- Послания Старца Филофея (подготовка текста, перевод и комментарии В. В. Колесова) // Библиотека литературы Древней Руси, в 15 т. Т. 9 // см. онлайн: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5105> (дата обращения: 02/06/2023).
- Премия Андрея Белого. Антология, сост. Б. Останин, Москва, Новое литературные обозрение, 2005.
- Словарь литературоведческих терминов, ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев, Москва, «Просвещение», 1974.
- Сумерки «Сайгона», сост. и общ. ред. Ю. М. Валиева, СПб, Zamizdat, 2009.
- Физиолог, изд. под. Е. И. Ванеева, СПб, Наука, 1996.
- Эллинские поэты VIII–III вв. до н. э. Эпос, Элегия, Ямбы, Мелика, изд. под. М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо, Москва, Ладомир, 1999.

Bird R. Envoicing History: On the Narrative Poem in Russian Modernism // *The Slavic and East European Journal*, t. 51, № 2, 2007. C. 53–73.

Calabrese O. Il Neobarocco, Lucca, La Casa Usher, 2013.

Carpi G. Storia della letteratura russa. Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi, vol. 2, Roma, Carocci, 2020.

Ferretti P. Tra Praga e Parigi. Chimere, confluenze, indizi // *Cvetaeva M.* Sette poemi, Torino, Einaudi, 2019. C. V–XLI.

Gigante G. Inquilina di una stella. Note a margine della poesia di Elena Schwarz, Roma, Lithos, 2018.

Kelly C. A History of Russian Women's Writing 1820–1992, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Kahn A. Lipovetsky M. Reyfman I. Sandler S. A History of Russian Literature, Oxford, Oxford University Press, 2018.

Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia, Milano, Feltrinelli, 2019.

Malmstad G. Šmakov G. G. Kuzmin's "The Trout Breaking through the Ice" // *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900–1930*, edited by G. Gibian and H. W. Tjalsma, Ithaca, Cornell University Press, 1976. C. 132–164.

Markov V. F. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962.

Molnar M. Translation as inspiration in recent Russian poetry // *Russian Literature*, XXXVI, 1994. C. 347–352.

Piretto G. P. Derelitti, bohémien e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo, Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1989.

Plutarco, *Diatriba isiaca e Dialoghi delfici*, a cura di V. Cilento, Firenze, Sansoni, 1962.

Ripellino A. M. Tentativo di esplorazione del continente Chlébnikov // *Ripellino A. M.* Poesie di Chlébnikov. Saggio, antologia, commento, Torino, Einaudi, 1968. C. V–XCII.

Sabbatini M. Leningrado Underground. Testi, poetiche, samizdat, Roma, WriteUp, 2020.

Smith G. S. Marina Cvetaeva's *Poema gory*: An Analysis // *Russian Literature*, VI-4, 1978. C. 365–388.

Von Zitzewitz J. Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974–1980. Music for a Deaf Age, Oxford, Legenda, 2016.

A History of Women's Writing in Russia, edited by A. M. Barker and J. M. Gheith, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Antologia della poesia russa, a cura di S. Garzonio e G. Carpi, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.

Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women's Culture, edited by H. Goscolo, London, Routledge, 1993.

La nuova poesia russa, a cura di P. Galvagni, Milano, Crocetti, 2003.

Otto poeti russi, a cura di A. Niero, Roma, Lithos, 2019.

Poeti russi oggi, a cura di A. Alleva, Milano, Scheiwiller, 2008.

Storia della civiltà letteraria russa, volume 2: il Novecento, a cura di M. Colucci e R. Picchio, Torino, UTET, 1997.

Storia della letteratura russa. Il Novecento. III. Dal realismo socialista ai nostri giorni, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1997.

Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon, K. Hodgson, J. Shelton, A. Smith (editors), OpenBook Publishers, 2017.

Приложение

1. Избранные маленькие поэмы

Хомо Мусагет (Зимние Музы)

Vester, Camenae, vester...

*Horatius*⁸¹⁸

I

Ветер шумит за стёклами,
Вид на задний двор.
Ветер подьёмлет кругами,
Носит во мне сор.
Всякий вор
В душу мне может пролезть,
Подкупит
И низкая лесть.
Но поднимается жар
И разгорается хор,
Лёгких сандалий лепет,
Босой разговор.

Не тяните меня, Музы, в хоровод,
Я устала, я сотлела.
Не во что ногою топнуть –
Под ногами тёплый плот.
Я уже вам не десятый,
И уже не мой черёд.

Пахнет льдом, вином и мятой,
Травы горные в росе.
Вертишейкою распятой⁸¹⁹
Закружили в колесе.
Музы кружатся, как бусы
Разноцветные, – пестрей!

И одна из них как прорубь,
А другая как Орфей.
И одна из них как морфий,
А другая как Морфей.
И одна как сон тягучий,
А другая – сноп огней.
Не тяните меня, Музы, в хоровод –
Уже год не певчий,
А глухой водоворот.

Легче ветра, темней света
И шумней травы.
Ах, оставьте человека,
Позовите Бога вы.

II

Музы! Девушки! Зима уж навалилась.
Снег под кожей – где флейта, где тимпан?
С вёрткою позёмкой вы впервой явились
С углями в ладонях... или заблудились?
Сгнули, как Пан?

Моряки-эгейцы на недвижимом море
Услышали голос: – Умер Пан! –
Вздох слетел с вершины, солнце побелело,
В мареве Олимп пропал.

Только Музы живы, им десятый нужен
В разноцветный их и пьяный хоровод.
С первою порошей, по ледку босая,

⁸¹⁸ Я ваш, Музы, я ваш... (*Гораций*) (*лат.*).

⁸¹⁹ Вертишейку, распятую в колесе, приносили в жертву Афродите.

С чёрно-красным камнем первая бредет.

III

Вот выпал первый снег.

Багровое вино

В сугробы возливая,

Чтобы почтить озябших Муз,

И дикие стихи

На свечке сожигая,

Я Смерти говорю:

Пчелой в тебя вопьюсь.

О, как она бывает рада,

Когда её встречают

Не с отупелостью потухшей,

Не с детским ужасом,

И не бредут к теням унылой тенью –

А как любовника: и с трепетом в очах,

И сладострастьем нетерпенья.

Камени бедные

В снегу переминались –

Все боги умерли,

Оне одне остались.

Они и в смерть перелетают –

Как захотят летят они,

Горя вокруг древа мирового,

Как новогодние огни.

IV

Снега насыпьте в красный

Стакан с тяжёлым вином,

Может быть, я забудусь

Горько-утешным сном.

Может быть, мне приснится

Орфеева голова –

Как она долго по морю

Пророчила и плыла.

Как её колотило

Солью, и тьмой, и волной!

Как она небо корила

Чёрным своим языком

И ослепляла звёзды

Бездонным пустым зрачком.

Кажется мне – это лодка,

Остроносая лодка была,

И я в ней плыла матросом,

Словесной икрой у весла.

Пред нею летели боги –

Дионис и Аполлон.

Они летели обнявшись:

Он в нас обоих влюблён.

С тех пор как я прикоснулась

К разодранному рту,

Я падаю тяжким камнем

В солёную пустоту.

С тех пор как я посмотрела

Глазами в глаза Голове,

Я стала выродком, нищим,

Слепою, сестрой сове.

Вмешайте в вино мне снегу,

Насыпьте в череп льду,

Счастье не в томной неге –

В иступлённо-строгом бреду.

О снег, ты идёшь все мимо,

Белизною не осеня.

Кружатся девять незримых,

В снегопадных столбах звеня.

V

Мохнато-белых пчёл,

Под фонарём скользящих,

Я отличу легко
От холодных настоящих.
У этих из-под белизны
Косится тёмный глаз блестящий
И жальца острые ресниц
Нацелены на предстоящих.

Замёрзшие колнот ресницы,
Ледяные глядят глаза,
Тебя оплетает хмельная,
Ледяная, в слезах, лоза.
Музы, ужели вы только
Пьющие душу зрочки?
Девять звёзд каменистых,
Кружась, ударяют в виски.

VI. Пифия

Сидит, навзрыд икает...
– Да вот я и смотрю.
Ударь её по спинке,
Скорей, я говорю!
– Ничто! Она икает
Всё громче и больней.
– Облей её водою,
И полегчает ей.
– Смотри, глаза полезли
И пена из ушей.
– Да что же с ей такое?
Иль умер кто у ней?

VII

Музы (замёрзли!) – белые мухи⁸²⁰,
Вас завлекли сюда?
– Мир оттеснил нас, глухая вода,
В Гиперборею.

Долго скользили во тьме седой
Над морем Белым,
Видим – на льдине живой воробей
Оледенелый.
Мы и согрели его собой,
Синими языками
Молний живых, и на свет голубой
Дале рванулись.
А он плывёт там и поёт
На девяти языках,
С синим огнём в ледяной голове,
Невидимым в очах.
Когда он повис на гребне,
На клочке ломаемой льдины,
Лопнуло накрест в подвалах Эреба
Сердце седой Прозерпины.

VIII. Восхваление друг друга у Никольского собора

Аркады жёлтые, в проплешинах, Никольского
рынка,
Где делают с цветочками посуду
Эмалированную, – там в длинную флейту ветер
Дует ночами.
Там гулькает голубь, постовой свистнет,
Да подпоясанные небрежно, босые,
Как перипатетики, бродят девы
Глухой ночью.

