

Андрей Немзер

Давид Самойлов за третьим перевалом

В середине января 1981 года Самойлов отправил Л. К. Чуковской письмо, в котором за рассказом о недуге, помешавшем встрече корреспондентов в Москве (конец декабря 1980) и возобновившемся в Пярну, следовало признание: «Главное – совершенно не работается. Какая-то тоска напала и апатия, как у молодого юноши – без особых причин». Та же нота (несмотря на добрые, но гадательные издательские перспективы) звучит в финале письма: «...в январе должны сдавать мою книгу «Залив». «Октябрь» как будто берет поэму «Кломпус», а «Нева» - стихи. Вообще стихов мало, мало. А последнее время и вовсе нет» [СЧ]ⁱ. В отличие от иронично цитируемого Верлена причин для тоски (хандры) у Самойлова было достаточно: ввод советских войск в Афганистан (декабрь 1979), усиление холодной войны и давления на инакомыслящих, рост национализма и ксенофобии, высылка А. Д. Сахарова в Горький (январь 1980), вынужденный отъезд в Германию Л. З. Копелева и Р. Д. Орловой, с которыми поэта связывали долгие годы дружбыⁱⁱ. В этом сумрачном контексте Самойловым воспринимались и события, формально с политикой не связанные: уходы друзей-сверстников (в октябре 1979 умерли поэт Николай Глазков и критик Исаак Крамов) и младших (смерть Высоцкого в июле 1980), болезни друзей, родных и детей, собственное старение. Всегда чуткий к ходу истории, привыкший фиксировать хронологические вехи, автор «Я рос соответственно времени...» остро реагирует на наступление нового десятилетия. Нового как по счету общему (начались восьмидесятые годы), так и по личному – в 80-м поэту исполнилось шестьдесят лет. Эта рубежная точка стала предметом поэтической рефлексии в стихотворении «За перевалом» (5 сентября 1980 - 292)ⁱⁱⁱ. Лирическая миниатюра прямо отсылает к написанному двумя десятилетиями раньше стихотворению, ключевая формула которого была вынесена в заголовок второй самойловской книги (1963): «Сорок лет. Где-то будет последний привал?/ Где прервется моя колея? Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал./ И не допита чаша сия» [108]. Наряду с легко распознаваемой автоцитатой в словосочетании «за третьим перевалом» слышится отсылка к стихотворению Фета

«Степь вечером». Ср.: «Я уже за третьим перевалом./ Горных
кряжей розовая медь/ Отцвела в закате небывалом./ Постепенно
начало темнеть» [292] и «Клубятся тучи, млея в блеске алом,/ Хотят
в росе понежиться поля,/ В последний раз, за третьим перевалом,/ Пропадает
ямщик, звеня и не пыля». При различии пейзажей (степь у
Фета, горы у Самойлова) цитата едва ли может быть сочтена
случайной: стихотворение старшего поэта посвящено медленному
приближению ночи, чье окончательное торжество наступает в тот
момент, когда текст заканчивается: «Луна чиста. Вот с неба звезды
глянут,/ И как река засветит млечный путь»^{iv}. У Самойлова ночь (с
более отчетливой, чем у Фета, метафизической окраской) тоже
наступает постепенно, но ее приход отнюдь не радует поэта. Место
фетовских *неги* («хотят в росе понежиться поля») и *пролады*
(«среди тепла прохладой стало дуть»), противопоставленных
неназванному, но угадываемому дневному зною, занимает *холод*,
всепроницающий, уже наступивший (безличное
нераспространенное предложение «Холодно») и не сулящий и
намек на какую-либо отраду. Игра цветовых переливов, которая у
Фета тянется до последней строфы, в самойловской вариации
обрывается уже в зачине. В его пространстве нет ни луны, ни звезд,
ни надежды на их появление. Точно так же убраны все «голоса
природы» (ср. фетовские звукоподражательные жужжание жука и
«скрып» коростелей). Ночь за третьим перевалом кажется куда
более мрачной, чем в фетовской степи, но в ее сгущающейся тьме —
вопреки Фету («Вдали огня иль песни — и не ждешь») - «светит/
Одиноким сакли огонек» и звучит (или, по крайней мере, должен
звучать) голос путника.

Фетовская картина полемически ориентирована на «Родину»
Лермонтова, где «холодное молчанье» степей предполагает
«дрожащие огни печальных деревень», а «росистый вечер»
оживлен человеческим присутствием, «пляской с топотом и
свистом» и говором «пьяных мужичков»^v. Еще более скрыто в
стихах Фета присутствует «Ночная песня странника» Гете (и/или ее
лермонтовский извод): из картины решительно устраняется столь
важная для поэтов-предшественников (особенно для Лермонтова)
горная вертикаль, память о которой ослабленно окрашивает лишь
слово «перевал» (у Фета - подъем и спуск на степной дороге).
Однако Самойлов, варьируя и продолжая свою «исповедь
сорокалетнего», актуализирует этот мерцающий смысл. (Ср. также

появление в «За перевалом...» «лермонтовского» слова «долина».) При этом поэт явно (если не сказать, демонстративно) напоминает о Лермонтове выбором метра. Стихотворение написано пятистопным хореем (размером «Выхожу один я на дорогу...»), в нем присутствуют почти все характерные мотивы того круга поэтических текстов, который К. Ф. Тарановский в классической работе (1963) назвал «лермонтовским циклом»^{vi}.

Для «лермонтовского» плана стихотворения Самойлова кажется существенным и одно из литературных прочтений «Горных вершин...». Появилось оно в пору самойловской юности (время это воспринималось Давидом Кауфманом и его друзьями-сверстниками как промежуток между войной былой, продолжившей революцию, и стремительно приближающимся, «последним и решительным» боем), едва ли могло ускользнуть от азартного читателя и должно было помниться поэту, всегда ощущавшему себя солдатом, а свой жизненный путь – солдатской дорогой (в частности, что здесь существенно, в стихах о «втором перевале»). Сын просит отца (участника гражданской войны) спеть «какую-нибудь солдатскую песню». Отец поет «Горные вершины...».

«- Папа! – сказал я <...> - Это хорошая песня, но ведь это же не солдатская.

Он нахмурился:

- Как не солдатская? Ну, вот: это горы. Сумерки. Идет отряд. Он устал, идти трудно. За плечами выкладка шестьдесят фунтов... винтовка, патроны. А на перевале белые. «Погодите, - говорит командир, - еще немного, дойдем, собьем... тогда и отдохнем. Кто до утра, а кто и навеки...» Как не солдатская? Очень даже солдатская!»^{vii}. Позднее герой «Судьбы барабанщика» вспоминает другую песню (версию романса Н. В. Кукольника), которую отец – к удивлению мальчика - тоже называл «солдатской» (соответственно достраивая и истолковывая ее сюжет). В финале повести (страшные приключения «барабанщика» позади, отец выпущен из лагеря, враги арестованы, жизнь прекрасна) Сережа кричит, перекрывая гул автомобильного мотора (ассоциирующийся с шумом близящейся неизбежной битвы): «- Папа, а все-таки «Жаворонок – это не солдатская песня!

