



РОМАН ЛЕЙБОВ, ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ, ЕЛЕНА СТУПАКОВА

# «ГОСПОДЬ! ПРОСТИ СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ!»

ПОЭМА ТИМУРА КИБИРОВА «СКВОЗЬ ПРОЩАЛЬНЫЕ СЛЕЗЫ»: ОПЫТ ЧТЕНИЯ

РОМАН ЛЕЙБОВ

---

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

---

ЕЛЕНА СТУПАКОВА

---

ГОСПОДЬ!

**ПРОСТИ**

**СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ!**

---

ПОЭМА ТИМУРА КИБИРОВА

«СКВОЗЬ ПРОЩАЛЬНЫЕ СЛЕЗЫ»:

ОПЫТ ЧТЕНИЯ

**«ГОСПОДЬ!  
ПРОСТИ СОВЕТСКОМУ  
СОЮЗУ!»**



РОМАН ЛЕЙБОВ, ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ,  
ЕЛЕНА СТУПАКОВА

# **«ГОСПОДЬ! ПРОСТИ СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ!»**

*Поэма Тимура Кибирова  
«Сквозь прощальные слезы»:  
Опыт чтения*

С приложением статьи *Михаила Свердлова*

Москва  
Объединенное гуманитарное издательство  
2020

УДК 82.091+821.161.1-13  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6+84-5  
Л42

Макет и оформление *Станислава Валишина*

**Лейбов Р. Г., Лекманов О. А., Ступакова Е. Ю.**

Л42 «Господь! Прости Советскому Союзу!»: Поэма Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы»: Опыт чтения / Роман Лейбов, Олег Лекманов, Елена Ступакова; с прилож. ст. М. Свердлова. — М.: ОГИ, 2020. — 448 с., ил.

ISBN 978-5-94282-866-0

Опыт построчного комментария и углубленного разбора эпической поэмы Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы» (1987), сделанный современными филологами (Романом Лейбовым, доцентом по русской литературе отделения славянской филологии Тартуского университета, Олегом Лекмановым, профессором гуманитарного факультета НИУ ВШЭ, и Еленой Ступаковой, магистрантом гуманитарного факультета НИУ ВШЭ) и сопровождающийся иллюстративным рядом.

УДК 82.091+821.161.1-13  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6+84-5

© Т. Кибиров, 2020  
© Р. Лейбов, О. Лекманов, Е. Ступакова, 2020  
© М. Свердлов, 2020  
© ОГИ, 2020

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Тимур Кибиров. Сквозь прощальные слезы. Поэма</i> . . . . .	7
Вступление . . . . .	13
Глава I . . . . .	16
Глава II . . . . .	20
Глава III . . . . .	25
Глава IV . . . . .	27
Лирическая интермедия . . . . .	33
Глава V . . . . .	37
Эпилог . . . . .	41
<i>Тимур Кибиров. Из цикла «Ой, рябина, рябинушка»</i> («Спой мне песню, про все что угодно...») . . . . .	43

*Роман Лейбов, Олег Лекманов, Елена Ступакова*  
**«Господь! Прости Советскому Союзу!»**

От авторов: О чем и зачем написана эта книга. . . . .	47
---	----

## Комментарий

<Заглавие> . . . . .	64
<Посвящение> . . . . .	68
<Эпиграф>. . . . .	68
Вступление . . . . .	70
Глава I . . . . .	142
Глава II . . . . .	189
Глава III. . . . .	241

Глава IV . . . . .	252
Лирическая интермедия . . . . .	340
Глава V . . . . .	365
Эпилог . . . . .	412
Литература . . . . .	420

### Приложение

<i>Михаил Свердлов</i> . Последний эпос . . . . .	436
Именной указатель . . . . .	442

---

---

ТИМУР КИБИРОВ

**СКВОЗЬ  
ПРОЩАЛЬНЫЕ  
СЛЕЗЫ**

*Поэма*

---

---



*Людмиле Кибировой*



Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит.  
Крапиво, чертополоху  
Украсить ее предстоит.

.....

А после она выплывает,  
Как труп на весенней реке, —  
Но матери сын не узнает,  
И внук отвернется в тоске.

*Анна Ахматова*



## ВСТУПЛЕНИЕ

Пахнет дело мое керосином,  
керосинкой, сторонкой родной,  
пахнет «Шипром», как бритый мужчина,  
и как женщина — «Красной Москвой»

(той, на крышечке с кисточкой), мылом,  
банным мылом да баннным листом,  
общепитской подливкой, гарниром,  
пахнет булочной там, за углом.

Чуешь, чуешь, чем пахнет? — Я чую,  
чую, Господи, нос не зажму —  
«Беломором», Сучаном, Вилюем,  
домом отдыха в синем Крыму!

Пахнет вываркой, стиркою, синькой,  
и на ВДНХ шашлыком,  
и глотком пертуссина, и свинкой,  
и трофейным австрийским ковром,

свежеглаженным галстуком алым,  
звонким штандыром на пустыре,  
и вокзалом, и актовым залом,  
и сиренью у нас на дворе.

Чуешь, сволочь, чем пахнет? — Еще бы!  
Мне ли, местному, нос воротить? —  
Политурой, промасленной робой,  
русским духом, едрить-колотить!

Вкусным дымом пистонов, карбидом,  
горем луковым и огурцом,  
бигудями буфетчицы Лиды,  
русским духом, и страхом, и мхом.

Заскорузлой подмышкой мундира,  
и гостиницей в Йошкар-Оле,  
и соляркою, и комбижиром  
в феврале на холодной заре,

и антоновкой ближе к Калуге,  
и в моздокской степи анашой —  
чуешь, сука, чем пахнет?! — и вьюгой,  
ой, вьюгой, воркутинской пургой!

