

Юрий Колкер

«САМОВЛЮБЛЁННОЙ РТУТИ НА СМОЛЕ»,

или: ПОЧЕМУ ОНИ БЕЗДАРНЫ

(из письма к Изотте)



...Ты права: этот набросок сто́ит завершить... что я и делаю. Ничего из сказанного в нём не устарело, я ведь говорю о предмете вообще, — но и отправная печка, от которой танцую, жалкая эта антология, преспокойно стоит по сей день на полках англоязычных библиотек мира, хоть интерес к предмету давно угас. Не могу вспомнить, почему в 1995 году я не опубликовал написанного. Вряд ли потому, что боялся повредить этому Смиуту. Можешь не сомневаться, моя критика прошла бы незамеченной... а сейчас и подавно повредить ему нельзя. Профессор в нашу эпоху — чиновник. Университет больше не республика мысли. Кто станет вспоминать реляции отставного столоначальника?

Посылаю то, что у меня вышло после правки самой косметической. Ничего не добавляю. Убираю эпиграф из Олейникова «Наливши квасу в нашатырь толчёный, с полученной молекулой не может справиться учёный», — разговор-то серьёзный; четверть века прошла, а вздор и ныне там, и мне не до шуток.

* * *

Литературоведам не позавидуешь. Два роковых вопроса: что́ есть литература? и как отличить в ней хорошее от дурного? — ставят их в тупик с первых шагов литературоведения. Вопросы эти качественные и, по существу, основные; читатель ждёт на них ответа, подкрепляющего его читательский опыт. Но добросовестная критика в русской культуре отсутствует, и вот любознательный человек, даже помня предостережение, что специалист подобен флюсу, поневоле обращает свой взор на труды литературоведа.

Здесь обнаруживается курьёз: перед этими вопросами литературовед беспомощнее читателя. Литературного вкуса у него нет, ведь он исследователь. Усмотрев нечто не совсем привычное в тексте, который читателю скучен или отвратителен, специалист потирает руки и сломя голову кидается этот текст *изучать*, не выяснив главного: литература ли перед ним.

Хуже того: литературовед зависит от читателя с первых своих шагов: с выбора объекта исследования. Он опирается на читательское мнение, на *общий глас, вещатель общих дум*, всегда ориентированный на посредственность, и на мнение писателей, предвзятое в силу самой специфики их занятия, немислимого без соперничества.

Учёный-естественник волен изучать дерьмо, которое, как ни поверни, неизбывный объект природы, но что мы скажем о химике, исследующем флогистон? Дерьмом в литературе называют то, что лежит за пределами литературы; выдаётся за литературу, но литературой не является.

Есть и переходная субстанция: плохая литература. Между тем литературовед не только не знает, что́ — литература, а что́ — не литература, — он и того не знает, что́ в литературе хорошо, а что́ плохо (ситуация поистине трагикомическая), *он не должен этого знать по определению*, — ведь он считает литературоведенье наукой, а в науке нельзя поставить вопрос, чем радий лучше или хуже натрия.

В поэзии два роковых вопроса сливаются в один. По Горацию, «в иных человеческих занятиях даже посредственность в дело идёт, а посредственным быть поэту не позволяют ни люди, ни боги, ни книжные лавки». Буало-Депрео вторит ему: «В стихах посредственность — бездарности синоним» (в блистательном переводе Линецкой). Плохие стихи — противоречие в терминах. Поэт — не профессия, а похвала, состояние, возглас изумления.

Попробуем теперь подойти с этой вечной меркой к одному серьёзному академическому изданию: к двуязычной антологии современной русской поэзии оксфордского профессора Джеральда Смита (*Contemporary Russian Poetry. A bilingual anthology. Selected, with an Introduction, Translation, and Notes by Gerald S. Smith. Indiana University Press, 1993*).

На странице 307 читаем:

В сомнамбулическом панцире
наверняка в сторону земного ядра
я полз исповедоваться к родному дому,
но здание дымило на его спине.

Текст дан мною в обратном переводе с английского «На *его* спине» — вольность переводчица (того же Смита): из оригинала, как мы увидим, неясно, на чьей спине идёт дым (русский глагол прошедшего времени безличен). Вероятно, автор хотел сказать: *на моей* спине, но абсурда при этом не убавляется. Английский читатель увидит в этом четверостишии только абсурд: постыдную бессмыслицу в русских стихах; решит, что такова вся русская поэзия.