Он, конечно, сейчас же хмурится:

- А какая же?

- Да так! Просто человеческая.

- Ну и что же, человеческая! А солдат не человек что ли? Он упрям. Я знаю, что нет для него ничего святей знамен Красной Армии, и потому все, что ни есть на свете хорошего, это у него – солдатское»^{viii}.

Это чувство (разумеется, отягощенное трудной рефлексией) Самойлов сохранял и «за третьим перевалом». Оно будет отчетливо выражено в сжатом и нарочито «корявом» стихотворении, написанном на грани 1982-83 гг.: «Я всю жизнь клянусь себя, клянусь./ Все равно я у себя в плену. // Я живу в том слове заскорюзлом./ В том солдатском, в том природно-русском» [320-321]. «Солдатская» и «поэтическая» ипостаси Самойлова нераздельны, песня для него разом и выражение индивидуального (творческого) начала и начала «общего», частью которого поэт себя мыслит. Отсюда «солдатско-лермонтовская» окраска «песни» о третьем перевале, петь которую надо «погромче». Это вроде бы неожиданное требование становится понятным, если вспомнить одно из самых сильных «военных» стихотворений Самойлова - «Полночь под Иван-Купала» (1973). После праздничной ночи, одарившей героя высшим счастьем, он должен оставить чудом обретенную, сказочно преобразившуюся (внешне - «кроткую» и «некрасивую») суженую навсегда. Окрашенное «легкой грустью» «До свиданья» не может обмануть ни произносящего этикетную формулу солдата, ни героиню с ее «коротким» (и кротким) рыданием. «И пошел, куда не зная,/ С автоматом у плеча,/ «Белоруссия родная!..» - / Громким голосом крича» [203]. Громкая песня не уничтожает память о счастье и его утрате, но помогает идти дальше. Не только по военному бездорожью, но и через все жизненные перевалы. Еще один подтекст «Степи вечером» - ранние элегии Жуковского, в которых тема ночи (смерти) диалектически соединена с темой утра (воскресения), а героем, равно причастным жизни, смерти и будущей жизни, выступает поэт, в большей или меньшей степени отождествляемый с автором. Фетовская строка «Вот жук взлетел и прожужжал сердито» напоминает о «Сельском кладбище» («Лишь изредка, жужжа, вечерний звук мелькает»), а фрагмент «Там перепел откликнулся вдали./ И слышу я, в изложине росистой/ Вполголоса скрипят коростели» - о «Вечере»: «Глас петела вдали уснувши будит селы;/ В траве коростеля я слышу дикий крик,/ В лесу стенанье Филомель»^{ix}. Варьируя ноктюрн Фета, Самойлов, как было отмечено выше, убрал все природные звуки. Тем самым

поэт дает понять читателю: мы в ночи Гете (где «птицы умолкли») и Лермонтова (сконденсировавшего мотив безмолвия в эпитете «тихие»; птицы просто не упомянуты), а не в ночи Жуковского и Фета. Скрытая антитеза вводилась скорее всего сознательно. Самойлов не мог просто проигнорировать (не заметить) сильные реминисценции Жуковского в «Степи вечером» - он сам цитировал те же строки «Вечера» в раннем (1957) стихотворении «Ночлег», где сплетаются элегические по генезису мотивы странствия, временного пристанища, счастливой молодости (уже ушедшей), недоступной старческой мудрости, становления поэта и препятствующих тому соблазнов, свободного бытия природы (птичьего пения, «предсказывающего» и олицетворяющего поэзию): «Кричал в тумане коростель./ И слышал я на сеновале,/ Как соловьи забушевали! <...> Я спал, покуда птицы пели,/ Воображенье распалив./ Потом рассвет струился в щели,/ А я был молод и счастлив...» [96]. Фетовский подтекст стихотворения «За перевалом...» для памятливого читателя актуализирует подтекст Жуковского в «Ночлеге» и смысловую (контрастную) связь между двумя разделенными почти четвертьвековым интервалом опусами Самойлова.

Таким образом в «За перевалом...» слышатся то сливающиеся, то расходящиеся голоса нескольких поэтов – Гете, Жуковского, Лермонтова, Фета, «прежнего» Самойлова. С меньшей уверенностью (но все же!) можно предположить, что в этот хор входит и Пастернак. В первой строфе «Степи» («Сестра моя – жизнь») используется фетовское сравнение: «Безбрежная степь, как марина» (ср. у Фета: «Все степь да степь. Безбрежная, как море,/ Волнуется и наливает рожь»). Далее возникает мотив первозданности («Вся степь как до грехопаденья»), корреспондирующий с «На стоге сена ночью южной...»: «И я, как первый житель рая,/ Один в лицо увидел ночь»^x. Эта полифония придает смыслообразующим мотивам «перевального» стихотворения загадочную многозначность (ночи у разных поэтов не схожи: они могут предварять рассвет, отождествляться с освобождающей от земных забот вечностью или, напротив, с безысходным небытием; подвижен смысловой статус как «долины», сложно соотнесенной со «степью», так и горного пейзажа) и одновременно готовит «песенную» концовку. Надежда путника связана с пением, вырастающим из «старых песен», что так

или иначе втянуты в автометаописательный текст. Былые путники (поэты) достигли бессмертия (их песни продолжают звучать). Если некогда поэт «взял один перевал» и, как надеялся при начале шестидесятых, одолел другой, то потому, что, как сказано словно бы мимоходом, «иногда и счастливым бывал» [108]. На языке Самойлова это означает **иногда оправданно чувствовал себя поэтом*. Счастье – возможность поэтического высказывания. Об этом писал Самойлов в 1967 году, предчувствуя свое торжество: «Я только завтра буду мастер/ И только завтра я пойму,/ Какое привалило счастье/ Глупцу, шуту, Бог весть кому» [168]. Об этом же он размышлял в трудный сезон «третьего перевала»: «Уж лучше на погост,/ Когда томит бесстишьё!/ Оно – великий пост,/ Могильное затишьё <...> Жестокая беда!/ Забвение о счастье./ И это навсегда./ Читатели, прощайте!» [301-302]; курсив в обоих случаях мой).