Пахнет, Боже, сосновой смолою,  
ближним боем да раной гнилой,  
колбасой, колбасой, колбасою,  
колбасой — все равно колбасой!

Неподмытым общаговским блюдом  
и бензином в попутке ночной,  
пахнет Родиной — чуешь ли? — чудом,  
чудом, ладаном, Вестью Благой!

Хлоркой в пристанционном сортире,  
хвоей в предновогоднем метро.  
Постным маслом в соседской квартире  
(как живут они там впятером?)

Как ругаются страшно, дерутся...)  
Чуешь? — Русью, дымком, портвешком,  
ветеранами трех революций.  
И еще — леденцом-петушком!

Пахнет танцами в клубе совхозном  
(ох, напрасно пришли мы сюда!),  
клейкой клятвой листовы, туберозной  
пахнет горечью, и никогда,

навсегда — канифолью и пухом,  
шубой, Шубертом... Ну, задолбал!  
Пиром духа, пацан, пиром духа,  
как Некрасов В. Н. написал!

Пахнет МХАТом и пахнет бытовкой,  
люберецким дурным кулаком,  
Елисеевским и Третьяковкой,  
Русью пахнет, судьбою, говном.

Черным кофе двойным в ЦДЛе.  
— Врешь ты все! — Ну, какао в кафе...  
И урлой, и сырою шинелью  
в полночь на гарнизонной губе.

Хлорпикрином, заманом, заринном,  
гуталином на тяжелой кирзе,  
и родимой землею, и глиной,  
и судьбой, и пирожным безе.

Чуешь, чуешь, чем пахнет? — Конечно!  
Чую, нюхаю — псиной и сном,  
сном мертвецким, похмельем крошечным,  
мутноватым грудным молоком!

Пахнет жареным, пахнет горелым,  
аллергеном — греха не таи!  
Пахнет дело мое, пахнет тело,  
пахнут слезы, Людмила, мои.

## ГЛАВА I

Купим мы кровью счастье детей.

*П. Лавров*

Спой же песню мне, Глеб Кржижановский!  
Я сквозь слезы тебе подпою,  
подскулю тебе волком тамбовским  
на краю, на родимом краю!

На краю, за фабричной заставой  
силы черные злобно гнетут.  
Спой мне песню, парнишка кудрявый,  
нас ведь судьбы безвестные ждут.

Это есть наш последний, конечно,  
и единственный, видимо, бой.  
Цепи сбрасывай, друг мой сердешный,  
марш навстречу заре золотой!

Чтоб конфетки-бараночки каждый  
ел от пуза под крышей дворца —  
местью правой, священной жаждой  
немудрящие пышут сердца.

Смерть суровая злобным тиранам,  
и жандармам, и лживым попам,  
юнкерам, гимназисткам румяным,  
толстым дачникам и буржуям!

Эх, заря без конца и без края,  
без конца и без края мечта!  
Объясни же, какая такая  
овладела тобой правота?

Объясни мне, зачем, для чего же,  
растирая матросский плевок,  
корчит рожи Европе пригожей  
сын профессорский, Сашенька Блок?

Кешку комкает идол татарский,  
призывая к порядку Викжель,  
рвется Троцкий, трещит Луначарский,  
только их не боюсь я уже!

Я не с ними мирюсь на прощанье.  
Их-то я не умею простить.  
Но тебя на последнем свиданье  
я не в силах ни в чем укорить!

Пой же, пой, обезумевший Павка,  
и латыш, и жидок-комиссар,  
ясный сокол, визгливая шавка,  
голоштанная, злая комса!

Пой же, пой о лазоревых зорях,  
вшивота, в ледяном Сиваше.  
Пой же, пой, мое горькое горе,  
кровь на воротах, рот до ушей!

Мой мечтатель-хохол окаянный,  
помнят псы-атаманы тебя,  
помнят гордые польские паны.  
Только сам ты не помнишь себя.

Бледный, дохлый, со взором горящим,  
пой, селькор, при лучине своей,  
пой, придуманный, пой, настоящий  
глупый дедушка Милы моей!

Мой буденовец, чоновец юный,  
отложи «Капитал» хоть на миг,  
погляди же, как жалобно Бунин  
на прощанье к сирени приник!

Погоди, я тебя ненавижу,  
не ори, комиссар, замолчи!  
Черной молью, летучею мышью  
плачет дочь камергера в ночи!

И поет, что поломаны крылья,  
жгучей болью всю душу свело,  
кокаина серебряной пылью  
всю дорогу мою замело!

Из Кронштадта мы все, из Кронштадта,  
на кронштадский мы брошены лед!  
Месть суровая всем супостатам,  
ни единый из нас не уйдет!

И отравленным черным патроном  
с черной челочкой Фанни Каплан  
на заводе, заметь — Михельсона! —  
разряжает преступный наган.

Эй, поручик, подайте патроны,  
Оболенский, налейте вина!  
В тайном ларчике ваши погоны  
сохранит поэтесса одна.

Петька Анке показывал щечки,  
плыл Чапай по Уралу-реке.  
Это есть наш последним денечек,  
блеск зари на холодном штыке!

И куда же ты, яблочко, катишь?  
РВС, ВЧК, РКК.  
Час расплаты настал, час расплаты,  
так что наша не дрогнет рука!

И, подвысив звенящие шашки,  
рубанем ненавистных врагов,  
ты меня — от погона до пряжки,  
я тебя — от звезды до зубов.

Никогда уж не будут рабами  
коммунары в сосновых гробах,  
в завтра светлое, в ясное пламя  
вы умчались на красных конях!

Хлопцы! Чьи же вы все-таки были?  
Кто вас в бой, бестолковых, увлек?  
Для чего вы со мною рубились,  
отчего я бежал наутек?