– Молний сноп на поясе у тебя, Эрато,
Без тебя не сложится ни гимн, ни песня,
Подойдёшь ближе, глянешь – кровь быстрее
В словах рванётся.
– Ну а ты, Полигимния, не скромничай, дева,

⁸²⁰ У Гёте есть стихотворение «Мусагеты». Ими он считает мух: и те и другие, мол, появляются летом. Здесь тоже мухи – мусагеты, но зимние – «белые мухи».

Взор певца устремляешь в небо,
Без тебя он ползал бы по земле, извиваясь,
Тварью дрожащей.

– Без тебя, Мельпомена, без тебя, Клио... –
Так наперебой друг дружку хвалили
И, танцуя, свивались в темнисто-светлый
Венец терновый.

Ах, кому нам девяти, бедным,
Передать свою поющую силу,
Ах, кого напоить водой кастальской,
Оплести хмелем?

У Никольской, видят, колокольни
Притулился, согнувшись, нищий,
Он во сне к небесам тянет руку,
Стоя спит, горький.

Тут они на него набежали –
Закружили, зашептали, завертели.
Замычал он, мучимый сладкой
Пения болью.

Ладонями захопал в бока гулко
И, восторгом переполненный тяжким,
Взял и кинулся в неглубокий
Канал Крюков.

IX. Музы перед Иконой

Вокруг Никольского собора
Во вьюжном мчатся хороводе,
Озябнув, будто виноваты,
Цепочкой тянутся при входе.

По очерёдности – пред Троеручицей
Творят – и в сторону – поклон короткий.

Меж рук Иконы неземной
Скользят отчетисто, как чётки.

– Все наши умерли давно. –
Со свечками в руках мерцали,
И сами по себе молебн
Заупокойный заказали.

Ноябрь 1994

Горбатый миг

1

В Сингапуре пёстрых дней
В розовой кружась лодке,
По волнам весёлой водки
Я ныряла средь теней,
Счеловеченных неловко.

Горою вспучился Залив.
Миг, нечто значащий, горбат.
И звёзд вдруг удлиннились гвоздья,
Сосен мёрзнущие гроздья –
Тяжкий зимний виноград –
Он чуть подсолен, чуть в укор.
Чего ты вздыбился, Залив?
Но он молчит, как будто горд,
Что к небу бросил, не спросив,
Зелёный непрозрачный горб.

2. Пробуждение

Заката острая игла
Кровавая накалена,
Прямо в сердце впитаться хочет,
В сердце, слабое со сна.
Болят соски – натёрты
Небритою щекой.
Ты мне чужой, как мёртвый,
Мертвец не так чужой.
В зеркало косо взгляну –
Глаза камикадзе,
Только светлей,
Да сигарета пыхтит веселей
И небрежней.
Вдруг быстро и нежно
Мандолина возле уха

Пробежала бойким пони,
Только, только я проснулась,
А корабль дня уж тонет.
Засыпала на рассвете
И проснулась я под вечер,
И неделями мне светят
Только лампы, спички, свечи.
Пахнет блуд кавказской травкой,
И козёл бежит к козлице –
Для кого-то они блюдо,
Для кого-то они боги,
Для кого-то облака.
И змеи шипенье в страсти,
Потные хладенют руки
На краю как будто счастья
И в краю смертельной скуки.

3

О несданные бутылки,
Обниму вас, соберу вас,
Ваши шеи и затылки.
С вами я спущусь в подвал,
Где лампа тонко
Пищит и будто бы чадит,
Где очередь стоит
Обиженным ребёнком.
Бог тоже там, но Он пока молчит,
Хоть слышит Он молитву из бочонка.
Он запах перегара, водки, гнили
Вдруг превратит в чистейшую из лилий,
И всё, что стоило нам слёз,
И всё, что было нам как груз,
И вся тоска уйдёт в навоз,
Чтоб дивный сад на нём возрос
Для Диониса и для Муз.

4

Я в заснеженном Египте,
Я в развале пирамид –
Будто кто глушил пространство,
Бросил страшный динамит.
Зачем комета к нам летит?
Зачем ты вспучился, Залив?
Ответ лежит под белым дном,
Драконом невысоких гор,
Как дева шарфом на ветру,
Загородился.
И побережье всё как спальня,
Где детский сад в свой тихий час резвился,
Где в перьях и подушках пол,
Сползли матрасы, клочья ваты...
Что значит этот миг горбатый?
И что сломалось нынче в мире?
Хоть не узнать нам нипочем,
Мы все гадаем – кто на чем:
На воске кто, кто – на Шекспире.
Быть может, просто чернь минут
Задумала времён сверженье,
Но потерпела поражение,
И белый царствует террор.
В небытие мятежников угонят.
Как, впрочем, всех. Рисунок на ладони
Сместился. Куда-то линии полезли,
И я гляжу в глаза созвездий,
Подёрнутых молочной плёнкой,
Щенка невиннее, ребёнка –
Они не знают ничего.
Ветшает ткань небес,
Свежа одна лишь булка.
Луна свисает ухом недоумка,
Куда блохою космонавт залез.

5

Как женщина, когда она в разводе,
Румянится, и шьёт, и красит брови, –
Паук, когда и мух-то нет в заводе,
Уж в январе свой цепкий ромб готовит.
И я вот так – иду сдавать бутылки,
Хотя на сигареты мне б хватило,
Так жалко их – как будто я на рынке,
Они – цыплята, я их год растила,
Они звенят, они пищат в корзинке.

6

Гляну в зеркало – и снова детский вид,
Время, что ли, во мне стоит?
И сломались во мне часы?
И не слышу я свиста косы?
И я опять подросток нервный,
То жалко грубый, то манерный?
И запылились только веки,
С них не смахнуть уже вовеки
Пыльцу дорожную времён.

7

.....

8

Ночью проснулась от крика –
Да это же мне подпиливают переносицу:
Два-три взмаха
Напильником,
И путь от глаза до глаза
Опасен – грозит обвалом.
Ах, горб лица, и ты болишь!
Вселенную уронили ребёнком,

И она всё ещё плачет,
Она горбата.
Я видела вчера горбунью юную в аптеке,
Она торговала – такая весёлая, впрочем,
Мужчина в одежде рабочей
Попросил у неё презервативы,
Так незащитно и кокетливо
Она ему их подала
И улыбнулась так приветливо...
Чужая боль – как музыкант за стеной.
Мозг раскололся, и любая белка
Его достанет сточенным когтем,
Дыша, кусая мелко-мелко
И в лапках комкая, – для друга своего
Несёт комочек в домик поднебесный,
Чтоб вместе слопать им святое вещество
И снова ждать, когда оно воскреснет.

9

Что же значил этот миг?
Отчего он стал горбат?
Но что-то значил он.
Я слышала какой-то крик,
Какой-то странный был ожог.
Быть может, в стакан вселенной
Брошен яд,
Комет ужасный порошок,

Но в жилах космоса ещё не растворился?
Гадалки говорят: верней всего,
Что в будущем году враг человечества родится,
И, может, в этот миг родители его
Решили пожениться.

10

Конек заржавленный луны
Чертил носком дурные сны
В моём мозгу
И дуги, смутные круги
В замерзнувшем пруду.
Знаменья значили: беги
Иль – жди, вот-вот приду?
Встал Новый год не с той ноги
И плакал на углу.
Комета канула во мглу,
И мутно-серым языком
Залижет горб Залив.
Опять летит равнина дней.
Ты, время, уравнило шаг.
И мы, как камень муравей,
Твой обползли желвак.

Февраль 1974

Чёрная пасха

1. Канун

Скопление луж как стадо мух,
Над их мерцанием и блеском,
Над расширяющимся плеском
Орёт вороний хор.
И чёрный кровоток старух
По вене каменной течёт вдоль глаз в притвор.
Апрель, удавленник, черно лицо твоё,
Глаза серей носков несвежих,
Твоя полупрозрачна плешь,
Котел – нечищенный, безбрежный,
Где нежный праздник варят для народа –
Спасительный и розовый кулеш.

Завтра крашеные яйца,
Солнца лёгкого уют,
Будем кротко целоваться,
Радоваться, что мы тут.
Он воскрес – и с Ним мы все,
Красной белкой закружились в колесе
И пылинкою в слепящей полосе.

А нынче, нынче всё не то...
И в церкву не пройти.
На миг едва-едва вошла
В золотозубый рот кита-миллионера,
Она всё та же древняя пещера,
Что, свет сокрыв, от тьмы спасла,
Но и сама стеною стала,
И чрез неё, как чрез забор,
Прохожий Бог кидает взор.
Войдешь – и ты в родимом чреве:
Ещё ты не рождён, но ты уже согрет
И киноварью света разодет.

Свечи плачутся, как люди,
Священника глава на блюде
Толпы – отрубленной казалась,
В глазах стояла сырость, жалость.
Священных, щука золотая,
Багровым промелькнул плечом,
И сердца комната пустая
Зажглась оранжевым лучом.
И, провидя длань Демиурга
Со светящимся мощно кольцом,
В жемчужную грязь Петербурга
Я кротко ударю лицом.
Лапки голубю омыть,
Ещё кому бы ноги вымыть?
Селёдки выплунутая глава
Пронзительно взглянула,
Хоть глаз её давно потух,
Но тротуар его присвоил
И зреньё им своё удвоил.
Трамвай ко мне, багрея, подлетел
И, как просвирку, тихо съел.
Им ведь тоже, багровым, со складкой на щее,
Нужно раз в году причаститься.