Песня (поэзия) – само счастье (потому «бесстишьё» хуже смерти^{xi}, потому оно отнимает даже счастье прошлое, заставляя о нем забыть), но она и «средство», которое может помочь выйти в долину, то есть спастись от холода и тьмы. Если «второй перевал» Самойлова ассоциировался со «вторым рождением»^{xii}, а открывающееся за ним неведомое пространство («Что же там – за горой? Что же там – под горой?») с новым жизненным этапом («И не допита чаша сия» [108]), то расположенная за «третьим перевалом» «долина» может символизировать как неведомое земное будущее, так и залетейскую обитель.

Счастлирое пространство «гладких полян» возникает в написанном в том же 1980-м году стихотворении «Голоса за холмами». Столь важный для стихов о третьем перевале мотив движения к цели здесь опущен. Поэт не идет в долину, но стремится расслышать голоса ее обитателей, то явственно звучащие («Я всегда им внимаю,/ Когда чуток и тих»), то сходящие на нет: этот мотив передан сперва оборванной (хоть и точной) рифмой второй строфы («Там кричат и смеются,/ Там играют в лапту,/ Там и песни поются,/ Долетая отгу...»), а в финале проговорен прямо: «Кличут давние тени,/ А потом замирают» [293]. «Голоса за холмами» откроют одноименную книгу Самойлова. Вторую позицию в ней займет «За перевалом». Стихи, вошедшие в эту книгу, оказываются, с одной стороны, расслышанными песнями обретающихся за холмами теней^{xiii}, с другой же – песнями, которыми унимает дрожь

идуший сквозь ночь в манящую долину путник. Единство «вслушивания» (памяти, включенности в традицию, веры в бессмертие поэзии) и «пения» (поэзии, творящейся сейчас) разом спасительно и опасно. Доносящиеся из-за холмов голоса помогают одолеть страх и холод современности, но, становясь единственной опорой, сперва ослабляют собственно творческое начало, а затем замирают, оставляя поэта в ночном одиночестве. Отторжение омертвевшей жизни (и/или современности) так же страшно, как привычное (прежним опытом надиктованное) стремление ее принять. Поэзия либо обесценивается, либо исчезает.

Первая перспектива обрисована восьмистишьем, что открывается полемической реминисценцией пушкинского «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (и всей стоящей за ним традиции) и завершается убийственной цитатой из «Искусства поэзии» Верлена в переводе Пастернака^{xiv}. «Разрушена души структура,/ Она познала жизни тлен,/ И нынче пребывает хмуро,/ Не чая добрых перемен./ И зябко ощущает шкура/ Неотвратимо-близкий плен./ - Все прочее – литература, - / Как говорил старик Верлен» [295].

Познавшая тлен жизни душа не может «убежать» тленья. Когда единственной «музыкой» становится музыка умирания (демонически соблазнительные «голоса за холмами» и «песни без слов»), попытки творить оборачиваются производством «литературы». Парадоксальность и изящество автоэпиграммы лишь подчеркивает ее «литературную», «риторическую», в конечном счете – антипоэтическую, природу. Встать вровень с Пушкиным, Державиным, Горацием, Верленом, Пастернаком^{xv} невозможно.

Несколько иная (хотя не менее безотрадная) трактовка нынешнего положения поэта явлена в третьей строфе цитированного выше стихотворения «Уж лучше на погост...»: «Нет, он не глух – он нем,/ Он безъязык, как время,/ В нем брезжат тени тем,/ И тупо ломит темя» [301]. Наличествующее бытие полнится не «темами» (мыслями, сюжетами, персонажами), а их «теньями», которые по природе своей не могут «воплотиться» (перейти в поэзию). Эта строфа, готовящая приведенный выше финал (отказ от поэзии), кажется репликой в эпистолярном диалоге с Чуковской. Узнав из двух последовавших за цитированным выше январских самойловских писем, что стихи по-прежнему не пишутся, «деловая» работа (сценарий «Кот в сапогах») закончена и теперь поэт размышляет, чем следует заниматься, Чуковская 4 февраля

задает своему корреспонденту вопрос и тут же дает на него серьезный, отражающий опыт авторефлексии, ответ: «Вы еще раздумываете, за что братья – за прозу или за пьесу? И стихи не пишутся. У меня такое чувство, что сейчас не может писаться ни у кого ничего: никто ничего не диктует. А ведь без диктовки – что и напишешь? Можно то, можно это, а можно и ничего. Не на что отвечать» [СЧ 155, 156, 157]^{xvii}. Чуковская хорошо понимала своего заочного собеседника. Ей – давно лишенной возможности нести свое слово читателям-соотечественникам, остающейся верным другом Солженицына и Сахарова, постоянно находящейся под гебистским надзором, обоснованно тревожащейся о судьбе переделкинских дома - не требовались разъяснения «причин» переживаемой поэтом «верленовской» тоски. Понимала она и другое: Самойлов жалуется отнюдь не на утрату квалификации (и/или иссякновение лирического потока). Бессознательно или сознательно (что более вероятно) поэт откликнулся на им же стимулированные размышления Чуковской стихами о «бесстишье», в которых парадоксально соединились согласие и спор с собеседницей. Даже о невозможности поэзии Самойлов говорит стихами, явно памятуя о мощной традиции таких самоотрицаний (Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Некрасов).

Вторая строфа стихотворения, завершающегося якобы окончательным прощанием с читателями, перекликается с концовкой «За перевалом...», где вроде бы намечалась альтернатива «песне»: «Или помолись отцу и сыну,/ И тогда, наверное, дойдешь» [292]^{xviii}. В давнем (1957), разумеется, не публиковавшемся при жизни Самойлова, стихотворении поэт, рассказывая об овладевшей им «грусти жизни» (стихи и называются «Грусть»), признавался: «Я пел, я плакал, я томился,/ То угасал, то пламенел./ Я б даже Богу помолился,/ Когда бы веровать умел» [466]. Не касаясь неразрешимого в принципе вопроса о личных религиозных чувствах поэта (и их эволюции), должно подчеркнуть, что Самойлову было чуждо смешение (и тем более – отождествление) веры и поэзии, молитвы и песни.

Разделительный союз в стихах о третьем перевале единственно возможен (не может быть замен сочинительным). Что и подтверждается через несколько месяцев: «И, двери затворив,/ Переживает автор/ Моления без рифм,/ Страданье без метафор» [301]. Даже если поэт научится верить (молиться), страданье

немоты («забвение о счастье») от того не ослабеет. Избавить от него могут только стихи. Которых словно бы нет.