Стул в буржуйке потрескивал венский.  
Под цыганский хмельной перебор  
пил в Констанце тапер Оболенский,  
а в Берлине Голицын-шофер.

Бились, бились, товарищ, сражались.  
Ни бельмеса, мой друг, ни аза.  
Так чему ж вы сквозь дым улыбались,  
голубые дурные глаза?

Погоди, дуралей, погоди ты!  
Ради Бога, послушай меня!  
Вот оно, твое сердце, пробито  
возле ног вороного коня.

Пожелай же мне смерти мгновенной  
или раны — хотя б небольшой!  
Угорелый мой брат, оглашенный,  
я не знаю, что делать с тобой.

Погоди, я тебя не обижу,  
спой мне тихо, а я подпою.  
Я сквозь слезы прощальные вижу  
невиновную морду твою.

Погоди, мой товарищ, не надо.  
Мы уже расквитались сполна.  
Спой мне песню: Гренада, Гренада.  
Спойте, мертвые губы: Грена...

## ГЛАВА II

Ты рядом, даль социализма...  
*Б. Пастернак*

Спойте песню мне, братья Покрассы!  
Младшим братом я вам подпою.  
Хлынут слезы нежданные сразу,  
затумяят решимость мою.

И жестокое верное слово  
в горле комом застрянет моем.  
Толстоногая, спой мне, Орлова,  
в синем небе над Красным Кремлем!

Спой мне, Клим в исполнении Крючкова,  
белозубый танкист-тракторист,  
спой, приветливый и бестолковый  
в брюках гольф иностранный турист!

Покоряя пространство и время,  
алый шелк развернув на ветру,  
пой, мое комсомольское племя,  
эй, кудрявая, пой поутру!

Заключенный каналармеец,  
спой и ты, перекованный враг!  
Светлый путь все верней и прямее!  
Спойте хором, бедняк и средняк!

Про счастливых детишек колонны,  
про влюбленных в предутренней мгле,  
про снующие автофургоны  
с аппетитною надписью «Хлеб».

Почтальон Харитоша примчится  
по проселку на стан полевой.  
Номер «Правды» — признались убийцы,  
не ушли от расплаты святой!

И по тундре, железной дороге  
мчит курьерский, колеса стучат,  
светлый путь нам ложится под ноги,  
льется песня задорных девчат!

На далеком лесном пограничье,  
в доме отдыха в синем Крыму  
лейся, звонкая песня девичья,  
чтобы весело было Ему!

Так припомним кремлевского горца!  
Он нас вырастил верных таких,  
что хватило и полразговорца,  
шевеления губ чумовых.

Выходи же, мой друг, заводи же  
про этапы большого пути.  
Выходи, я тебя не обижу.  
Ненавижу тебя. Выходи.

Ах, серпастый ты мой, молоткастый,  
отчего ты свободе не рад,  
о которой так часто, так часто  
в лагерях до зари говорят?

Спой мне, ветер, про счастье и волю,  
звон подков по брусчатке святой,  
про партийный наказ комсомолу  
и про маршала первого спой!

Праздник, праздник в соседнем колхозе!  
Старый пасечник хмыкнул в усы,  
над арбузом жужжащие осы,  
гармонист подбирает басы,

под цветущею яблоней свадьба —  
звеньевую берет бригадир!  
Все бы петь тебе, радость, плясать бы  
да ходить в ДОСААФовский тир!

От успехов головокруженье!  
Рано, рано трубить нам отбой!  
Видишь, Маша, во мраке движенье?  
Враг во тьме притаился ночной!

Там в ночи полыхают обрезы,  
там в муку подсыпают стекло,  
у границы ярится агрессор,  
уклонисты оцерились зло!

Рыков с Радеком тянут во мраке  
к сердцу Родины когти в крови!  
За Ванцетти с бедняжкой Сакко  
отомсти! Отомсти! Отомсти!

Вот, гляди-ка ты — два капитана  
за столом засиделись в ночи.  
И один угрожает наганом,  
а второй третьи сутки молчит.

Капитан, капитан, улынитесь!  
Гражданин капитан! Пощади!  
Распишитесь вот тут. Распишитесь!!  
Собирайся. Пощады не жди.

Это дедушка дедушку снова  
на расстрел за измену ведет.  
Но в мундире, запекшемся кровью,  
сам назавтра на нарах гниет.

Светлый путь поднимается в небо,  
и пастух со свиначкой поет,  
и чудака-академик нелепо  
все теряет, никак не найдет.

Он в пенсне старомодном, с бородкой,  
улыбается, тоже поет.  
А потом исполняет чечетку  
славный артиллерийский расчет.

Микоян раскрывает страницы  
кулинарные — блещет крахмал,  
поросенок шипит, золотится,  
искрометный потеет бокал!

Ветчина, да икорка, да пайка,  
Да баланда, да злой трудодень...  
Спой мне, мальчик в спартаковской майке,  
спой, черемуха, спой мне, сирень!

Спой мне, ветер, веселый мой ветер,  
про красивых и гордых людей,  
что поют и смеются, как дети,  
на просторах Отчизны своей!

Спой о том, как под солнцем свободы  
расцвели физкультура и спорт,  
как внимают Равелю народы,  
и как шли мы по трапу на борт.

Кто привык за победу бороться,  
мою пайку отнимет и жрет.  
Доходяга, конечно, загнется,  
но и тот, кто покрепче, дойдет.

Эх ты, волюшка, горькая водка,  
под бушлатиком белая вошь,  
эх, дешевая фотка-красотка,  
знаю, падла, меня ты не ждешь.

Да и писем моих не читаешь!  
И встречать ты меня не придешь!  
Ну а если придешь — не узнаешь,  
а узнаешь — сама пропадешь.