2. Где мы?

Вот пьяный муж
Бульжником ввалился
И, дик и дюж,
Заматерился.
Он весь как божия гроза:
«Где ты была? С кем ты пила?
Зачем блестят твои глаза
И водкой пахнет?»
И кулаком промежду глаз
Как жажнет.

И льётся кровь, и льются слёзы.
За что, о Господи, за что?
Ещё поддаст ногою в брюхо,
Больной собакой взвизгнешь глухо
И умирать ползёшь,
Грозясь и плача, в тёмный угол
И там уж волю вою дашь.
Откуда он в меня проник –
Хрипливый, злой звериный рык?
Толпой из театра при пожаре
Все чувства светлые бежали.
И боль и ненависть жуёшь.
Когда затихнешь, отойдёшь,
Он здесь уже, он на коленях,
И плачет и говорит: «Прости,
Не знаю как... ведь не хотел я...»
И тёмные слова любви
Бормочет с грустного похмелья.
Перемешались наши слёзы,
И я прощаю, не простив,
И синяки цветут, как розы.
.....
Мы ведь – где мы? – в России,
Где от боли чернеют кусты,
Где глаза у святых лучезарно пусты,
Где лупщуют по праздникам баб...
Я думала – не я одна, –
Что Петербург, нам родина, – особая страна,
Он – запад, вброшенный в восток,
И окружён, и одинок,
Чахоточный, всё простужался он,
И в нём процентщицу убил Наполеон.
Но рухнула духовная стена –
Россия хлынула – дурна, темна, пьяна.
Где ж родина? И поняла я вдруг:

Давно Россиею затоплен Петербург.
И сдёрнули заёмный твой парик,
И все увидели, что ты –
Всё тот же царственный мужик,
И так же дёргается лик,
В руке топор,
Расстегнута ширинка...
Останови же в зеркале свой взор
И ложной красоты смахни же паутинку.
О Парадиз!
Ты – избяного мозга порожденье,
Пропахший щами с дня рождения.
Где ж картинка голландская, переводная?
Ах, до тьмы стая мух засидела, родная,
И заспала тебя детоубийца –
Порфиросная вдова,
В тебе тамбовский ветер матерится
И окает, и цокает Нева.

3. Разговор с жизнью во время тяжёлого похмелья

Багрянит око
Огнём восток,
Лимонным соком
Налит висок.
И жёлт состав,
Как из бутылки,
Пьёт жизнь, припав
Вампиром к жилке.
Ах, жизнь, оставь.
Я руку ли тебе не жала,
Показывала – нет кинжала,
А ты, а ты не унялась...
И рвёт меня
Уже полсуток.
О, подари хоть промежутки –

Ведь не коня.
Ну на – терзай, тяни желудок к горлу,
Всё нутро – гляди – в нём тоже нет оружия,
Я не опасна, я – твоя,
Хоть твоего мне ничего не нужно.
Но, тихая, куском тяжёлым мяса,
Она прижмётся вся к моим зрачкам.
Жива ль она? Мертва? Она безгласна,
И голос мой прилип к её когтям.
И, как орёл, она несёт меня
Знакомыми зелёными морями,
Уронит и поймает вновь, дразня,
И ластится румяными когтями.
Как сердце ни дрожит,
Но с жизнью можно сжиться:
То чаем напоит,
То даст опохмелиться.

4. Испытание

Воронкой лестница кружится,
Как омут. Кто-то, мил и тих,
Зовёт со дна — скорей топиться
В камнях родимых городских.
Ведь дьяволу сверзиться мило,
И тянет незримо рука
Туда, где пролёт ниспадает уныло
Одеждой моей на века.
Он хочет, он хочет вселиться
И крови горячей испить,
И вместе лететь и разбиться,
По камню в истоме разлиться,
И хрустнуть, и миг — да не быть.
Но цепь перерождений —
Как каторжные цепи,
И новый облик душу,

Скокетничав, подцепит.
Ах, гвоздь ведь не знает —
Отчего его манит магнит,
И я не знаю — кто со дна
Зовет, манит.
Может, кто-то незримый, родной,
И так же, как я, одинок...
Торговцем злобным сатана
Чуть-чуть меня не уволок —
Конфетой в лестницы кулёк,
Легко б лететь спьяна.
Но как представлю эту смесь —
Из джинсов, крови и костей,
Глаз выбитый, в сторонке крестик...
Ах нет, я думаю, уволь.
А мы — зачем мы воскресаем
Из боли в боль?
И кровь ручонкою двупалой,
Светящейся и тёмно-алой
Тянется в помещенье под лестницей,
Где лопаты и мётлы...
Там-то её пальчики прижали,
Там они увяли, засохли.

5. Наутро

Я плыву в заливе перезвона,
То хрипит он, то – высок до стона.
Кружится колокольный звон,
Как будто машет юбкой в рюшах,
Он круглый, как баранка он,
Его жевать так рады уши.
Христосуется ветер и, косматый,
Облупливает скорлупу стиха,
И колокольня девочкой носатой
За облаками ищет жениха.

6. Обычная ошибка

Сожженными архивами
Кружится воронье,
На площадь черно-сивую
Нет-нет да плюнет солнце.
И кофеем кружит народ
На городских кругах,
И новобранцем день стоит,
Глядит в сухих слезах.
Бывают дни, такие дни,
Когда и Смерть, и Жизнь
Близнятами к тебе придут, –
Смотри не ошибись.
Выглядят они просто –
На них иссиние пальто
Торжковского пошива,
И обе дамочки оне
Торгового пошиба.
Губки крашены сердечком
И на ручках по колечку.
И я скажу одной из них —
У ней в глазах весна:
«Конечно, ты – ещё бы – Жизнь,
Ты, щедрая бедна».
Но вдруг я вижу, что у ней
Кольцо-то на кости.
И на коленях я к другой:
«Родимая, прости!»
Но в сердце ужас уж поет,
Жужжит сталь острия.
Бумагу Слово не прожжет,
Но поджелтит края.

Апрель 1974

**Грубыми средствами не достичь блаженства
(Horror eroticus)**

Уж так-то, Муза, мы с тобой сжились,
Притёрлись уж друг к другу, как супруги.
Я не скажу, подумаю – явился,
Вверх венами протягиваю руки –
И слышу шаг любыми, быстрый, лисий.

1

В темноте ночей любовных
Расцветают души, как фиалки.
Хоть текучи и благоуханны,
Но, невзрачные, они так жалки.
Грех цветет ли в животе,
Как полярное сиянье,
Отвращенье, дикий страх –
Плод от чресел содроганья.
Дети, ваши все догадки
Не так страшны, так же – гадки.
Ты зачем
Цветок плоти
С двумя несорванными лепестками
Хвастливо так показывал?
Этим что сказать хотел?
Что этим доказывал?
Верно, хочется тебе
Деву разломать
Как жареную курицу,
Как спелый красный апельсин,
И разорвать, и разодрать,
И соком смерти напитать
До самых жизни до глубин.
Разве ты виноват?
Против воли — тупое жало

Вздывается из брюха кинжалом
И несет томительную смерть.
Все идут путем греха,
Плюнуть – кто осмелится посметь
Не вкусить, взглянув издалека, –
А ведь он бы мог не умереть.

2. Сон

Бегу по улице, а он за мной.
Взгляд будто свёрнутый гад,
В под плащом – автомат.
Ах, трамвай, увези, унеси поскорей:
Оглянулась – стоит у дверей.
И скрежещет и лязгает алый трамвай.
Ах, спаси меня, Господи, и не отдай!
Я – в церковь. Рушусь вся перед иконой –
И пули визг, и вдрызг стекло со звоном.
И черная дыра во лбу Мадонны.
Я – за алтарь. По колокольне вверх.
Но он за мной – неотвратим как грех,
К стене прижал и задирает платье,
И жадно, быстро заключил в объятья,
И, потный, гладит грудь поспешно
(Я мраморная вся уже от страха),
Целует, наклонясь, пупок,
Потом с улыбкой ломаной и нежной
Он автомат прилаживает к паху
И нажимает спусковой крючок.

3

Горькое яблоко выросло в райском саду.
Так похожа страсть на убийство.
От блуда делается душа
Прыгучей, свободной
И непривязанной, как после смерти.

Что же? Чем утешить? Мы – трупы,
Мы трупы с тобой, в пятнах тьмы,
Так и будем вести себя, будто трупы,
Захороненные в одной могиле,
Летучий смешаем прах.
Хоть меня до греха раскаянье мучит и страх,
Ночь связала нас клейкой лентой,
Пахнет чужими вещами, настойкой разлитой и
«Кентом»,
Входит бесшумно Дракон о семи головах.

4

Как ссадина, синяк – любовь пройдёт.
Но вот она болит еще, цветет.
Казалось, жизнь идет наоборот –
Увял мой мозг, расцвел живот.
Как пена он, как воздух легким стал –
Живот расцвел, а мозг увял.
Но он вернется, станет он
Гнездом для двух кочующих ворон.
Начнется половодье ли, содом,
Но он всплывет, вороний крепкий дом.
Войди же в кровь мою как в новую тюрьму,
А я войду в твою –
И превратимся в тьму.
Овца к овце – какой же грех –
От страха, а не для утех.
Начнется половодье ли, содом,
Но он всплывет, вороний крепкий дом.