Именно «словно бы». Вопреки письмам Чуковской, неурожайным периодом рубеж десятилетий назвать невозможно. Ушедшим 1980-м годом безоговорочно датируется 28 стихотворений. Год наступивший будет еще богаче – из-под пера Самойлова выйдет не менее 44 стиховых текстов. Это фактографическое уточнение вовсе не означает, что в письмах (и дневниковых записях) поэт лукавил, кокетничал, не помнил о своих стихах (включая написанные совсем недавно – например, упомянутое выше «Декабрь. Но не хватает снега...») или целенаправленно омрачал перспективу. Ситуация «третьего перевала» заострила вопрос, не раз ставившийся прежде, - все ли *значимые для автора* стихи могут (должны) быть предъявлены читателю? Многие годы корпус сочинений Самойлова делился на две части – стихи для публики и стихи для себя. К последним относились не только тексты политически резкие, а потому заведомо неподцензурные (заметим, что за редчайшими исключениями они не циркулировали и в самиздате), но и лирическо-исповедальные, впаянные в интимный автобиографический контекст, открывающие (до известной степени) тайные переживания поэта.

Характерным примером дихотомии «потаенное – публичное» могут служить написанные практически одновременно (январь 1965) и развивающие один сюжет (тайная «новогодняя» встреча поэта с возлюбленной в Таллине) «Два стихотворения» (с посвящением *Только тебе*; при жизни не печатались) и «Названья зим». Если в диптихе запечатлен конкретный драматичный сюжет с пока еще неясным исходом (перемена судьбы или обреченность каникулярной идиллии?), то в «Названьях зим» ситуация становится обобщенной, боль и тревога не вводятся даже намеком, тема счастья организует весь текст (имена былых – утраченных, но оставшихся в благодарной памяти – возлюбленных-«зим» выступают предвестьями явления прекраснейшей Анны), спрятаны таллинские реалии, подлинное имя суженой (будущей жены поэта) и весь «личный план» стихотворения о поисках и обретении единственной любви^{xviii}.

Читатель Самойлова 1950-70-х гг. может (и даже, по авторскому замыслу, должен) угадывать тайные чувства, думы, боли, кошмары, озарения, надежды поэта, но не получать их «готовыми». (В

особенности это касается «темных» душевных движений.) Личность и судьба вводятся в «гармоничные», «ясные», «артистичные» стихи под покровами лирического обобщения, сюжета (традиционного или специально придуманного), иронии. Стихам надлежит существовать не самим по себе, но рядом с «большими формами», поэмами, сдерживающими центробежные силы лирики, неизбежно зависимой от сложно, зачастую - болезненно, меняющихся авторских настроений. Этой стратегии поэт придерживается весьма последовательно (разумеется, допуская исключения), но вполне удовлетвориться ею не может. Во-первых, даже «прикровенная» лирика, входя в «литературу» (становясь достоянием публики), в той или иной мере утрачивает дорогую поэту сокровенность. В 1964 году Самойлов признается себе: «Не хочется идти в журнал,/ Жаль расставаться со стихами,/ Чтоб их редактор обминал/ И цензор мучил пустяками. // Но разве их упрячешь в стол,/ Как первых детских кудрей прядку,/ Когда своей иглой глагол/ Прошил заветную тетрадку» [488]. Тема стихотворения (разумеется, опубликованного лишь посмертно) вовсе не гнет «официальных инстанций» и обусловленные им унижения, но конфликт «долга» (пророческого назначения поэта, о котором напоминает пушкинский «глагол») и личного чувства к стихам. Сравнение с «детской прядкой» напоминает об устойчивом отождествлении «сочинения – дети автора» и вводит ассоциацию «поэт – ребенок». Эта коллизия вполне традиционна. Она была осмыслена и проговорена уже первым русским стихотворцем: «Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых/ Где вы лет тоскуете в тени за ключами! <...> Жадно воли просите, и ваши доуки/ Нудят меня дозволить то, что вредно, знаю,/ Нам будет; и не хотя вот уж дозволяю/ Свободу <...> Узнаете вы тогда, что поздно уж сети/ Боится рыбка, когда в сеть уж попалась;/ Что сколь ни сладка воля им казалась,/ Не без вреда своего презирают дети/ Советы отцовские»^{xix}. Не сильно рискуя, можно предположить, что Самойлов упомянул «редактора» и «цензора» как раз для того, чтобы усилить традиционный сюжет - перекрыть саму возможность обнародования своих сетований. Во-вторых же, соотнося избранную стратегию с природной зависимостью от сочинительства, Самойлов временами словно бы соглашался с теми читателями, критиками, собратьями по цеху, что отказывали ему в собственно лирическом даровании (это дожившее

до нынешних времен мнение интонировалось различно – злорадство, советы измениться, признание органичности самойловского самоограничения, восхищение). За десять лет до «третьего перевала», тоже в рубежном году (1970) Самойлов пополнил свой тайный корпус несколькими абсолютно безжалостными самоприговорами: осужден человек («Хотел бы я жить, как люблю и умею...»), гражданин и представитель поколения («Настала такая эпоха...») и, что нам сейчас важно, поэт. «Теперь уже знаю:/ Стихи потекут./ Их целую стаю/ Моей нарекут. // Сего не преложишь,/ Как сказано встарь./ Пиши пока можешь,/ Несчастливая тварь» [503-504]. Вне сомнения «моей» (самойловской) будет сочтена «стая» стихов, что встретится с читателем (в их числе, например, принципиально важный для автора, с трудом прошедший цензуру и искаженный ее вмешательствами диалог «Поэт и гражданин»), а не отчаянные автоинвективы. Их ряд будет продолжен в 1972-м году со ссылкой на высший авторитет: «Меня Анна Андревна Ахматова/ За пристрастие к сюжетам корила./ Избегать бы сюжета проклятого/ И писать, как она говорила. // А я целую кучу сюжетов/ Наваял. И пристрастен к сюжетам./ О, какое быть счастье поэтом!/ Никогда не пробиться в поэты» [505].

Потаенные стихи 1960-70-х годов многим предвещают исповедальную лирику, писавшуюся десять лет спустя. Но различие здесь много важнее зримой общности. Тексты эти существуют в принципиально разных системах; первые – в изоляции (где и остаются до посмертных публикаций), вторые – на миру и рядом с «привычными» для читателей Самойлова опусами. Большая часть «интимных» признаний начала 1980-х была поэтом обнародована, прежняя публикаторская стратегия радикально реформирована. В результате читателям и критикам стал открываться «новый» Самойлов. Остающийся собой, но не сводимый к однотомнику «Избранного» (М., 1980), получив верстку которого 27 февраля 1980 поэт занес в дневник шуточный по форме, но глубоко серьезный по сути вопрос: «Неужели это весь я?» [ПодЗ II, 140]. Примерно полтора месяца спустя он написал Чуковской: «Прочитав подряд свое «Избранное», почувствовал нечто вроде неприязни к себе» [СЧ 137]^{xx}.