Волга, Волга! За что меня взяли?  
Ведь не волк я по крови своей!  
На великом, на славном канале  
спой мне, ветер, про гордых людей!

Но все суше становится порох,  
и никто никуда не уйдет.  
И акын в прикаспийских просторах  
о батыре Ежове поет.

## ГЛАВА III

Я шел к тебе четыре года,  
Я три державы покорил.  
*М. Исаковский*

Спой же песню мне, Клава Шульженко,  
над притихшею темной Москвой,  
над сожженной врагом деревенькой,  
над наградой и раной сквозной!

Спой, мой дядя семнадцатилетний,  
в черной раме на белой стене...  
Беззаветный герой, безответный,  
как с тобой-то разделаться мне?

Не умею я петь про такое,  
не умею, комдив, хоть убей!  
Целовать бы мне знамя родное  
у священной могилы твоей.

Не считайте меня коммунистом!!  
И фашистом прошу не считать!  
Эх, танкисты мои, гармонисты.  
Спойте, братцы. Я буду молчать.

Пой, гармоника, пой, дорогая.  
Я молчу. Только пули свистят.  
Кровь родная, я все понимаю.  
Сталинград, Сталинград, Сталинград.

Сталинград ведь!! Так что же мне делать?  
Плакать плачу, а петь не могу...  
В маскхалате своем красно-белом  
пой, пацан, на горячем снегу.

Сын полка, за кого же ты дрался?  
Ну ответь, ну скажи — за кого?  
С конармейскою шашкой бросался  
за кого ты на «Тигр» броневой?

Впрочем, хватит! Ну хватит! Не надо,  
ну нельзя мне об этом, земляк!..  
Ты стоишь у обугленной хаты,  
еле держишься на костылях.

Чарка горькая. Старый осколок.  
Сталинград ведь, пойми — Сталинград!  
Ты прости — мне нельзя про такое,  
про такое мне лучше молчать.

## ГЛАВА IV

Нет Ленина — вот это очень тяжело!  
*Е. Евтушенко*

Спой мне, Бабаджанян беззаботный!  
Сбавай твист мне, веселый Арно!  
подавившись слезой безотчетной,  
расплывусь я улыбкой дурной.

Спой же песню мне — рулатэ-рула!  
Ох уж, рула ты, рула моя!  
До свиданья, родной переулок!  
Нас таежные манят края!

Все уже позади, мой ровесник,  
страшный Сталин и Гитлер-подлец.  
Заводи молодежную песню  
про огонь комсомольских сердец!

Потому что народ мы бродячий,  
и нельзя нам иначе, друзья,  
молодою любовью горячей  
мы согреем родные края.

Э-ге-ге, эге-гей, хали-гали!  
Шик-модерн, Ив Монтан, хула-хуп!  
Вновь открылись лазурные дали  
за стеной коммунальных халуп.

Летка-енка ты мой, Евтушенко!  
Лонжюмо ты мое, Лонжюмо!  
Уберите же Ленина с денег,  
и слонят уберите с трюмо!

Шик-модерн, треугольная груша,  
треугольные стулья и стол!  
Радиолу веселую слушай,  
буги-вуги, футбол, комсомол!

Барахолка моя, телогрейка,  
коммуналка в слезах и соплях.  
Терешкова, и Белка и Стрелка  
надо мною поют в небесах!

Кукуруза-чудесница пляшет,  
королева совхозных полей,  
и Пик соо нам радостно машет  
прихотливою кистью своей.

«Ленин» атомоход пролагает  
верный путь через льды и метель.  
Только Родина слышит и знает,  
чей там сын в облаках пролетел.

Телевизор в соседской квартире,  
КВН, «Голубой огонек».  
Спойте, спойте мне, физик и лирик,  
про романтику дальних дорог!

С рюкзаком за спиной молодую  
мы геологи оба с тобой.  
Все мещане стремятся к покою,  
только нам по душе непокой!

Опускайся в глубины морские!  
Поднимайся в небесную высь!  
Где б мы ни были — с нами Россия!  
Очень вовремя мы родились.

Так что — беса мэ, беса мэ, муча!  
Так крутись, веселись, хула-хуп!  
Все светлее, товарищ, все лучше  
льется песня из девичьих губ!

И в кафе молодежном веселье —  
комсомольская свадьба идет!  
Нас, любимая, ждет новоселье,  
Ангара величаявая ждет.

Юность на мотороллере мчится  
со «Спидолой» в спортивных руках!  
Плащ болонья шумит, пузырится,  
луч играет на темных очках.

Парни, парни! Не в наших ли силах  
эту землю от НАТО сберечь?  
Поклянемся ж у братской могилы  
Щит хранить на петличках и меч!

Дядю Сэма с ужасною бомбой  
нарисуй мне, малыш, на листке,  
реваншиста, Батисту и Чомбе!  
«Миру — мир» подпиши в уголке!..

Добровольцы мои, комсомольцы!  
Беспокойные ваши сердца  
то Сатурновы меряют кольца,  
то скрипят портупеей отца,

то глядят вернисаж неизвестных,  
в жарких спорах встречая рассвет...  
Вслед гляжу я вам, добрым и честным.  
Ничего-то в вас, мальчики, нет.

Ах, культ личности этой грузинской!  
Много все же вреда он принес!  
Но под светлый напев Кристалинской  
сладко дремлет кубанский колхоз.

Гнусных идиолов сталинских скинем,  
кровь и прах с наших ног отряхнем.  
Только о комсомольской богине  
спой мне — ах, это, брат, о другом.

Все равно мы умрем на гражданской —  
трынь да брынь — на гражданской умрем,  
на венгерской, на пражской, душманской...  
До свиданья, родимый райком!

Над Калугой, Рязанью, Казанью,  
по-над баней — сиянье знамен!  
Бабушка, отложи ты вязанье,  
научи танцевать чарльстон!