5

Утро. Французское знамя
(Зачем оно здесь?) на дверях,
Алые синяки на руках,
Записка лежит в головах.

Глаз скошу и читаю
(Лень шевельнуть рукой)
Слово одно только – «злая» –
Сам ты – я думаю – злой.
Тело поёт – «зачем?».
Окурок с полу возьму,
Дева ли, или шлюха,
Столетняя злая старуха –
Я уж сама не пойму.
Разве и он виноват?
Закон естества такой.
Может, он сам не рад,
Пятку зря целовал,
Зря называл сестрой.
Бог с ним. А память плывёт:
Толстый уродливый грек
Робко дитя растлевал,
Так до конца не растлил,
Все же и он человек:
Папой просил называть,
Слушаться старших учил.
Сладко в крови поёт
Перестоявшийся пыл,
Ленью в костях заныл,
Все же – сладость во всем.
Иду, подпрыгивая,
Не чувствуя кожи.
Вспыхнет в памяти стыд –
Чуть подвою, пугая прохожих.
Только луна не ласкает,
Солнце, лаская, блестит.

6. След солнца

Долго смотрела в рассветное солнце –
Сердцем, толчками вставало оно.

Закрыла глаза. А на изнанке век
Жжётся зелёное малое пятнышко
И взорвалось изнутри ослепительным блеском,
Стало кровавым. А в центре
Распятый стоял человек,
Взрыв световой
Превратил его в пентаграмму.
Так я смотрела в свою
Рассветную тайную ночь,
Где цвели зелено-красные зёрна.

7

Морем Дождей, тёмный глазом своим
Правым горько Луна поглядела
В меня через синий дым
И в кудрявую тучу влетела.
Круглый шкаф она, вся железная,
В ней книга лежит голубиняя,
А нами правит сила змеиная.
Правит нежная.

8

Нет, не холод вокруг, не зима,
Ветки по плечи в цветах,
Ну так измыслию сугроб,
Лягу в пушистый гроб –
Синий мороз в глазах.
Как коровья лепёшка тепла,
Среди холода мглы – как Земля
В декабре мировом.
Пусть я замёрзну в июне,
Не черёмуха – снег на лице моём.
Смертью блаженных умру,
Синим и чистым льдом
Я засияю в жару.

9

Грубыми средствами не достичь блаженства.
Если даже достичь – в нём
Сатанинская злая насмешка,
И знаменует это
Ухмылка, начертанная
Внизу на чреве.
Не разделить жизни,
И не найти защиты,
И не прочесть иероглиф
И своего лица.

10

Я бы вынула ребро своё тонкое,
Из живого вырезала бы тела я –
Сотвори из него мне только Ты
Друга верного, мелкого, белого.
Не мужа, не жену, не среднего,
А скорлупую одетого ангела,
Чтоб он песни утешные пел
И сидел бы ночами на лампочке,
На паучьих звенел бы струночках.
Не Адам я — но его еще одиночей.
Трудно ли, если захочешь?
Сотвори.
Уж так-то рада я тут была бы...
Ах, друга светлого, тонкого, мелкого
Из капли крови, из кости слабой.

27 мая – 2 июня 1978

О том, кто рядом

(Из записок Единорога)

1

Тонкий мира тлен,
Ветхость похорон
Обольщали меня.
(Но зачем же тряпкой укрылся Он?)
Небосклон,
Пелена, плева
Застигали взор –
Что котенку недельному.
Проклинаю радости, сладости брюха,
Розовость, детскость –
Не буду скрывать теперь –
Я чувю, я вижу,
Я – зверь.
Он лежит – что корова,
Что белый египетский бык,
Только ворсинки на коже видела я,
Слышала дальний мык.
Он лежит коровой,
Затопленной в своём молоке
Кипящем.
Голубую мягкую грязь
Соскребаю с глаз,
Пелена упала –
Боль и звон,
Смотрят на меня в упор
Я и Он.
Не хочу быть сметью, слякотью, смертью,
Буду живым молоком,
Буду Быком.

2

Играю в прятки в лихорадке –
Да где же, где же я?
Ни в зеркалах, ни в глазах чужих,
Ни в слезах, ни в словах своих.
И вдруг услышала – гляди:
Током налитое яйцо,
В нём замкнуто твоё лицо,
И оно катается в груди.

3

Рукой души Его коснулась
Случайно,
И сразу жизнь споткнулась.
Тайна –
Что Он телеснее нас всех, Господь.
А мы – резьба по облаку.
Что плоть бороться?
Её огнём всю надо напитать,
И видеть научить и понимать,
И всю глазами светлыми усеять,
И, как дитя,
Чей облик обречён,
Учить её, наказывать, лелеять.

4

Его тело из ртути –
Из моря
Ртути живой,
Серебра переливного, жгучего.
Если даже тебя Он разрежет
И, как Чермное море, пройдёт,
Ты Его не увидишь – пока
Не облачишься
В облегающий тело глаз,

В чечевицу алмазную.

5

По запаху сыщу Его,
По проблескам лазурной крови,
Сиянию костей,
По запаху сыщу.
Нос отращу Единорога,
Пронюхаюсь чрез грань вещей.
Узнайте же, что запах Бога
Похож на крепкий запах тока.

6

Тот, кто пространство исторг,
Как вопль разъяренной тоски,
Из горла,
Из огненной глотки, из мысли,
Кто выблевал Время,
Кто построил Землю как дальний хутор –
Чтобы взрослого
Отделить Сына, –
Знал затаённое Твари желанье
Сладкое –
Бога убить.

Увы! Эвоэ! Увы!

Его хочет резать святой
И в крови себя растворить.
Кто выше подпрыгнет
С опасным объёмом в плечах,
С ядом любви в очах?

Увы! Эвоэ! Увы!

Он проснулся в ночи

И увидел – Сын с секирой в руках

Подъятой – глядит и молчит,

И воплем тоски

Пространство

Исторг из груди.

Увы! Эвоэ! Увы!

Я – глаз Его миллионный

И лёгкий огонь в груди воспаленной –

Что пламень мгновенный спиртной –

Вспыхнет, погаснет опять.

Ах, по канату молитвы

Мой черед залезать.

Воплем ужасным

Время из горла исторг,

Хлынул скорби поток

Неповоротный, красный.

Увы! Эвоэ! Увы!

7

Нечему створоживаться –

Нету молока в груди,

И живот не взбухал прибойным морем,

Не шумел внутри

Детей, внуков песок,

Десантом

Не выбрасывались

Из раздавшегося чрева

Потомки.

Я – рода тупик.

Ветка без цветов

На закате.

Предки проносятся стайей пчел,
Ищут дупла другие
Для нерождённых.

8

На Землю
Пал человек
Четырехпалой
Отрубленной рукою Бога,
Отрубленную, но живой –
Где было некогда запястье,
Где боль была
И кровь лилась –
Зарубцевалось,
Округлилось,
Глаза пробились,
Ум завелся.
Рубиновый свет,
Засмоленная жизнь,
Запечатанная кровь.

9

Море стучит
О разрушенный храм,
Десять колонн костяных
Жалко белеют,
Птица кричит,
Спит скорпион,
В шелку святых пауков
Слепая
Коробка для мыслей
Повисла –
Забыла, забыла
Ремесла и числа,
И трещина темя

Венчает крестом.

Невидимого Бога

Неотличимый жрец

В воздухе

Тает.

О, какое родное! Как это знакомо давно мне!

Это видела я – в лодке,

Когда плыла

По рекам крови своей,

Петлистым, закатным, тёмным.

10

Мир –

Это самоубийство Бога

Чужими руками,

Морем собственной крови

Он захлебнется,

Любовью.

Это царское право

Людям навек не дано,

Только тем,

Кому Он подносит

Чашу желчи своей.

1981

Мартовские мертвецы

1. Веришь ли, знаешь ли?

Пусть церковь тоже человек
И вросший в землю микрокосм.
А нас ведь освятил Христос.
Так вознесись главой своей
Превыше каменных церквей.

Раньше я всё мысли говорила,
Раньше я была как люди тоже,
На свечу ночную на могиле
Под дождём весенним я похожа.

Оглянулась, оборотилась:
Есть у церкви живот, есть и ноги,
По живот она в землю врылась,
А земля – грехи наши многи.

Есть и сердце у неё,
Через кое протекали
Поколенья на коленях,
Что кровинки – тень за тенью,
Гулкий шёпот покаянья.

Из тела церкви выйдя вон,
В своём я уместилась теле,
Алмазные глаза икон
По-волчьи в ночь мою смотрели.

Тёмное, таёное внятно всем ли?
О, сколько раз, возвращаясь вспять,
Пяту хотела, бросаясь в землю,
Церкви в трещинах целовать.

И, крестясь со страхом и любовью,
В её грудь отверстую скользя,
Разве мне её глухою кровью
Стать, как этим нищенкам, нельзя?

2. Чёрная бабочка

Звёзды вживлены в крылья,
В бархат несминаемый вечный,
С лицом огромным меж нежных крыл,
Мужским и нечеловечьим.
Из винтовок она вылетает,
Впереди пули летит,
Кто видал её – не расскажет,
Как она своё стадо клеймит.
Называли, именовали –
Ангел смерти трудолюбив,
Океаны что мысль пролетала,
Каждый колос ревниво срезала
Из бескрайних все новых нив.
Закружилась она, зашептала,
Лёгким взмахом сознание темня:
Как же ты воротиться мечтала,
Если ты видала меня?