В позднесоветскую эпоху издания однотомников «избранного» являлось знаком признания (и формой материального поощрения) властью определенных заслуг в общем-то сомнительных («чужих»)

авторов, дотянувших до «пенсионного возраста». («Свои», «правильные», сочинители выпускали двух- - и более – томники, не дожидаясь положенных сроков.) Однотомниками инстанции отметили шестидесятилетия как Самойлова, так и его друга-соперника (ближайшего друга и главного оппонента!) Бориса Слуцкого. Но если «Избранное» Самойлова в общем соответствовало сложившемуся «образу» поэта, то «Избранное» Слуцкого (в эту пору уже несколько лет пораженного тяжелым недугом, переставшего писать стихи, отстранившегося не только от «литературной жизни», но и от давних друзей и почитателей) было варварски искорежено цензурным вмешательством. Итоговый том поэта вышел в свет не только без стихов, прежде избежавших печати (иные из них широко ходили в самиздате), но и без ряда «апробированных» текстов (в свою пору вызвавших мощный общественный резонанс). Сама более чем годовая задержка книги (60 лет Слуцкому исполнилось 7 мая 1979 года) была следствием тяжелой и долгой борьбы защитников поэта (включая весьма влиятельного К. М. Симонова) за включение в «Избранное» хотя бы некоторых стихотворений, что публиковались в «оттепель», но теперь обрели статус «крамольных». Так не сбылась надежда поэта, написавшего в свою лучшую пору: «Лакирую действительность - / Исправляю стихи./ Перечесть – удивительно - / И смирны и тихи <...> Чтоб дорога прямая/ Привела их к рублю,/ Я им руки ломаю,/ Я им ноги рублю,/ Выдаю с головою,/ Лакирую и лгу... // Все же кое-что скрою,/ Кое-что сберегу./ Самых лучших и храбрых/ Никому не отдам. // Я еще без поправок/ Эту книгу издам»^{xxi}.

Самойлов не мог не сопоставлять два однотомника. В середине января 1981 он пишет Чуковской: «В Москве успел навестить Слуцкого. Он сам позвонил и пригласил, а в предыдущие месяцы звонил с просьбой не приходить. Ему явно лучше, и разговаривает он в своем прежнем стиле, т.е. задает вопросы и выдает формулы. Подарил мне свое «Избранное». Его сильно пощипали редактора. И все же книга получилась сильная, где главное своеобразие – личность самого Слуцкого. При всех недостатках нашего поколения он его выразил точно, даже недостатки. Он всегда умышленно держался в рамках поколения, и для молодых, наверно, выглядит, как поэт прошлого времени. Мы, особенно до тридцати лет, старались свести концы с концами. Позже многие от этого

отказались и, как это ни странно, больше сохранили цельность, чем Слуцкий» [СЧ 152-153].

Отступление болезни у Слуцкого оказалось временным. Письмо Самойлова Чуковская получила 24 января, а двумя днями раньше ее корреспондент сделал дневниковую запись: «Ужасное письмо Шуры Ш. [Свирина] о посещении Слуцкого. Слуцкий просил его помочь в самоубийстве.

Для Слуцкого, несмотря на его несмелость, жизнь сама по себе не имела цены. Он ценил лишь свое место в ней, свое продвижение (отсюда постоянные оглядки).

Теперь он стар и ужасно болен.

Но кто решится помочь ему уйти из жизни при нашем закоренелом инстинкте – жить во что бы то ни стало» [ПодЗ II, 152]^{xxii}.

В том же январе (возможно, еще до получения печальной вести, возможно – реагируя на нее) Самойлов переводит свои размышления о Слуцком в стиховую форму. В первой строфе этой «рецензии» (не столько на «Избранное», сколько на его идеальный – не состоявшийся, но сущий для Самойлова – вариант) имитируется агрессивно дисгармоничная авангардистская поэтика друга-соперника. «Стих Слуцкого. Он жгуч,/ Как бич. Как бык, могуч./ Изборожден,/ Как склон./ Он, как циклон,/ Закручен./ И, как обвал, неблагозвучен». Семь ямбических строк сцеплены «бьющими» и «цокающими» аллитерациями. «Жгуч» - «бич» - «бык могуч» - «изборожден» - «закручен» - «неблагозвучен»: «б» - первый инициал героя, имя которого (особенно – в его подразумеваемом еврейском варианте – «Борух») прорывается сквозь «портретный» эпитет «изборожден». Зарифмованные с «он» «склон» и «циклон» аннаграмируют фамилию, вынесенную в первую строку (и сопряженную начальным повтором) с первым словом текста – «стих». Слуцкий – это «закрученный» стих Слуцкого. Первые две строки трехстопного ямба разорваны синтаксически (и сильной пунктуацией: за назывным предложением следует точка, а не, в принципе возможные, двоеточие или запятая) и отягощены анжамбеманом. Дальше трехстопник графически и рифменно разделяется на две строки – двухстопную и одностопную. Следующая строка (двухстопная) сцеплена с предыдущими рифмами, но продолжает ее (дотягивая, если б не графика, до ожидаемой трехстопной) одностопная с *женским* окончанием (все предшествующие рифмы – мужские). Ей

отвечает рифмой четырехстопная строка-кода, в которой названное по имени «неблагозвучие» тонко корректируется таящимся в нем же «благозвучием» при предшествующем «обвале».

Аллитерация поддержана ассонансом (прием Самойлова, а не Слуцкого), а само созвучие восходит к классической (и давно оторефлектированной) традиции. Пушкин писал Вяземскому о строке его «Нарвского водопада» «Сердитый влаги властелин»: «*Вла Вла* звуки музыкальные», тут же переходя к порицанию семантической неточности («Водопад сам состоит из влаги...») и предлагая исправить текст (пожертвовать звукописью). Вяземский совета не принял: «Называя водопад *властелином влаги*, я его лицетворю, забывая этимологию его, и говорю о том незримом *moteur*, побудителе водяной суматохи <...> Вбей себе в голову, что этот весь водопад не что иное, как человек, взбитый внезапною страстию»^{xxiii}. Самойловская скрытая «гармонизация» Слуцкого напоминает о старом споре двух других друзей-поэтов, выявляет романтическую подоплеку поэзии Слуцкого и ее несводимость к «неблагозвучию» (обычно присущему стихам Вяземского, но отступившему в зачине «Нарвского водопада»), актуализируют проблему личности (столь важную для Вяземского и «не замеченную» Пушкиным) и готовит вторую строфу, где язык «свой», вернее тот, что почитается самойлойловским, соединяется с языком Слуцкого.