Кажется, уж сколько раз твердили миру: пересказывать стихи прозой значит убивать их. Стихи живут соединением звука и смысла внутри народной ритмической традиции, которая у разных народов разная (и английская бесконечно далека от русской). Смысл стихов, отделённый от звучания слов и присущей языку просодии, обыкновенно незначителен. Стихи самые талантливые никогда не несут новых мыслей как таковых, поэтому переводить *мысли* поэта — бессмыслица. Ничего этого Смит не понимает. Служилый литературовед думает, что стихи — умственное упражнение вроде преферанса, шахмат или дифференциальных уравнений в частных производных.

Но, может быть, Смит нарочно хотел унижить нашу литературу и перевёл прекрасные стихи неправильно? В подлиннике эти стихи звучат так:

В сомнамбулической броне
наверняка к ядру земному
с повинной полз к родному дому,
а дом курился на спине.

Нет, Смит работал честно! В оригинале стихи столь же убоги. Бессмыслица в них скрадывается привычной техникой. Гладкий четырёхстопный ямб и точная рифма сообщают постыдному вздору некоторую убедительность. Этим традиционным убаюкиванием четверостишие и держится. Случайного русского читателя автор обманул, читатель дремлет; а перед случайным английским читателем, получившим нелепую прозу, — «в подлинности голы стоят деянья наши без прикрас» (как говорит один из героев Шекспира в переводе Пастернака).

Зачем Смицу потребовались стихи столь безобразные? Зачем он оплёвывает нас, приводя ничтожные слова ничтожных авторов? Неужто не видит, что этим выставяет русскую культуру на посмеяние?

Но он именно не видит. Не ведает, что творит. Не ведает в силу определения своей профессии, которой нет дела до литературы.

Спросим теперь, как Смит вышел на этих авторов, в антологии преобладающих и совершенно заслоняющих собою немногих попавших туда настоящих поэтов? А очень просто: через старую надёжную фирму: агентство ОБС (одна баба сказала). Смицу шепнули, что

эти бездарности талантливы. Кто шепнул? Те, про кого другие шепнули, что первые авторитетны. Есть такая игра: испорченный телефон. Ответственность — долой с плеч! Со Смита спросить нечего, с него — взятки гладки. Своего суждения у Смита нет и быть не может. Любить поэзию он не может по должностной инструкции, иначе он не учёный. Он и на досуге не может себе позволить такой роскоши, потому что любовь требует душевной работы. Какая же работа на досуге? Профессор себя побережёт.

Конечно, в этой антологии Смит и себя посмешищем выставил, но — лишь перед нами, британцы ведь в своём большинстве по-русски не знают, а мы далеко, Смит не у нас в прямом подчинении, — ему ничто не грозит. Будь он физиком или биологом, он рисковал бы подвергнуться язвительной критике со стороны своих коллег и нагоняя от начальства; там, в науках, отношения строже, чем в свободных искусствах вроде литературоведенья. Решаюсь думать, что он и вовсе мог бы места лишиться за одно своё печатное высказывание. Вот оно:

Everybody knows that for about twenty years the most important living Russian poet has been Joseph Brodsky» (G. S. Smith. Another time, another place. The Time Literary Supplement № 43956, June 26, 1987)

То есть: «Всякому известно, что вот уже примерно двадцать лет как самым значительным из живущих русских поэтов является Иосиф Бродский». Как мило: всякому известно, everybody knows! Quisque novit! Перед нами научный довод в чистом виде: прямая ссылка на агентство ОБС.

Но карьера Смита «не полиняла и пёрышком». Даже в своём английском тексте Смит не перед соотечественниками себя выставил к позорному столбу, а перед нами, потому что только мы этот текст прочли, а тем — дела нет. Перед соотечественниками и работодателями он — в бункере: «в сомнамбулической броне» русского языка, которого те не понимают, а главное в панцире всеобщего равнодушия к стихам.