3

Где соловей натёр алмазом дробным
Из холщевины небеса,
Так умирала, как на месте диком, лобном,
Оранжевая полоса.
Звезда расколотым орехом
К деревьям низко подплыла,
И будто ночи этой эхо
Духа полночь моего была.
Там луны пёстрые сияли,
И звёзды смутно голосили,

И призраки живыми стали –
Входили, ели, выходили
И жадно и устало жили.
Там звери чьё-то тело тащат
В нагроможденье скал,
И с глазом мёртвым, но горящим
В колодце тёмном и кипящем
Бог погребён стоял.

4. Весной мёртвые рядом

В мёртвых холодном песке
Стану и я песчинкой,
На голубом виске
Разведу лепестки и тычинки.
Луна пролетает, горя,
Только не эта, другая.
Мёртвых холодных моря
Без берегов и края.

Подросток – только он один – он
одинокость с Богом делит,
Но уж зовёт поводья его душа,
привстав над телом.
Никогда ты не будешь уже одиноком –
это верно тебе говорю –
Духи липнут к душе – всюду
кто-нибудь будет –
в аду ли, в раю.

Душ замученных промчался тёмный ветер,
Чёрный лёд блокады пронесли,
В нём, как мухи в янтаре, лежали дети,
Мёд давали им – не ели, не могли.
Их к столу накрытому позвали,
Со стола у Господа у Бога

Ничего они не брали
И смотрели хоть без глаз, но строго.
И ребром холодным отбивали
По своим по животам поход-тревогу.
И тогда они построились в колонны
И серебристым прахом унеслись...

Может, я безумна? – о йес!
Ах, покойников шумит бор сырой и лес.
Ах, чего же вы шумите, что вы стонете?
Не ходила на кладбище по ночам,
Так чего ж вы стали видимы и гоните?
И не тратьтесь на меня по пустякам.

И ты, поэт, нездешний друг!
Но и тебя мне видеть жутко,
Пророс ты чёрной незабудкой,
Смерть капает из глаз и рук.
Он смерть несёт, как будто кружку
Воды колодезной холодной,
Другой грызёт её, как сушку,
И остаётся все голодный.

Моя душа меня настигла – ой!
Где ты была – не важно, Бог с тобой.
Любовь из пальцев рвётся ко всему –
К уроду, к воробью – жилищу Твоему.

А вот и кровь бредёт – из крови волоса –
Розовые закатила глаза.
«Я человек, – она плачет, – я жажду!»
О Маринетти – tu l'as voulu⁸²¹,
Ну так и стражди.

⁸²¹ Ты этого хотел (фр.).

И всё-таки могучий Дионис,
Обняв за икры Великий Пост,
Под лёд летает к рыбам вниз
И ниже – ниже – выше звёзд.
И в них смешенье и замесе,
В их черно-белой долгой мессе
Ползу и я в снегах с любовью,
Ем серый снег вразмешку с кровью.
И в эти дни, в Великий Пост,
Дождь чёрный сыплется от звёзд,
Кружком обсели мертвецы,
Повсюду волочу их хвост.
И Юнг со скальпелем своим
Надрежет, не колеблясь, душу
И имя тайное моё
Горячим вдышит ветром в уши.
Косматый мрак с чужим лицом
Моим прикинулся отцом,
Свою непрожитую силу
Из жирной киевской земли,
Из провалившейся могилы
Вливает в вену мне – возьми!
Нет, не про вас души алтарь!
Что надо вам, умершим всем?
И так я, как безумный царь,
И снег, и глину, звёзды ем.
Пью кровь из правого соска
Такую горькую – напрасно
За плечи тащите меня
В ад, как в участок, вы – так страшно.
Всю вашу цепь столкну в овраг –
Душой – не телом, в теле – тесно,
Когда Страстной я слышу шаг,
Гром тишины её небесной.
Вы, звери, крыльями шумя,

Хотите поглотить меня,
Вы, птицы, сладкий тленный мозг
Из кости алчете, из сердцевины.
Аркольский я – пусть слабый – мост,
Толкнёте – полетит в пучину
Космический Наполеон,
И мир, и свет, и блеск времён.
Стоит, меняя маски, лица
И пятки мне вдавив в глазницы.
Меча вы слышите ли звон?
Всю вашу цепь столкну в овраг –
Душой, не телом, в теле – тесно,
Когда Страстной я слышу шаг,
Гром тишины её небесной.

5

Смерть – это весёлая
Прогулка налегке,
С тросточкой в руке.
Это – купанье
Младенца в молоке.
Это тебя варят,
Щекотно кипятят,
В новое платье
Одеть хотят.
Смерть – море ты рассвета голубое,
И так в тебя легко вмирать –
Как было прежде под водою
Висеть, нырять,
Разглядывая призрачные руки
И тени ног, –
Так я смотрю сквозь зелень, мглу разлуки
В мир – как в песок.
Ты умер – расцветает снова
Фиалковый цветок.

Ты, смерть, пчела, – и ты сгустить готова

В мёд алый сок.

Не бойся синей качки этой вечной,

Не говори – не тронь меня, не тронь,

Когда тебя Господь, как старый жемчуг,

Из левой катит в правую ладонь.

1980

Ночная толчея

Одежды ангелов суть их тела.

1. Усилие

По эту сторону биения
Сердечного – я в темноте,
Но я за гриву хватать мгновенье –
Ему уже не пролететь.

Как рыба в дыры, под землёй
Соединивших две реки,
Тая я скользнула пустотой,
Напрягшись, тяжкою стрелой
В жары духовные – рукой
Души, самой душой
Небесные задеть огни.
Чтоб всё бесовское во мне
Признали ангелы своим –
Раз прокалил его в огне
Своей печатью Элохим.

Так вытянувшись и закрыв
Глаза заёмные, земные,
Я помнила, что тьма была,
Когда-то Богом, но стекла,
Землёй сгустьясь, а я – пчела,
И светом я верну её в края родные.

2

Ночь. Перевёртывается карта
Своею чёрной стороной.
Они вначале без азарта

Играют, козыряя мной.

.....

Туманный передёрнет снова,
Трёхглазый шепчет – не отдам,
И вот уж я – валет трефовый,
Разорванный напополам.

3. Тёмный ангел

Всё это было со мною во сне
При голой, и скользкой, и спелой луне.

I

Проникновенье пара в пар
(А сонная душа есть дым непрочный)
Или невиннее всего,
Иль, может быть, всего порочней.
Как бы повторя паденье,
Ангел свалился с небес –
И, в тёмное облако слившись,
Кружили мы под потолком.
И кости мои растворились,
И кровь превратилась в ихор⁸²²,
Чужим ли крылом, заёмным
Я пробовала взмахнуть.
Долго во мне он копался –
Как будто зерно искал,
В котором вся сладость земная
И тайна, – и не отыскал.

II

Тёмный дух к душе моей
Приникнул, к вене кровеносной.

⁸²² Ихор – кровь богов (в греческой мифологии).

Из тела выщелувшись, я
Большую стану вдруг и грозной.

Огненным сияющим медведем,
Всю меня свечением обняв,
Трепетом все кости мне сломав...

В нём обида тёмная играет.
Ты не видишь – я ведь умираю,
Мою душу тела вне всю корчит,
Он меня зашепчет, защекочет.
Пламя пожирает свой подсвечник,
Погляди – ведь мы несёмся в вечность,
И со мною скоро ты растаешь
В сполохах и вздохах. Понимаешь?

4

Нарцисса я сужу за недостаток
К себе любви.
Уж я-то не поверю отраженьям
В воде ль, в крови.
Ах, angels, духи, когда бы вы могли
Хоть на мгновенье
Глухонемого «я» извлечь коренья
И стебли бледные из бешеной земли.
Когда б устроили одно
Мне с ним короткое свиданье,
Чтоб прошептало мне оно
Свои желанья.
Его слегка поцеловав,
Я буду знать, что я жива.
Я буду знать, что «я» во мне
Спит в черноземной глубине.

5. Диалог

Имя с окнами на запад и восток
Дал мне Бог.
А душа открыта на все четыре –
В ней кто хочешь живёт –
Как в своей квартире.

«Вы ли – те ли?
Вы откуда вылетели?
Вы, наверное, оттуда,
Полыхает где Иуда?»
– «Мы – сорные духи,
Ненужные души,
С тобою хотим мы сцепиться
И кровью твоей насладиться».
– «Умру я и стану такою,
Как вы, беспризорной душою,
И одною из неисчислимых,
Холодной искрой огня,
Закружусь пред глазами любимых,
И они не узнают меня?»
– «Мы не грешные души,
И ничто нас не сушит,
И никто не мучает нас,
Никого не любили,
Нас за это забыли,
Ты открой нам на миг свой глаз.
Мы просто пыль,
Мы пыли тень,
Открой, открой
Ресниц плетень.
Видишь – брат мой совсем
Озяб и промок,
Отвори, отвори
Зрачок.
Мы пришли из такой далёкой тьмы,

Глубже ада она и черней,
На мгновенье – и сразу скроемся мы –
Пожалей ты нас, пожалей.
Ты не бойся вреда,
Только крылья посушим,
Улетим навсегда,
Ведь не злые мы души».
И выпустила я их,
Этих мошек чужих,
И теперь их поди прогони,
В хрусталик вьелись они.
– «Нет, в море холодного злого огня
Мы не уйдём назад».
И если окликнете вы меня,
Они вам посмотрят в глаза.