«На струнах из воловьих жил/ Бряцает он на хриплой лире/ О том, как напряженно жил,/ Чтоб след оставить в этом мире» [295]. С одной стороны, «дергающийся» вольный ямб сменился «нормальным» четырехстопным, аллитерации словно бы и не слышны (даром что доминирует «л», «воловьих жилы» перекликаются с грохотавшим в первой строфе «обвалом»; мягкому «л'» нашлось место не только в исторически и музыкально окрашенной, то есть, по Слуцкому, «самойловской» «лире», но и в принципиальном для характеристики Слуцкого слове «след»), анжамбеманов и внутренних рифм нет. Зато по-игровому рифмуются омонимы – родительный падеж существительного множественного числа и глагол прошедшего времени мужского рода («жил – жил»). Однако этот «самойловско-пушкиньянский» ход прямо отсылает к жестко автобиографическому тексту Слуцкого: «С большим напряженьем сосудов и жил/ два года в старинных больницах я жил - / тогда еще

новых не начали строить - / и выжил,/ и вышел,/ и стал планы
строить...»^{xxiv}. «Жилы» - «воловы» (ассоциации с «быком» и
«бичом» первой строфы), сомнительная «лира» - «хриплая». Глагол
«бряцает» в таком контексте может показаться прозаизмом, но на
самом деле это резкий поэтизм, отсылающий к заостренному credo
Пушкина: «Поэт по лире вдохновенной/ Рукой рассеянной бряцал./
Он пел – а хладный и надменный/ Кругом народ непосвященный/
Ему бессмысленно внимал»^{xxv}. Хотя вдохновенное «рассеяние»
сменилось тяжелым «напряжением», а самодостаточность поэзии –
принципиальным для Слуцкого утилитаризмом, он все равно
пребывает в пушкинском поле, парадоксально подчиняется
высшему пушкинскому закону. Рациональность и верность
однажды поставленной задаче отражены синтаксической
конструкцией – сложноподчиненное предложение с
последовательным подчинением: главное, придаточное образа
действия, придаточное цели - «Чтоб след оставить в этом мире»,
оставить - жизнью, стихом, собой. Об этом писал Самойлов
Чуковский, это он увидел сквозь искореженное «Избранное»,
страшась, что друг-соперник окажется «поэтом прошлого
времени». Частью – из-за цензурных измышательства, частью – по
собственной вине, из-за неизбывного стремления, даже ломая себя,
«свести концы с концами».

Трагедия Слуцкого неотделима от его победы – след (пусть далеко
не всеми различимый) оставлен. И не лучше ли даже такой след,
чем собственное прозябание в «литературе», которому посвящено
«верленовское» восьмистишье? Оно написано сразу за апологией
друга-соперника (24 января, известие о суицидальном настрое
Слуцкого уже получено). В монотонном ряду рифм иностранные
лексемы (былые варваризмы, означающие отвлеченные понятия)
чередуются с носителями «физиологической» семантики:
«структура» - «хмуро» (при «прозябает»^{xxvi}) - «шкура» -
«литература»: единит их «мертвизна». Так же и в ряду мужских
рифм: «тлен» - «перемен» (каковых не будет) - ложнопозитический
« плен» (заменяющий страшное слово «смерть») - «Верлен»,
презрительно глядящий на своего незадачливого продолжателя. В
1975 году Самойлов писал: «Удобная, теплая шкура – старик»,
примеряясь к амплуа своего адресата. Стихотворение посвящено П.
Г. Антокольскому, но не случайно проницательный критик увидел
в словах «Вояка, лукавец, болтун, озорник» [223] самойловский

автопортрет^{xxvii} - этого поэт и хотел. Теперь обаятельная полуобманка отменяется. Стариковская шкура может вызвать только жалость, хорошо, коли не злорадную. (Само грубое, утратившее шутливые обертоны, слово корреспондирует с нарочитым «натурализмом» стихов о стихе Слуцкого.) Тщательно сконструированный (далеко не одним стихотворением «Старик») образ примерно так же схож с оригиналом, как изувеченный цензурой и самодисциплиной Слуцкий (теперь ввергнутый в безмолвие, граничащее с безумием) – с настоящим Слуцким. Боязливое ожидание близящейся смерти (неведомо, на сколько еще хватит «привязанности к бытию») стоит отчаянной просьбы о помощи в самоубийстве. Но если жива тяга к стихотворству, то «надо идти все дальше» по той дороге, «что для нас начертали/ Гении и пророки» [291] – и не надо прятать эту «проповедь» в стол^{xxviii}. Как не надо утаивать горькие исповеди, свидетельствующие о душевном разладе, страхе немоты (старости, смерти) или, напротив, «литературы» (уютного существования в отведенной культурной нише, самоповторов, склонности к сюжетам)^{xxix}. И не надо ждать «нового слова» и сокрушаться от того, что намеченные ранее замыслы поэм «не хотят» воплощаться: их отсутствие (как и временное сокращение «сюжетных» стихов) не обесценивает иных поэтических свершений. И бояться за судьбу слишком личной лирики (или оказавшегося либо показавшегося только «литературой» опуса) тоже не стоит: «Увлечены порывом высшим,/ Охвачены святым огнем,/ Стихи в самозабвенье пишем/ И, успокоясь, издаем. // А после холодно читаем/ В журнале вялую строку/ И равнодушно подставляем/ Свое творенье остряку» [298]. Это признание – не менее горькое и рискованное, чем оставшееся в столе «Не хочется идти в журнал...», - Самойлов обнародовал. Как и множество иных – противоречащих друг другу, а часто и внутренне многоголосых – стихотворений первой половины 1980-х. Новая публикаторская стратегия стала возможна в силу тех изменений, что происходили в поэзии Самойлова второй половины 70-х (после переезда из Москвы в Пярну). В итожащем этот период сборнике «Залив» (1981) «спонтанные», недоговоренные, взаимоотрицающие, фиксирующие перепады настроений автора стихи занимают весьма значимое место. Характерно, однако, что самые рискованные (разом обнажающие душу и намекающие на оставшуюся за строками тайну) лирические миниатюры поэт счел

должным свести в цикл «Пярнуские элегии», строгая архитектоника которого умеряет и гармонизирует клокотание страстей.