Возьмём теперь целое стихотворение того же автора, у которого герой «ползёт наверняка к ядру земному». В конце концов, вырванное из контекста четверостишие, пусть и очень плохое, может быть случайной неудачей: с кем не бывает? На страницах 309-311 читаем стихотворение под названием *Автостоп в горах*:

Пока мы голосует у окраин,
мой друг похож на краденый мешок:
снаружи — строг, а изнутри — случаен.

Пустых пород приподняты слои,
под фарами они скрипят, крошатся,
и камешек ползёт, как мозг змеи.

Ремни геометрических сандалий
ослабив, ты хребтов заводишь гребни,
мизинцем растирая кровь на камне.

Вовлечена в шоссейный оборот,
ты тянешь сны за волосы. Твой рот

самовлюблённой ртути на смоле.

И поголовья бабочек багровых
друг друга подымали на рога,
от белокровья крючась на дорогах.

И души асов, врезавшись, могли
из меди перепрыгнуть в алюминий
и вспыхнуть в километре от Земли.

И трасса поутру была рыжа,
и прожита в течение ножа.
Тень кипариса на угле. Жара.

Милые терцины, не так ли? Сколько находок! Например: «краденый мешок: снаружи — строг, а изнутри — случаен». Но это цветочки.

Русскому сюрреализму в поэзии — сто лет в обед. Рецепт написания таких стихов известен каждому школьнику: держаться простого, гладкого (лучше всего двусложного и четырёхстопного) метра — и пихать в эту готовую формочку всё без разбору: лишь бы слова контрастировали, а их сочетания удивляли. Таков ответ на социальный запрос. Обыватель ждёт эпатажа, хочет, чтобы его удивляли или пугали, — иначе он не понимает искусства. Самый дикий вздор преспокойно оправдывается ритмом и рифмой, точной вперемешку с неточной типа «ножа-жара» (иначе в авторе дилетанта заподозрят). При этом всё шито-крыто; проскочит и «рот, самовлюблённый, как ртуть на смоле»; и «трасса, прожитая в течение ножа»; и «души асов, врезающиеся» (неизвестно куда, хотя по-русски дополнение необходимо), а затем «перепрыгивающие из меди в алюминий». Смысл не гарантируется — в точном соответствии с лукавой подсказкой Поля Валери, уверяющего, что интерпретатор всегда найдётся.

Расчёт этот безупречен. Услужливые толкователи всегда тут как тут; мистика, тёмное, непроявленное знание — притягательны; камлание напоминает пророческий клёкот и уже потому кажется чем-то высоким и значительным. А читателю, который заподозрит надувательство, заткнёт рот его же собственный читательский комплекс голого короля в союзе с равнодушием: мол, я судить поостерегусь, другие ведь что-то здесь находят.

Но самый упоительный довод припасён для тех читателей, кто догадался о душевной пустоте версификатора. Тут — звёздный час пустобреха: в минуту разоблачения его выручает классическая коллизия толпы и поэта. «Обыватель, — молвит он, сверкнув очами, — не понимает поэта!» — и, разумеется, на это не возразишь.

То есть возразить-то как раз можно, да услышат немногие, потому что немногие способны думать. Общественной нормой стало показное потребление искусства (*conspicuous consumption of art* по формуле американца Торнтона Веблена), прикрывающее равнодушие к искусству.

В отличие от своих бесчисленных подражателей, первый русский сюрреалист, Николай Заболоцкий, и в худших своих стихах понимал поэзию как дело совести. В этом пустячке — в готовности платить кровью за каждое своё слово — оправдание его ранних неудач и секрет

его конечного торжества. В отсутствии этого пустячка — обречённость пустобреха-версификатора.

Автора вышеприведённых строк можно назвать, а можно и не называть, потому что имя ему — легион. В данном случае это москвич Алексей Парщиков, с 1990 года — «аспирант и инструктор Станфордского университета», как сообщает Джеральд Смит. Пока учёные американские слависты разглядывают под электронным микроскопом «ртуть на смоле» почтенного инструктора, я назову вещи своими именами: Парщиков бездарен — в традиционном, прямом и полном смысле этого слова, установленном Горацием и Буало, то есть не вовсе лишён поэтического дара (такие за перо не берутся), а наделён им не в достаточной мере для того, чтобы считаться поэтом. Король гол.

2

Другой пост-обэриут антологии Смита — Дмитрий Пригов. Его тексты теряют в переводах не более, чем расписание поездов. Уж из этого видно, что они — не лирика, которая вообще редко поддаётся переводу.