6. Ночная толчея

I

И днём бывает иногда –
И рыбкой пойманной блеснёт
Вдруг ангел –
Но уж смыкается вода,
Вода слепого дня.

Зато уж ночью –
Ангелов круженье,
Демонов кишенье,
А уж заблудшие души –
Что вестовые в сраженье.
Я руку подниму –
И стаи пёстрых душ
Её пронизуют горячо,
Они влетят, как птицы в тучу,
И вылетят через плечо.
Во тьме меж мною и стеной

Порхает серебристый рой.
Вся их толпа синя, бела,
Спешат, снуют куда-нибудь,
И тьма всегда для них была
Что смертным – зимний путь.
Вот души – радужней микробов –
Исцвечивают мглу дотла.
Куда спешат, и где их дом?
И тьма всегда для них была
Увеличительным стеклом.
Людей и ангелов такая
Толчея,
Тебя не сыщет никакая
Гончая.

Давка – как много их,
Всякому дай пролететь,
Будто конвертов живых
Белая круговерть.
Что вы, люди и духи,
Что вы несёте в брюхе?
«Икринку. Иону. Весть».

II

Всё сыплется песок ночной,
Ночь превратилась в снег.
Боюсь – за этой мелкотой
Вослед придёт другой.
Умрёт, бывает, человек,
Один, порой глухой,
Подумают – инфаркт, инсульт...
А нет! Убийство тут.
Убийцу в суд не позовут

И оправдали б там,
Он убивает только тем,
Что существует сам.
Вот контур лёгкий зашуршал,
Сгустился тёмный свет,
И сердце ужас смертный сжал...
Свидетелей-то нет.

7

В ангельских вижу повадках я нечто дельфинье.
Вот, изогнувшись, ныряют всем скопом.
Крылий их тонкотканых сияющих клинья
В воздухе чертят круги и змеиные тропы.

Вот, кувыркаясь, летают вверх-вниз
И воробьями выются.
Уж меня облепили они, что карниз,
И смеются.

Может быть, часто зрачок прижимаю к луне,
Кожа её осталась на дне –
Вот и мерещится мне.

В ангельских вижу повадках я нечто павлинье,
То разгорятся, то гаснут,
Видю тела их из огненных линий –
Это опасно.

Так, на вид – просто облачко, светлый дымок,
Глаз в середине, как щупальца спрута – ресницы,
То пикируют прямо в глазницы,
То как пробки летят в потолок.

То на ресницах сидят и болтают
Горсткой огня и зерна,

Внутри влетают и вылетают,
Будто я им равна.

Ах, равны мы и вправду, огнистые тени,
Хоть для вас я что бабочке – глиняный дом.
Мы равны – мириады, обломки, ступени –
И по ним, спотыкаясь, бредём.

1979

Рождественские кровотопки

(Нищенка с червонцем, дерево с дарами)

1. Нищие

Где же нищие? Куда их дели?
За небесной пищей они улетели?
Говорят – они разбогатели,
Миллионы, судачат, в тряпье они прячут,
Они нас с тобою богаче.
Ещё същещь ты, может быть, нищих
Только в церкви да на кладбище.
Не увижу в грязи я стоящую шляпу,
И во тьме у неё серебристый улов,
И немного язык, что бешеным кляпом
Бился около слов.
У кого вместо бедер колёсики были –
Те на них – на стальных – уже в рай укатили.
Не попросит старушка хлеба ломоть
И не скажет вслед: «Спаси тя Господь».
И придётся мне их заменить хоть собой
И, петляя, бродить в переулках с сумой,
Целовать всем прохожим ноги,
Становясь голубой и убогой.
Как тот блаженный, терпеливый,
Осклизлый, синий и червивый –
Почти землёй был дядя Гриша,
Ведь нищий – это Богу ниша.
Он умалился, Бог в нём ожил
И руку протянул к прохожим.
Любви, любви – небесной пищи –
Просил Господь всем чревом нищим.

2. Симбиоз

Нету моей замшелой лиры –
Дуба, что рос здесь на Чёрной речке,

Его спилили, срубили, спилили,
И не поставишь даже и свечи.
Нету для дерева рая, нет и могилы,
И когда впилося острие пилы
В нежно-шершавое и беспомощное тело,
Мне приснилось, что со скалы
В пропасть я полетела.
То ль душа его прилетела
Со мною навеки проститься,
То ли в смертной тоске хотела
За душу мою уцепиться.
Пустоту вытесняло сто лет
Его сложное сильное тело,
Вот уж взяла своё!
Нагло зияет и равнодушно.
По торжеству пустоты
Мы всегда узнаем о потере,
По яме воздушной.
Нету лиры замшелой,
А душу она исцеляла,
У неё глаза были,
Ум был у неё.
Приносила я в жертву вино и монеты,
Два серебряных там зарывала браслета,
И она меня обнимала, лечила,
Как увидит – всеми листьями ахнет.
Грубо нас разлучили,
Разделил – и я умираю и чахну.

3

В сквозняк врезается звезда,
А за окном хрустенье льда,
Пусть всё во мне горит, дрожит,
Любви порывам надлежит
Умолкнуть в ночь – когда

Зовут, звенят колокола,
Мгла в небесах так зелена,
Там сумеречный лес.
«Возьми моих два-три ребра
И исцелуй их до утра
До сини», – шепчет бес.
В простые дни совсем не грех
Любить любимых всех.
Но нынче нас зовут – пойдём!
А мы упрятались вдвоём
В хрустальный злой орех,
И сотни, сотни нас.
Пусть, истлевая как свеча,
Погаснем мы сейчас,
За то, что двери не нашли,
А спрятались в алмаз.
Святые надушились все
И в небесах плывут,
За окнами и хруст и гуд,
Стучат в окно, зовут.
Господень ноготь прочеркнул
Стекло – и, вжикнув, стихнул он,
Как будто хриплый стон.
«За сладких несколько минут
Ты, может, вечность потерял,
Не жаль тебе, тебе?» – Молчал
И в сердце крепче целовал,
В дрожащий перезвон.

4

Льётся, ткётся из сердца
Паутина горячая
Золотая –
Тебе никуда не деться,
И ему никуда не деться.

Из кончиков пальцев,
Из ногорук
Стальнойю тонкой жарой
Обовьюсь,
Я – паук
Золотой.

5

Пусть двух возлюбленных моих
Я затолкала в тесный стих,
Пусть даже больше было их –
Они не виноваты –
Они увидели во мне,
Как в зеркале – брат брата.
В преступном и тайном своём содоме
Не меня они любят – кого-то кроме.
В этой жизни, где всё только режет и рвёт,
Пусть любовь моя их перевьёт.
Перепутала я имена даже их,
Но узнала их тайное имя,
Те всё были ведь греческих светлых святых,
Ну а то – из костей серафима.

6

«Кому – думал Творец,
Слепив эти сложные длинные кости, –
Отдам? На челюсти рыбе большой?
Или построю двери в собор?
Нет, повяжу с душой».
И отдал тебе – на нервический свод
Ребер – изломанный согнутый вход
Туда, где жизнь одиноко живёт
И знает – никто к ней сюда не придёт,
И тихо псалом поёт.
Разве только любовь скользнет,

Золотую свечу зажжёт,
В стучащий молотом водоворот –
Под малиновый острый свод.

7

Вот она – только царапни,
Кровь уже тут – как из-под кочки болото,
По глиняным тонким сосудам
Багровое море разлито,
Мечтает – хрупнут скорлупою все лица,
И мы – ручейки и потоки –
Сможем разливом весенним разлиться
И слиться!
В крови – любовь,
А в кости – отрицанье любви.
Когда я, наконец, себя как кровь пойму,
Сброшу белую тьму
И соленой пальмовою ветвью
Наклонюсь ко Господу моему?

8

Звезда по небесам идёт,
Звезда по облакам плывёт
И скачет через тучи.
Она не мёртвый хладный шар,
Она есть дух могучий.

Гори-свети, пылай-гори,
Клянусь я всею кровью
И всей зарытою во мне
Божественный любовью –
Что то – не камень в облаках,
Бездушно в цель летящий,
Нет – это дух, нет, это ум,
Округлый и горящий.

И больше я тебе скажу,
Раз уж такие речи,
Смотри – есть крылья у него
И луком птичьи плечи.
Отец и Сын расчленены,
Он свяжет горлом певчим.
Как кровь от сердца к голове,
В огне несёт он вести,
Глаза поднявши к синеве,
Пойдём с волхвами вместе.

Он искры сыплет в высоте
Путём из света тьмы
И шепчет, шепчет в пустоте:
«Я, Ты, они и мы,
Все перепутав и поняв:
Сон, Ягве, Элохим и яд».
Он знает – будет в темноте
В раскрылья он распят.
Он молнией ли шаровой,
Невидимым ли током
Летит над нашей головой
Всегда, всегда с Востока.

9. Виденье о забытом стихотворении

Слова рожали.
Кто бы мог
Подумать: каждый слог,
Союз какой-нибудь, предлог...
И жемчугом дрожали.
Каждая буква кровью налилась,
Забилась, жерлом в себя провалилась.
Как почка, вскрылось буквотело,
Червячками полезли мужчиноженщины

Из каждой зияющей трещины –
И в тартарары их толпа полетела.
Стихотворенье лежало
Мертвой роженицей
В луже кровавой.
И я, как бледный отец,
Поняла наконец –
Что было моей забавой.