Че-че-че, ча-ча-ча, Че Гевара!  
Вновь гитара поет и поет!  
Вновь гитара, и вновь Че Гевара!  
ЛЭП-500 над тайгою встает.

И встречает посланцев столица,  
зажигается Вечный огонь.  
Ваня Бровкин, и Перепелица,  
и Зиганшин поют под гармонь.

Накупивши нарядных матрешек,  
спой, Поль Робсон, про русскую мать  
Уберите же Ленина с трешек! —  
Больше нечего нам пожелать!

И до счастья осталось немного —  
лишь догнать, перегнать как-нибудь.  
Ну, давай, потихонечку трогай.  
Только песню в пути не забудь.

Ах ты, беса мэ, ах, Че Гевара!  
Каблучки по асфальту стучат.  
И опять во дворе нашем старом  
нам пластинка поет про девчат.

Над бульваром хрущевское лето.  
Караул у могильной плиты.  
И на шпилечках, с рыжей бабеттой,  
королева идет красоты.

Заводите торшеры и столик,  
шик-модерн, целлофан, поролон.  
Уберите вы Ленина только  
с денег — он для сердец и знамен!

Ах, орлиного племени дети,  
все мечтать бы вам, все бы мечтать,  
все бы верить, любить беззаветно,  
брюки узкие рвать и метать.

Спой же песню, стилижка дурная,  
в брючках-дудочках, с конским хвостом,  
ты в душе-то ведь точно такая.  
Спой мне — ах, это, брат, о другом!

Пой же солнцу и ветру навстречу.  
Выходи, боевой стройотряд!  
Вдоль по улочке нашей Заречной  
улетает восторженный взгляд.

Что ты смотришь, и что ты там видишь?  
Что ты ждешь? — не пойму я никак.  
Очень Сталина ты ненавидишь,  
очень Ленина любишь, дурак.

Каблучки в переулке знакомом  
все стучат по асфальту в тиши.  
Люди Флинта с путевкой обкома  
что-то строят в таежной глуши.

Вьется переходящее знамя —  
семилетке салют боевой.  
И гляжу я вам вслед со слезами —  
ничего-то в вас нет, ничего!

Трынть да брынть — вот и вся ваша смелость!  
На капустник меня не зови!  
Но опять во дворе — что ж тут делать —  
мне пластинка поет о любви!

И, навстречу заре уплывая  
по далекой реке Ангаре,  
льется песня от края до края!  
И пластинка поет во дворе!

И покамест ходить я умею,  
и пока я умею дышать,  
чуть прислушаюсь — и онемею!  
Каблучки по асфальту стучат!

## ЛИРИЧЕСКАЯ ИНТЕРМЕДИЯ

Смотрят замки, горы, доли  
в глубь хрустальных рейнских вод.  
Моцарт, Моцарт, друг веселый,  
под руку меня берет.

Час вечерний, луч прощальный  
бьют на ратуше часы.  
Облака над лесом дальним  
удивительной красы.

Легкий дым над черепицей,  
липы старые в цвету.  
Ах, мой друг, пора проститься!  
Моцарт! Скоро я уйду!

Моцарт! Скоро я уеду  
за кибиткой кочевой.  
У маркграфа на обеде  
я не буду, дорогой.

Передай поклон Миньоне.  
Альманах оставь себе.  
Друг любезный! Я на зоне  
буду помнить о тебе.

Знаешь край? Не знаешь края,  
где уж знать тебе его!  
Там, над кровлей завывая,  
бьются бесы — кто кого!

Там такого мозельвейна  
поднесут тебе, дружок,  
что скопытишься мгновенно  
со своих прыгучих ног.

Там и холодно и страшно!  
Там прекрасно! Там беда!  
Друг мой, брат мой, ночью ясной  
там горит моя звезда.

Знаешь край? Я сам не знаю,  
что за край такой чудной,  
но туда, туда, туда я  
должен следовать, родной.

Кто куда — а я в Россию,  
я на родину щегла.  
Иней белый, ситец синий.  
Моцарт, Моцарт! Мне пора.

Кто о чем, а я о бане,  
о кровавой бане я...  
До свиданья, до свиданья!  
Моцарт! Не забудь меня!

Я иду во имя жизни  
на земле и в небесах,  
в нашей радостной Отчизне,  
в наших радужных лучах!

Ждет меня моя сторонка,  
край невыносимый мой!  
Моцарт рассмеялся звонко:  
«Что ж, и я не прочь с тобой!»

Моцарт, друг ты мой сердечный,  
таракан запечный мой!  
Что ты гонишь, дух беспечный,  
сын гармонии святой!

Ну куда тебя такого?  
Слишком глуп ты, слишком юн.  
Что для русского здорово,  
то для немца карачун!

Нет уж! Надо расставаться!  
Полно, херц, майн херц, уймись!  
Больше нечего бояться.  
Будет смерть и будет жизнь.

Будет, будет звук тончайший  
по-над бездною лететь,  
и во мраке глубочайшем  
луч легчайший будет петь!

Так прощай же! За горою  
ворон каркает ночной.  
Моцарт, Моцарт, Бог с тобою!  
Бог с тобою и со мной!

Моцарт слушал со вниманьем.  
Опечалился слегка.  
«Что ж, прощай. Но на прощанье  
на, возьми бурундука!

В час печали, в час отчаянья  
он тебя утешит, друг,  
мой пушистый, золотистый,  
мой волшебный бурундук!

Вот он, зверик мой послушный:  
глазки умные блестят,  
щиплют струны лапки шустры  
и по клавишам стучат!»

Ай, спасибо, Моцарт, милый,  
ах, прекрасный бурундук!  
До свиданья! До могилы  
я с тобой, любезный друг!