Как обэриуты и Олейников, Пригов надевает маску, совпадающую с его собственным лицом, и этим надёжно защищён: все видят, что автор только прикидывается пошляком, хотя он пошляк на самом деле. Эти клоунада и ёрничанье — самый проторенный путь в современном версификаторстве: недаром по нему идут тысячи. Низкое легко находит широкий отклик у черни: высокое ведь и от читателя требует душевной приподнятости, а обыватель хочет пить, есть и наслаждаться.

Вот Пригов в своих высоких поползновениях:

Орёл над землёй пролетает
Не Сталин ли ему имя?
Да нет же — орёл ему имя
А Сталин там не летает

(Непременная высокохудожественная шалость состоит в том, чтобы оставить клаузулу без знака препинания, как это принято в lyrics западных площадных песен.)

Бытовая шутка, как ещё Толстой отмечал, близко подступает к искусству и по временам может подниматься до искусства. Что бы мы делали в брежневские годы без анекдота? Задохнулись бы в безвоздушном пространстве. Штиль был полный: семнадцать лет без единого умственного или нравственного дуновения на всех двадцати двух миллионах квадратных километров суши. Но стихи Пригова — не стихи в обычном смысле слова: они — стихи только потому, что написаны в столбик. Назначение поэзии — поднимать человека над обыденностью, возвышать душу, раздвигать горизонты. Юмор подходит под это определение, но он — замыкающий в списке, меньшей брат, последыш, а мастерства требует совершенно так же, как старшие братья. Но где же мастерство у Пригова? В чём оно выражается, это мастерство? Абсурдистские сочинения вызваны к жизни абсурдной действительностью первой половины XX века. Они держатся только нашей советской памятью. Когда умрёт последний человек, связанный с советской действительностью интимными узами, умрёт и последний читатель Пригова.

Из предисловия Джеральда Симита видно (да иначе и быть не могло при ставке на агентство ОБС), что некоторые авторы попали в его антологию под давлением влиятельных кругов и лиц. Если так, не посетуем на радетелей Парищикова и Пригова, потому что место этих неудачливых сочинителей уж слишком понятно, а порадуемся тому, что кто-то замолвил перед Смитом словцо и за немногих настоящих поэтов...

3

...однако ж имена этих немногих я поберегу: не поставлю их рядом с двумя безнадежно скомпрометированными именами даже в противовес им. Настоящие стихи живут долго, настоящим поэтам ничто не угрожает даже в наступившем культурном помрачении.

Вместо этого возвращаюсь к двум роковым вопросам, с которых я начал: что́ есть литература? и как отличить в ней хорошее от дурного? Допустим на минуту, что Джеральд Смит и ему подобные учёные от литературы — люди добросовестные и честные: как им быть? Ведь нет же, в самом деле, единых и безупречных весов, на которые можно положить тексты и по отклонившейся стрелке заключить о таланте! Что делать этим горемыкам? не в кочегары же уходить, бросив свои кафедры?

У меня две рекомендации. Во-первых и в-главных, нужно собраться с духом и признать, что исследовать живущего автора — некорректно, недобросовестно. Мы *на самом деле* не знаем, кто́ этот автор до дня его смерти, а иногда и десятилетия спустя; мы не знаем его настоящего места. Нельзя писать историю текущего века. Знание, на которое можно положиться, добывается усилиями поколений.

Во-вторых, профессорам от литературы не обязательно уходить в сторожа или кочегары, но совершенно необходимо признать, что их полезная и важная область знаний — *не наука* (как не науки — история и философия), и отказаться от смехотворного наукообразия своих сочинений. Лучшие из них (в Тарту) договорились до красивого абсурда: мы, мол, не развенчиваем классиков, мы их развинчиваем. Но развинченный классик — не классик, не писатель и не человек, потому что ребёнок выплеснут из корыта с мыльной пеной. Труд большого писателя — не игра ума и не профессия, а дело совести. Вот и литературоведам не стоит забывать об этой нестареющей реальности. Литературовед, исследующий живущего поэта, — такой же спекулянт, как поэт, пишущий для литературоведа.

1995-2020,
Боремвуд,
Хартфордшир