10

Под языком у жизни жало –
Сначала будто всё ласкала,
Потом колола и кусала,
Кровавым ядом напитала,
И ядовитою я стала.
И вот сижу я бритой нищей,
Что деточек своих пожрала,
На гноище, на пепелище
О корочке всех умоляла.
А тёмной ночью из подвала
Червонец красный доставала
И то плевала, то сосала,
То плакала, то целовала,
То снова в землю зарывала.

Так что же это там у ней?
Душа? Талант? Любовь?
Иль чья-то спекшаяся кровь?
Она как жизнь – Кощей,
Та тоже что-то прячет в нас
Или от нас скорей.
Ах, что? – Да голубой алмаз,
В нём горсточку червей.

11. Путешествие мёртвого дерева

Деревья свечи все зажгли
И машут головами,
И лес мерцает и дрожит,
Марии он принадлежит –
Весь с хладными зверями.

В тот миг, как било Рождество,
Их души вышли из оков,
И время, вывихнувшись чуть,
Скрепясь, пустилось в путь.

И древо ловкое одно
Выходит из ворот
И по сугробам прыг да скок
С зажжённой свечой,
И в горний Вифлеем бредёт –
За ним бы нам с тобой!

Волхвом, царем оно идёт,
Живой горящей лирой,
И мой браслет в корнях несёт,
В стволе – вино и мирру.

1980

Хьюмби⁸²³

(Практический очерк эволюционного алхимизма)

В тигле ранней весны
Преобразилась.
Пост, алхимик невидимый,
Кровь подсинил,
Влил в глаза пустоту,
Живой водой покропил
Священную точку меж глаз.
Вспоминаю старые сны
Жизни своей бесноватой,
Оседаю в кастрюле весны
Порошком красноватым.

1

Мозг (а верное имя – мост) –
Он повсюду. Звёзд
Брызготня – это он –
Вплёснутый в темень.
Я чашу протянула к промоклым небесам,
И Он её наполнил сам
Ореховатой горькой
Кашей знанья.
Подмешан морфий к ней,
Она – водоворот,
Тропический цветок
Там у глазных ворот.
Когда гроза в мозгу,
Он кружится, плывёт.
Беспокойною вдовой
Он трясет свой крепкий терем,
Ливни белые секут
Изнутри свой чёрный череп.

Нет, он не зеркало для мира,
Я не верю,
А мир есть зеркало
Сему седому зверю.

2. Алхимик

Луну впустил он в левый глаз,
А Солнце – в правый,
Разум гас.
За переносцей его
Свершилось брака торжество.
Под чаном огонь развел,
Шептал, чего-то сыпал,
Нырнул в кипящее жерло,
С молитвой к небу обратясь:
«За Бога растворюсь сейчас,
Как погибал и Он за нас,
За Бога распадусь тотчас,
Чтоб вырос из земли алмаз».

Пришёл нескоро ученик,
Нашёл он чан остывший,
В нём – белый порошок,
Как манна.
На дне – большую жабу,
Во мгле её зелёной чистой
Был человек с ноготок,
Весь каменистый.
Но взять его он не решился
И бросил в море – видеть сны.

3

Хьюмби чашку протянул к небесам,

⁸²³ От human being – человеческое существо, человек (англ.).

И он её наполнил сам
Горячей кашей
Синеватой, впрочем, белой.
И Хьюмби, взяв её несмело,
На свой двуножник
Ставит и варит.
И сам в себе помешивает ложкой,
Века проходят – каша не кипит
Иль, закипев, сникает.

Но иногда встречаются среди хьюмби –
Как васильки в полях – почти не хьюмби,
Их мозг оранжевый, зелёный или синий,
Они, бывает, видят все ногтями,
Как правило, бесстрашны, нелюдимы,
На вид они – совсем простые хьюмби,
Ещё их призрак – мяса не едят.
Иные хьюмби любят из смертельно,
Другие ж хьюмби очень их не любят –
Ведь чем хьюмбабистее, тем суровой.
А он, несчастный, смотрит ввысь коровой,
Он доится, как все, но чем?
Настойкой ядовитую спиртовой.
Но всё-таки и он
Немного хьюмбоват,
Глухонемой и прозорливый,
Но он вам – брат.

4
При дневной луне
Хьюмби едет на коне
В розовую тьму,
Ухмыляется весне,
Кланяется соловью,
Радостно ему.

Вдруг голос с неба:
«Хьюмби, дети!
Ради приятности одной разве вы на свете?
Для того вас породил?»
Хьюмби с коня упадает,
Воскликает: «Сила сил!
Этой радостью земной
Я мечтал с Тобой делиться».
Бедный Хьюмби, фарисей.
Тихо, только в черепушку
Бьёт крылом большая птица.
Этой птице клетка – ты,
Она выпорхнет
Из тесной темноты.
Хьюмби едет на трамвае
По окраине – барак
За баракком проплывает,
Ноет зуб, и жмет башмак.
«Хьюмби, Хьюмби, ты – дурак.
Ум вы –
Разве
Жил бы так?
Я летал бы на такси
В облаках, а небесах...»
В это время
В голове его кружится
Окровавленная спица,
И перо широко машет
И размазывает кашу
По краям,
То попробует, то сплюнет.
Хьюмби не идёт на рынок,
Покупает васильки,
И себя он дома, плача,
Хлещет по глазам.

Хьюмби,
Ум вы!
И невидимый Алхимик
Подбирает этот веник
И несёт за небеса.
Хьюмби что?
Поест картошки,
С телевизором немножко
Он в гляделки поиграет,
Хлопнет рюмку – да и спать.
Вот тогда перо, и спица,
И сама большая птица
Очищают его зренья,
Как тяжёлый апельсин.
И во сне его хоронят,
«Нищше!» – плачет он и стонет,
Нишей видит он себя,
Зверь бестрепетный, судьба,
Сидя в ней, клубок мотает.

5

Мне все виднее, всё видней,
Ау-ау – о ангел мой!
Я становлюсь глухонемой.
Но что же этого честней?
Я слишком долго много знаю,
Я задыхаюсь – пузырями
Прольётся только лепет злой.
Тебя и то, о ангел мой,
Дозваться ли глухонемой?
Хотела я достать руками
Ту точку – там, где вокализ
Хватает ангела босого
За пятку – то ль он тянет вниз,
То ль ангел вверх его – не знаю.

Меня не слышал ангел мой,
И полетела вверх ногами,
И становлюсь глухонемой,
И с духом говорю глазами –
Меня ты слышишь, ангел мой?

6. Достоевский и Плещеев в Павловском парке

– Пора идти, мне надо в город,
Ну, я пошёл, пойду, иду.
– Я провожу вас.
– Как угодно.
– Мы через парк здесь напрямиком.
– Мне нездоровиться немного,
Припадок может вдруг случиться.
– Так заночуйте, ведь дорога...
– Нет, нет, мне надобно домой. –
Через синий парк тревожный, вечеряющий,
шуршащий.
Вот кузнечиком вдали показался Павел...
Обойдётся, обойдётся, мимо, мимо пронесётся,
Может, в памятник ударит.
К этим сумеркам лиловым
Кровь подмешана легавой,
Той, которую жестоко злой солдат трубой ударил.
Как она скулила, выла,
Бессильно плакал Павел,
Князь великий.
Горло, горло
Расширяется трубою,
Вот сейчас и я завою,
Или ангел воет мною?
Вот уж под руки схватили
Меня Павел и собака
И зовут: – Пойдём, писака,
Поплясать. –

С ними трубы, и лопата, и корона, и порфира...
– Этот парк, он парк ужасный,
Здесь Конец ведь где-то мира?
– Да, вон там.
– Да, близко, близко.
Римских цезарей печальных жирный мрамор
представляет.
Как пионы, они дремлют,
Когда ночь повеет тенью,
В их пустых глазницах зреньё
Туман вечерний обретаёт.
– Вот Нерон. Я был Нероном.
И ещё я буду, буду.
– Вы не бредите ли, Фёдор?
– Да, как будто. Извините.
В голове немного...одурь –
Вот сейчас оно начнётся.
Деревянными шагами он к скамейке.
– Фёдор, плохо? –
Ах, скамейка-зеленушка,
Твоё тело деревянно,
Вдруг ты стала осяянна.
Он вцепился, задохнулся, мягко полуповалился.
И скамейка вся в припадке,
По морю плывёт вся в пене.
Ночной грозой расколот череп,
Молнии, ножи сверкают.
И ливень хлынул вдруг на мозг,
На скорчившийся, пёстрый, голый.
Он расцветает, вырастает,
В нём небу тесно,
И тюленем
Оно шевелится в мешке
Худом телесном.
Здесь – таинство.