И иду, иду в Россию,  
оглянулся — он стоит.  
Сквозь пространства роковые  
Моцарт мне вослед глядит.

Машет, машет треуголкой,  
в золотом луче горя,  
и ему со Вшивой Горки  
помахал ушанкой я.

Гадом буду — не забуду  
нашей дружбы, корешок,  
ведь всегда, везде со мною  
твой смешной бурундучок.

И под ватничком пригревшись.  
лапки шустрые сложив,  
он поет, и я шагаю  
под волшебный тот мотив.

## ГЛАВА V

Час мужества пробил на наших часах...  
*Анна Ахматова*

Что ж, давай, мой Шаинский веселый.  
Впрочем, ну тебя на фиг! Молчи!  
Все закончено. В частности, школа.  
Шейк на танцах платформой стучит.

БАМ, БАМ, БАМ! Слышишь, время запело?  
БАМ да БАМ, ОСВ, миру — мир!  
Развитой мой, реальный и зрелый,  
БАМ мой, БАМ, Коопторг да ОВИР.

Ах, мой хаер, заветный мой хаер,  
как тебя деканат обкарнал!  
Юность бедная, бикса плохая.  
Суперрайфл, суперстар, «Солнцедар».

— Что там слышно? — Меняют кого-то  
на Альенде. — Да он ведь убит?!  
— Значит, на Пиночета! — Да что ты!!  
Пиночет-то ведь главный бандит!!

Пиночет. Голубые гитары.  
Озирая родную дыру,  
я стою, избежав семинара,  
у пивного ларька поутру.

Ах, Лефортово, золотце, осень...  
Той же ночью в вагоне пустом  
зуб мне вышибет дембель-матросик, —  
впрочем, надо сказать, поделом.

А потом, а потом XXV  
съезд прочмокал и XXVI,  
и покинули хаты ребята,  
чтобы землю в Афгане... Постой!

Хватит! Что ты, ей-богу. Не надо.  
Спой мне что-нибудь. — Нечего спеть.  
Все ведь кончено. Радость-отрада,  
нам уже ничего не успеть!

Все ведь кончено. Так и запишем —  
не сбылась вековая мечта.  
Тише, тише! Пожалуйста, тише!  
Не кричи, ветеран-простота.

Город Солнца и Солнечный Город,  
где Незнайка на кнопки жал, —  
все закончено. В Солнечногорске  
строят баню и автовокзал.

В парке солнечногорском на танцах  
твой мотив не канает, земляк!  
А в кино юморят итальянцы,  
а в душе — мутота и бардак.

Все ведь кончено. Зла не хватает.  
Зря мы только смешили людей.  
И «Союз — Аполлон» проплывает  
над черпацкой пилоткой моей.

Мама Сталина просит не трогать,  
бедный папа рукою махнул.  
Дорогие мои! Ради Бога!  
Ненарошно я вас обманул!

Все ведь кончено. Выкрась да выбрось.  
Перестрой, разотри и забудь!  
Изо всех своих славных калибров  
дай, Коммуна, прощальный салют!

Змий зеленый пята твою гложет,  
оплетает твой бюст дорогой —  
это есть наш последний, ну, может,  
предпоследний решительный бой.

Рейганомика блещет улыбкой,  
аж мурашки бегут по спине.  
Ах, минтай, моя добрая рыбка!  
Что тобою закусывать мне?

И могучим кентавром взъярился  
(это Пригов накликать беду!),  
Рональд Рейган на нас навалился!  
Спой мне что-нибудь, хау ду ю ду!

Рональд Рейган — весны он цветенье!  
Рональд Рейган — победы он клич!  
Ты уже потерпел поражение,  
мой Черненко Владимир Ильич!

Значит, сны Веры Палны — не в руку,  
Павка с Павликом гибли зазря,  
зря Мичурин продвинул науку,  
зря над нами пылала заря!

И кремлевский мечтатель напрасно  
вешал на уши злую лапшу  
ходакам и английским фантастам,  
и напрасно я это пишу!

И другого пути у нас нету!  
Паровоз наш в тупик прилетел,  
на запасном пути беспросветном  
бронепоезд напрасно ревел!

Остановки в коммуне не будет!  
Поезд дальше вообще не пойдет!  
Выходите, дурацкие люди,  
возвращайтесь, родные, вперед.

Все ведь кончено. Хлеб с маргарином.  
Призрак бродит по Африке лишь.  
В два часа подойди к магазину,  
погляди и подумай, малыш.

Как-то грустно, и как-то ужасно.  
Что-то будет у нас впереди?  
Все напрасно. Все очень опасно.  
Погоди, тракторист, погоди!..

Мне б злорадствовать, мне б издеваться  
над районной культуры дворцом,  
над рекламой цветной облигаций,  
над линялым твоим кумачом,

над туристами из Усть-Илима  
в Будапеште у ярких витрин,  
над словами отца Питирима,  
что народ наш советский един,

над твоей госприемкою сраной,  
над гостиницей в Йошкар-Оле,  
над растерянным, злым ветераном  
перед парочкой навеселе,

над вестями о зернобобовых,  
над речами на съезде СП,  
над твоей сединой бестолковой,  
над своею любовью к тебе,

над дебильною мощью Госснаба  
хохотать бы мне что было сил —  
да некрасовский скорбный анапест  
носоглотку слезами забил.

Все ведь кончено. Значит — сначала.  
Все сначала — Ермак да кабак,  
чудь да меря, да мало-помалу  
петербургский голштинский табак.

Чудь да меря. Фома да Емеля.  
Переселок. Пустырь. Буерак.  
Все ведь кончено. Нечего делать.  
Руку в реку. А за руку — рак.