Композиция «Голосов за холмами» такой задачи не выполняет. Центробежные силы здесь много мощнее центростремительных. Внутри скорее намеченных, чем строго оформленных тематических «разделов» (исповедальная лирика; природа; любовь; цыганский «цикл»; история XX века и военная молодость; прощания – с ушедшими и остающимися; поэзия и искусство; баллады и их дериваты) постоянно происходят сшибки противонаправленных смыслов, жанров, стилевых приемов, а иные стихотворения вдруг беззаконно «выпрыгивают» отнюдь не там, где их следовало бы ожидать. Недосказанность равно присуща лирическим медитациям, отточенным экзерсисам на философские или эстетические темы и едким эпиграммам (в которых ощущается нешуточная печаль). Важнейшим ориентиром в литературной традиции становится поэзия Тютчева – трагически откровенная и приходящая к читателю словно бы против воли автора, фрагментарная, смешивающая жанры (при сохранении памяти об их источниках), клонящаяся то к устной, а то и к внутренней речи, резко индивидуальная и «контекстуальная», но обходящаяся без «пластичного» образа поэта (сквозной «лирический герой» вытеснен не равным себе «я», изменяющим обличья в разных «прототипических» житейских случаях и рожденных ими стихах)^{xxx}. Важнейшим собеседником (оспариваемым, не переставшим тревожить, подвигающим на новые поэтические решения, заставляющим «петь погромче») остается Слуцкий с его острым переживанием новейшей русской истории (и ее близящегося конца), озабоченностью проблемой сегодняшнего положения поэта-гражданина, установкой на напряженную и деятельную (оставляющую след) жизнь «в этом мире» и трагической судьбой. Изматывающие и в то же время ободряющие диалоги с великим предшественником и неизменным другом-соперником проходят сквозь всю книгу «Голоса за холмами»^{xxx1}, обретая особенную остроту в предельно личных (и очень сложных) стихотворениях «Старый Тютчев» и «Мне выпало счастье быть русским поэтом...».

ⁱ Письмо датируется по пометке адресата: «получено 24. 1. 81». Поэма «Юлий Кломпус» в «Октябре» не появилась (возможно, из-за ее публикации в «Заливе» - М., 1981); в «Неве» были напечатаны стихотворения «Учитель и ученик» (№ 5) и - под заголовком «Возвращение музыки» - «То, что тайно живет в подсознание...» (завершено в 1981), «Рихтер» (1980) и «Дуэт для скрипки альты» (написано 24 апреля 1981, т.е. позднее, чем письмо Чуковской). Очевидно, что первоначально запланированная публикация была подвергнута коррекции. Относительно репрезентативные подборки Самойлова в 1981 году были напечатаны журналами «Галлин» (№ 3) и «Сельская молодежь» (№ 7), альманахами «Поэзия» и «День поэзии».

ⁱⁱ Ср.: «Проводы Копелевых – шумные, многолюдные, пьяноватые. Несмотря на обратный билет – навсегда. Несмотря на индульгенцию «Часового» - все же – капитуляция. Отъезд» [ПодЗ II, 150]. «Часовой» («Нельзя не сменять часового...») - посвященное Копелеву стихотворение Самойлова (1978); о нем см. в главе 12. 18 декабря 1980 Самойлов получил письмо от Копелевых, откликом на которое стало стихотворение «Декабрь. Но не хватает снега...» [293-294]. 24 января 1981 появляется дневниковая запись: «Слух (справедливый. – А. Н.) о лишении гражданства Копелева»; тема продолжена 29 января: «Грустно думать, что никогда не увижу Копелева. Он умел быть добрым и доброжелательным другом. Москва многое утратила. Диссидентское движение окончательно сникло, не поддержанное народом. Высылка оказалась умным решением власти» [ПодЗ II, 151. 152].

ⁱⁱⁱ Впервые – «Сельская молодежь». 1981. № 7.

^{iv} Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 194. Ср. Баевский В. С. Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М., 1986. С. 164.

^v Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 67-68.

^{vi} Тарановский Кирилл. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372-403; ср. Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 238-265. Приступая к анализу семантического ореола пятистопного хорее (в работе развивается и корректируется гипотеза Тарановского с учетом накопившейся

литературы вопроса), Гаспаров выделяет в «ключевом» для истории метра лермонтовском стихотворении «пять основных, наиболее заметных, мотивов: Дорога; Ночь; Пейзаж; Жизнь и Смерть; Любовь» (С. 242) – все они, кроме последнего, возникают в «За перевалом». Существенно, что статья Тарановского довольно быстро стала не только достоянием специалистов, но и значимым культурным фактом. Самойлов, внимательно следивший за новейшими исследованиями по поэтике, используя пятистопный хорей, безусловно сознательно отсылает читателя ко всему «лермонтовскому циклу» (и связанной с ним филологической рефлексии).

^{vii} *Гайдар А. П.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 102.

^{viii} Там же. С. 396-397, 412-413.

^{ix} *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 53, 76.

^x *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М. 2003. С. 140, 141; *Фет А. А.* Указ. соч. С. 194, 195. Следует отметить, что «Степь вечером» и «На стоге сена ночью южной...» не просто входят в один раздел выстроенного Фетом поэтического свода («Вечера и ночи»), но и близко соседствует - их разделяет лишь одно стихотворение, «Вечер» («Прозвучало над ясной рекою...»). О значении в фетовском мифе Самойлова «На стоге сена ночью южной...» см. в главе 12.

^{xi} Здесь речь идет о старости, которая оказывается одновременно причиной и аналогом немоты (неполноценного, уродливого, низкого бытия). Ср.: «Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: здесь погребен человек! но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» - *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: <В 14 т>. <М.; Л.>, 1951. Т. 6. С. 127. Тема эта (старость хуже смерти) организует маленькую поэму «Старый Дон Жуан» (1976), в которой не трудно заметить параллели с процитированным фрагментом «Мертвых душ». Ужас от наступающего одряхления окрашивает ряд стихотворений позднего Самойлова (ср. в особенности «Лет через пять, коли дано дожить...», 1985), не отменяя, однако, других трактовок старости и страстной привязанности к земной жизни. Напомним, что суровый приговор умершим заживо Гоголь произносит в шестой

(центральной) главе поэмы о грядущем воскресении, которого сумеет достичь и герой этой главы, старик Плюшкин.

^{xii} «Второй перевал» Самойлов, - «середина земного пути», которое по Священному Писанию приходится на 35 лет и устойчиво ассоциируется с гибельной цифрой 37 (годы смертей Байрона, Пушкина, Маяковского). В разговоре с Кс. А. Полевым Пушкин, стоявший на пороге тридцатилетия, назвал эту веху *«роковым термином»* (см.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 62), то есть точкой, за которой должна последовать либо новая жизнь, либо смерть. В реальности таким пунктом стала болдинская осень 1830 года (канун женитьбы, решение завершить книгу молодости – роман в стихах «Евгений Онегин»). Самоубийство тридцатисемилетнего (но словно бы остающегося «двадцатидвухлетним») Маяковского пришлось на год сорокалетия Пастернака, что, как хорошо известно, определило главные смысловые линии «Второго рождения» и «Охранной грамоты». Сорокалетие («второй перевал») Самойлова пришлось на год смерти Пастернака. Другой важной составляющей символизации именно этой даты была необходимость соотнести «второй перевал» с «первым», военным, неизбежность которого стала для Давида Кауфмана и его друзей-поэтов явью с началом финской войны и отразилась в их самоназвании – «поколение сорокового года», сложно отозвавшимся в «Сороковых», самом «знаковом» сочинении обретающего зрелость Самойлова, написанном практически одновременно со стихами о «втором перевале».