Случается со всеми нами что-то в миг,
Когда надрывно эпилептик бьётся,
К нам кто-то исподволь приник,
И нерождённый закричит, и мёртвый тихо повернётся.
Здесь операция, быть может,
И кто умело надрезает
И зелье едкое вливает?
Ужели я – марионетка
И мастер нитки подправляет?
Все под наркозом, под наркозом.
И сад из роз шумит, гиганты-розы.
(Я прислонился головой к стеблю,
И лепестки высоко, так высоко.)
Блаженство
Задувается, как свечка,
И он встаёт,
Тупой остриженной овечкой
К вокзалу шумному бредёт.
(А боль и брага заперты в висках,
«Спасу кого могу от этой фляги». –
Он будет убивать по голове
Всех тех, кого убьёт – хоть на бумаге.)
Фиалки запахом визжат,
Ночные – о, как жалки. Жалко.
Захлопнут череп, статуй ряд,
Как лошадь под уздцы, ведёт аллею парка.
– Пойдите, я вам воротник поправлю.
Вам, правда, лучше? Как я рад. –
И с плеч, шепча, сползает Павловск,
Как нашкодивший леопард.

7

Вот алхимический процесс –
В мозгу у Хьюмби созревает
Волшебный камень,

Но это очень долго длится,
Уже и крылья прорастают,
Уж хьюмби полуптицы,
Кентаврики с другим лицом,
Вопрос лишь в том:
Сначала мир захочет провалиться
Иль Хьюмби раньше высидит яйцо?

Ещё есть вариант – что он когда-то
Уже разбил его случайно, равнодушно.
Метались ангелы, оплакивая брата,
Как будто бы горел их дом воздушный.

1982

Луна без головы

1

Се ли ты?

Се ли она?

В стакане темноты

Горька Луна.

И ты – моя сестра. И твой

Я – сестр.

И связкой золотой

Гремит апостол Петр.

2

Я говорю Луне,

Сурьмящейся напрасно, –

Взгляни на комнату мою –

Она вращается ужасно,

Со всеми книгами,

Иконой и больной

Центростремительною головой.

И вот она – уже на пол

Летит,

И всё, что было в ней, –

Всё из неё бежит –

Паскаль и Лев Толстой –

Всё второпях, как мыши,

И, застилая взор,

Власы клубятся с крыши.

И только ты, Луна,

Огниста и мертва,

Горишь внутри неё,

Как некогда Москва.

В камень-град вокруг

Сфинкс очертил хвостом

И придавил к болотам

Тяжёлым животом.

И мы с тобою вдаль –

В космический парад,

Окликнет кто-то: Луно!

И падаем мы в ад.

Из головы моей

Она скользнула каплей,

И в сторону душа

Летит надменной цаплей.

3

Сердце каши, сердце ячневое

Тихо ёкает в кастрюльке

Невдали реки забвенья

В темнокоштном переулке.

За окнами неловко

Переминался дождь,

Луны моей не видно,

Её ступился нож.

Мне дали Бог (и Заяц)

Обломок синий камня,

Я протяну к Селене,

Такой же – и она мне.

Мы с нею заговорщики,

Мы шепчемся, шпионим.

Ах, где моё дикое поле,

Уютный огненный домик?

Где сеяла в поте лица я,

Колосья клонил ветер,

Возили хлеб на Юпитер –

Синий такой – на экспорт,

Но злые прозрачные птицы

Зерно голубое склевали,

Остался мне только камень –

Как в голове у жабы.

4. Тело Луны и голова её же
Узкобедрая бежит Луна,
Широких топот каблуков.
Где же, Лунушка, твоя голова?
На плечах одни полукружья рогов.
Где же, Лунь, твоя голова?
Высоко – во тьме облаков.
Когда же встанет она
В очерк твоих рогов?
В набедренной повязке
С узкой лодкой в руках
Она в меня метнулась,
Заплутала в костях.
Вкруг головы моей
Зубцами мелкими
Стена воздвиглась,
Внутри же озеро, как зеркало, блестело,
И медленно
Луна склонилась
И смотрела,
И кликала потерянное тело.
Она рвала мне уши
И резала висок,
Но пусть хотя задушит –
Ей не найти челнок.
Напрасно ты в меня ныряешь,
Сама себя ты ослепляешь.
Покуда кровь ещё кружится,
И сердца солнце колотится,
И Запад не пожрал Восток –
Ты не найдёшь ни рук, ни ног.
Ах, голова отрубленная,
С чуждостью прелестной
Катишься – катись себе
Во гробу небесном.

Серебряное семя,
Губы запеклись,
О, не смотри мне в темя,
Не падай сияньем вниз.
Золотой невидимой бритвой
Палач отрезал тебя,
Живы и ты, и тело,
А вместе – вам не судьба.

5
Когда Луну вели на гильотину,
Когда её бросали вы под нож,
Мы, дети, прятались в одеждах неба синих,
И вместо нас дрожала дрожь.
Удар ножа, холодный гром –
И голова её катится
По небу вниз
С набитым снегом ртом.
А тело спряталось в меня
(Как уже приходилось припоминать),
Я выхожу в полнолуние на крышу
И ну – дразнить, сиять.
Она ко мне летит, как ястреб,
Я от неё – шустрее мыши,
Через расселину двора,
По склону крыши.
И обе мы с ней точно знаем –
И она – когда подползает лучом к изголовью –
Что когда-нибудь – я тело верну и срашу
И забитую шею своею кровью.
Вот и ищет она меня,
И прыгаем в конце концов –
В смурное облако – она,
Я – чрез табачное кольцо.

6

Зима. Лунатик по карнизу
Обломком Луны скользит,
Черен рот и живомертвый вид,
На нём холодная струится риза.
Её двойник одет, она – нага,
Цыгана лик, сама себе серьга.
Лицо твоё – в язвах,
Глазницы пусты,
Святою проказой
Изъезы черты.
Продерни в глазницы
Мучения нить –
Чтоб можно повиснуть,
Взобратся, завыть.
Ужасной любовью
Сердце сожгла,
В надменную жертву
Себя принесла.

Но не перевесила смерти,
И в тварях такая же боль,
Сестрой милосердия вечной
Ходишь, бинтуешь юдоль.
Лунатик в подвале, лунатик в гробах –
Всё чует твой лик, все толщи пронзающий,
Твой мёртвый, нагой, но уже на глазах
Светящийся жалобно и воскресающий.

И тихо лунатик вливается в Луну –
Не как астронавт – от взгляда его плесневая,
Скукожится вся, – а как в легкую дверь и родную
страну,
Где кинется сразу собака к нему,
Как некогда было уже с Олдссеем.

А вот и другие родные бегут –
Бывает ли счастье пьянее, полнее?
Но вдруг замирают – смятенье и гул –
Кружась и растя, пламенея...

И вдруг я, жалкий лунатик, проснусь
На брошенной в поле пустой колокольне.
Как пуповина – откушенный луч,
Мне больно, Луна, а тебе не больно?

7

Тело Луны
В серповидной лодчонке
Петляет.
Весел – выдох и вдох,
И говорит – хрю-хрю.
Что же ещё сказать телу без головы?
И всё же оно – Бог.
И раз я его проглотила
И оно во мне,
Значит – мы с ним оба
Суждены голове-Луне.

Когда-нибудь я брошу свою головушку
На футбольное поле – играй.
А вместо неё – Луна,
Сияющая, как рай.
В пустые её глазницы
Поглядит человеческий род.
Но так же скорбен Луницы
Смутный скошенный рот.

1987

2. Маленькие поэмы и поэмы Елены Шварц в Италии: список переводов

В данном приложении приводится список публикаций маленьких поэм и поэм Елены Шварц на итальянском языке:

- *Švarc E.* San Pietroburgo e l'oscurità soave, a cura di P. Galvagni, Spinea (Venezia), Edizioni Del Leone, 2005. Перевод двух маленьких поэм: *О том, кто рядом (Из записок Единорога)* (Su Colui che è accanto [Dagli appunti dell'Unicorno]) и *Прерывистая повесть о коммунальной квартире* (Racconto frammentario su un appartamento in coabitazione).
- AA.VV. "Rapsodia russa" // In forma di parole, № 4, ottobre-novembre-dicembre 2007. Раздел, посвящённый Елене Шварц, в переводе Паоло Гальваньи: перевод 18 стихотворений и несколько прозаических произведений, в том числе и маленькой поэмы *Простые стихи для себя и для Бога* (Versi semplici per me e per Dio).
- Poeti russi oggi, a cura di A. Alleva, Milano, Scheiwiller, 2008. Перевод 14 стихотворений Елены Шварц, в том числе и маленькой поэмы *Горбатый миг* (L'istante gobbo).
- *Sabbatini M.* "Quel che si metteva in rima": cultura e poesia underground a Leningrado, Salerno, Europa Orientalis, 2008. Перевод 14 стихов маленькой поэмы *Чёрная пасха* (La pasqua nera).
- *Schwartz E.* Così vivevano i poeti, a cura di P. Galvagni, Pesaro, Thaumata edizioni, 2013. Перевод маленькой поэмы *Простые стихи для себя и для Бога* (Versi semplici per me e per Dio).
- *Schwartz E.* Le opere di Arno Zart, a cura di P. Galvagni, Pesaro, Thaumata edizioni, 2014. Перевод цикла *Сочинения Арно Царта* (Le opere di Arno Zart).
- *Schwarz E.* Nel cristallo della stella Mizar, a cura di P. Galvagni, Roma, Fermenti, 2018. Перевод трёх маленьких поэм: *Горбатый миг* (L'attimo gobbo), *Луна без головы*

(La luna senza testa), *Злое сокровище (Пауки и повилка)* (Il tesoro malvagio [I ragni e la cuscuta]).

- *Švarc E.* Mattino della seconda neve, a cura di A. Niero, Firenze-Milano, Bompiani, 2023. Перевод цикла *Кинфия* (Synthia).