## ЭПИЛОГ

Господь, благослови мою Россию,  
спаси и сохрани мою Россию,  
в особенности — Милу и Шапиро.  
И прочую спаси, Господь, Россию.

Дениску, и Олежку, и Бориску,  
Сережку и уролога Лариску,  
всех Лен, и Айзенбергов с Рубинштейнами,  
и злую продавщицу бакалейную,

и пьяницу с пятном у левой вытачки,  
и Пригова с Сухотиным, и Витечку,  
и Каменцевых с Башлачевым Сашечкой,  
и инженера Кислякова Сашечку,

А. И., А. Ю., А. А. и прочих Кобзевых,  
и бригадира рыжего колхозного,  
Сопровского, Гандлевского, и Бржевского,  
и Фильку, и Сережку Чепилевского.

Благослови же, Господи, Россию!  
В особенности Милу и Шапиро,  
Шапиро и Кибирову Людмилу!

И Семушку с Варварой, и Семеныча,  
Натаныча, Чачко и Файбисовича,  
С. Хренова, Булатова, Васильева,  
и Хуркина, и Гуголева сильного,  
сестренку, папу, маму, и покойников,

и бабушку, и Алика с Набоковым,  
и Пушкина, и Н. и В. Некрасовых,  
и рядового Масича атасного,  
Малкову, и Борисову прелестную,

и ту, уже не помню, неизвестную,  
спаси, Иисус, микрорайон Беляево!  
Ну а Черненко как же? — Да не знаю я!  
Ну и Черненко, если образумится!

Спаси, Иисусе, Родину неумную!  
И умную спаси, Иисусе, Родину!  
Березки, и осины, и смородину!

Благослови же, Господи, Россию,  
в особенности Милу и Шапиро,  
Шапиро Мишу и Шапиро Иру!

Олежку, и Сережку, и так далее!  
И Жанку, и Анжелку, и так далее!

Сазонова сержанта, и так далее!  
И Чуню, и Дениску, и так далее!  
В особенности — Англию с Италией,  
Америку и Юлю с Вероникою!

Спаси, Иисусе, Родину великую!  
Спаси, Господь, неловкую Россию,  
и Подлипчук, и Милу, и Шапиро,  
и ветерана в стареньком мундире!

Спаси, Господь, несчастного Черненко!  
Прости, Господь, опасного Черненко!  
Мудацкого, уродского Черненко!  
Ведь мы еще глупы и молоденьки,  
и мы еще исправимся, Иисусе!

Господь! Прости Советскому Союзу!

*Конец*

## ТИМУР КИБИРОВ

### ИЗ ЦИКЛА «ОЙ, РЯБИНА, РЯБИНУШКА»

Спой мне песню, про все что угодно,  
лебединую песню, кумач!  
Вижу я сквозь прощальные слезы  
ГУМ и МХАТ, и Турксиб, и КамАЗ.

Вижу я — от Москвы до окраин  
светлый путь, светлый план ГОЭЛРО,  
вижу первенцев я пятилеток  
и настенную роспись метро,

вижу, как под футболкой трепещет  
комсомолки упругая грудь,  
как веселый монтажник-высотник  
в облаках завершает свой труд,

и раскосых ребят-хлопководов  
у фонтана на ВДНХ,  
слышу слаженный рокот моторов  
и рассветную песнь пастуха.

Сварщик с поднятой маскою! Брат мой!  
Как хорош ты и как белозуб!  
Вьется солнцу и ветру навстречу  
непокорный мальчишеский чуб!

Светлый путь, мой ровесник, товарищ,  
звон бокалов на свадьбе твоей,  
и седого путиловца тосты,  
и картавая песня детей!

Светлый путь, светлый мальчик из гипса,  
мальчик Ленин... Давай помолчим.  
И присядем, дружок, на дорожку,  
закурив мой «Дымок», погрустим.

Растяни же гармонь на прощанье,  
Авель-Каин, родимый мой брат.  
До свиданья, ты умер не дрогнув,  
Отстоявши родной Сталинград!

Волга-Волга, Любовью Орловой  
ты не так наполняешь сердца,  
как великой любовью народной  
окровавилась Русь до конца!

Мать Отчизна! Я сам подыхаю,  
так что, что уж тут мне говорить.  
И ума приложить не умею,  
как тебя мне не петь, не любить.

Ах ты, глупая, бедная, злая,  
потом с водкой пропахшая мать.  
Мама родная, что же ты, мама?  
Что ж ты пялишься в душу опять?

Эх, кудрявая, что ж ты не рада?  
Что ты воешь, дурында моя?  
За мученья, за гибель — я знаю,  
все равно — принимаю тебя!

И не нужен мне берег турецкий,  
и чужая жратва не нужна.  
Ничего мне не надо, маманя!  
Поднеси мне хмельного вина.

Я гляжу сквозь прощальные слезы,  
хоть неведом назначенный срок.  
Дай укутать тебя напоследок  
в оренбургский пуховый платок.

---

---

РОМАН ЛЕЙБОВ, ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ,  
ЕЛЕНА СТУПАКОВА

**«ГОСПОДЬ!  
ПРОСТИ СОВЕТСКОМУ  
СОЮЗУ!»**

*Поэма Тимура Кибирова  
«Сквозь прощальные слезы»:  
Опыт чтения*

---

---



## ОТ АВТОРОВ: О ЧЕМ И ЗАЧЕМ НАПИСАНА ЭТА КНИГА

Поэма «Сквозь прощальные слезы», комментарий к которой будет представлен далее, датирована 1987 годом<sup>1</sup>. К этому времени ее автор Тимур Юрьевич Кибиров (род. в 1955 г.) не напечатал в Советском Союзе ни одного поэтического текста, хотя писать он, по собственному признанию, начал «с 13—14 лет»<sup>2</sup>, а настоящие стихи («те стихи, за которые и сейчас мне не стыдно») — «где-то с <19>83—<19>84 года»<sup>4</sup>. Зарубежных публикаций у Кибирова тоже еще не было (на Западе они появились «тогда, когда за это уже ничего не делали») — самиздатские исчислялись одной, но, правда, большой подборкой в машинописном сборнике «Задуманная беседа» (1986), в котором, кроме стихов Кибирова, были помещены произведения Дмитрия Александровича Пригова, Михаила Айзенберга, Михаила Сухотина и Льва Рубинштейна — поэтов из тогдашнего ближайшего кибировского круга (все четверо упомянуты в «Эпilogue» к поэме «Сквозь прощальные слезы»).