^{xiii} Притяжательное местоимение у Самойлова двойится.

Словосочетание «мои тени» может быть понято и как * *дорогие мне тени* (ушедших друзей, возлюбленных, поэтов былых времен), и как собственно * *мои тени*, прежние обличья изменившегося поэта. Третье стихотворение «Голосов за холмами» – «Тогда я был наивен...» - строится на антитезе «легкая молодость – гибельная старость», четвертое – «Свободный стих» («Я рос соответственно времени...») на утверждении единства личности. Публикуя в «Голосах за холмами» наряду с новыми текстами стихи минувших лет, прежде не попадавшие в печать (например, написанное еще 1947 году «Томление Курбского») либо не включавшиеся в книги (например, «Смерть императора Максимилиана», 1975 или 1976;

баллада не попала ни в «Весть», ни в «Залив»; первая публикация – «Таллин». 1981. № 3), Самойлов не только пользовался относительной мягкостью эстонской цензуры, но и решал собственно поэтическую задачу.

^{xiv} Стихотворение написано 23 января 1981 г., то есть примерно в то же время, что и письмо Чуковской с отсылкой к верленовской «Хандре» (то же с ориентацией на перевод Пастернака).

^{xv} Фамильярная окраска слова «старик» не отменяет, но усиливает восхищение великими поэтами прошлого. Самойлов безусловно адресует к читателю, помнящему одно из самых известных его стихотворений: «Был старик Державин льстец и скаред,/ И в чинах, но разумом велик./ Знал, что лиры запросто не дарят./ Вот какой Державин был старик!» [130]. В «старике Державине» Самойлов соединяет черты Пастернака, Ахматовой и Заболоцкого, *не* благословивших (хоть и по-разному) молодого поэта (и его сверстников); см. главу 4. Без малого двадцать лет спустя совсем другой старик (великий ушедший поэт) невольно подтверждает правоту «старика Державина», тень которого, благодаря отсылке к сюжету «Ехеги monumentum», скрыто присутствует и в «верленовском» стихотворении.

^{xvi} Упомянутая в письмах пьеса «Фарс о Клопове, или Гарун аль Рашид» писалась с 7 июля 1980 по 21 февраля 1981 [ПодЗ. II, 144, 154]. Автор считал эту работу весьма важной, неоднократно читал ее друзьям, надеялся на театральные постановки (переговоры с Ю. П. Любимовым и Г. А. Товстоноговым прошли безуспешно; см. письмо Чуковской, полученное 25 декабря 1981 [СЧ 184]) и публикацию в журнале «Театр» (не состоялась); поправки в текст пьесы вносились и позднее; напечатан "Фарс..." был лишь посмертно: Петрополь: Альманах. СПб., 1992. <Вып.> 4. С. 57-108 / Публикация Г. Медведевой.

^{xvii} Здесь существенна перекличка с кодой стихов о «втором перевале», где возникает евангельский мотив моления о чаше («И не допита чаша сия» [108]), скорее всего навеянный «рамочными» стихотворениями Юрия Живаго («Гамлет» и «Гефсиманский сад»).

^{xviii} Подробнее см. в главе 5.

^{xix} *Кантемир Антиох*. Собр. стихотворений. Л. 1956. С. 216-217.

^{xx} Письмо датируется апрелем 1980 по помете адресата.

^{xxi} *Слуцкий Борис*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 217. О мытарствах «Избранного» см.: Там же. С. 507-508 (преамбула примечаний Ю. Л. Болдырева).

^{xxii} Последняя фраза смотрится автоцитатой из «Ночного гостя»: «... сильнее нету отравы,/ Чем привязанность к бытию» [197]; о возможном источнике этой формулы см. в главе 9.

^{xxiii} Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 218 (письмо Пушкина от 14-15 августа 1825), 225 (письмо Вяземского от 28 августа – 6 сентября 1825). «Влажные» и сложно соотнесенные с ними «бурные» аллитерации пронизывают три первых строфы «Нарвского водопада»; см.: *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 166.

^{xxiv} *Слуцкий Борис*. Указ. соч. Т. 2. С. 278. Стихотворение «Два года в больницах» появилось в сборнике «Годовая стрелка» (1971); речь в нем идет о 1946-1948 гг.

^{xxv} *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 2. С. 84.

^{xxvi} Ср. в юношеском стихотворении: «Мы зябли, но не прозябали,/ Когда, съедая дни и сны,/ Вокзалы лязгали зубами/ В потемках, как цепные псы» [62]. В 1945 поэт решительно разводил глаголы, которые в 1981 слились воедино (почти как в сознании садовника из басни Козьмы Пруткова).

^{xxvii} *Чупринин Сергей*. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М., 1983. С. 80-91.

^{xxviii} Стихотворение написано в июне 1980; опубликовано год спустя – «Сельская молодежь». 1981. № 7.

^{xxix} В 1982 году Самойлов напишет: «Не исповедь, не проповедь,/ Не музыка успеха - / Желание попробовать,/ Как отвечает эхо. // Как наше настоящее/ Поет морозной гранью/ И как звучит стоящее/ За вековую гранью» [314]. «Отрицаемые» жанровые тенденции – «исповедь» (интимная, прежде потаенная лирика), «проповедь» (гражданские стихи и/или стихи о долге поэта, эти линии сходятся в «Оде», 1982), «музыка успеха» (стихи в манере «классического» Самойлова) – не определяют вполне его новую поэтику, но, конфликтно взаимодействуя, позволяют стать эхом (по-прежнему морозного настоящего и грядущего) и услышать отклик на свое слово.

^{xxx} О этих - доминантных – чертах поэзии Тютчева см.: *Лейбов Роман*. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000.

^{xxxi} Что не мешает звучать в ней многим иным голосам - Батюшкова, Полежаева, Лермонтова, Фета, Северянина, Хлебникова, Маяковского, Тарковского, Глазкова, Наровчатова, Соколова, Высоцкого, Рубцова... Характерно, что на большинстве из цитируемых (расслышанных и/или окликнутых) Самойловым поэтов лежит печать «маргинальности» (иногда – ситуационной, иногда – репутационной, иногда – сущностной). Не менее любопытно, что в «Голоса за холмами» оказались книгой *без поэмы* (поэмы не только отсутствуют, но просто невозможны в художественных системах Тютчева и Слуцкого). Возвращение к любимому (и ненавистному) жанру случится уже в следующий – ставший последним – период эволюции Самойлова.