Тем не менее у Кибирова к 1987 году не только уже сформировалась собственная поэтическая манера, но и сложилось ясное понимание своих главных поэтических задач. Десятилетия спустя он сформулировал их следующим образом:

<Т>е как бы ностальгические стихи, которые я писал во второй половине 1980-х, в частности «Сквозь прощальные слезы», были продиктованы полемикой с общей интеллигентской брезгливостью к советской жизни и к советской культуре. Я уверен, что можно было

---

<sup>1</sup> См., например: Кибиров 1994: <125>.

<sup>2</sup> Кибиров 2011.

<sup>3</sup> Поэт Тимур Кибиров.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Шаповал: 53. В частности, поэма «Сквозь прощальные слезы» была впервые опубликована в 1988 г., в юбилейном сотом номере журнала «Время и мы», выходившего в Нью-Йорке («рукопись пришла по каналам самиздата» и печаталась «без разрешения автора» (Время и мы: 149)). Почти одновременно в СССР была напечатана «Лирическая интермедия» из поэмы (Театральная жизнь. 1988. № 18. Сент.). «Вступление» к поэме и две главы из нее вошли в составленный Л. С. Рубинштейном коллективный альманах «Личное дело №» (М., 1991). Затем «Вступление» было перепечатано в уже и тогда выпускавшейся огромным тиражом газете «Комсомольская правда» (1993. 18 июля). Первая полная книжная публикация запоздало состоялась в рассыпающемся прямо в руках читателя авторском сборнике (Кибиров 1994).

испытывать ко всему советскому гнев, ненависть — да все что угодно, только не брезгливость и не презрение. Это чувства лакейские<sup>6</sup>. На закате советской власти я вдруг для себя обнаружил, что советский мир, такой, какой он есть на самом деле, никем не описан. О нем писали либо апологеты, официальные врунишки и дурачки, либо оппоненты, и все по-своему его искажали. Я совершенно ясно увидел, как исчезает, рушится целый мир, который эстетически никем не осмыслен. Есть у нас пушкинская Россия, есть Петербург Достоевского, есть Советская Россия 1920-х годов, а вот те самые послехрущевские годы — чрезвычайно на самом деле интересные, необычные, ни на что не похожие, — их как будто и не было<sup>7</sup>.

Это рассуждение позволяет сразу же расставить некоторые важные акценты в поэме «Сквозь прощальные слезы». Можно предположить, что ее ядром является пятая глава, в которой описывается «советский мир», каким он стал в «те самые послехрущевские годы»<sup>8</sup>. Однако затем Кибирову, как когда-то Толстому, собиравшемуся писать роман о вернувшихся после каторги и ссылки декабристах, но в итоге отступившему в 1805 год, понадобилось конспективно изложить *всю* историю Советского Союза от 25 октября (7 ноября) 1917 года, чтобы «эстетически осмыслить» свою, постхрущевскую эпоху. Иными словами, поэму «Сквозь прощальные слезы» позволительно будет прочитать и как развернутый ответ на два ключевых для советского общества второй половины 1980-х гг. вопроса. *Как мы дошли до жизни такой? И почему «советский мир», «какой он есть на самом деле», неизбежно должен рухнуть? «У меня была твердая уверенность в том, что власть уже не та, что все кончается и советский мир, как Атлантида, погружается в бездну. Я хотел его сохранить», — вспоминает автор поэмы*<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Ср. с вариацией этих соображений в еще одном интервью поэта: «Мне все время казалось, что» об СССР пишут «не так: или с избыточной ненавистью, или с отстранением — мол, я такой изумруд яхонтовый, а вокруг меня такая кошмарная страна. Здесь необходимо сочетание любви и ненависти» (Шаповал: 58).

<sup>7</sup> Кибиров 2008а.

<sup>8</sup> Ср. об особом статусе этой главы у А. С. Немзера: «В поэме „Сквозь прощальные слезы“ Кибиров пропел отходную едва ли не всем „этапам большого пути“, постоянно (единством метра и цитатной техники) не давая читателю забыть: это единый путь, увиденный с одной, исторически фиксированной точки зрения, — из того момента, когда не началось, но обнаружилось „обнажение мослов“» (Немзер 2003: 60). Последняя цитата — из послания Кибирова «Л. С. Рубинштейну»: «Энтропия, ускоренье, / разложение основ, / не движенье, а гниенье, / обнажение мослов».

<sup>9</sup> Кибиров 2008а.

Конкретным поводом для взгляда на историю Советского Союза «сквозь прощальные слезы» послужило пышно отпразднованное в стране семидесятилетие октябрьского переворота, или, как тогда говорили, — «славного юбилея Великой Октябрьской социалистической революции».

Понятно, что переданное в поэме Кибирова ощущение конца советской эпохи решительно не совпадало с метафорами *продолжения* Октября на новом временном витке, которые доминировали в официальной риторике того времени. В ноябре 1987 года в своей речи на совместном торжественном заседании Центрального Комитета КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР по поводу празднования 70-летия Октября генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев аккуратно воспроизвел привычные для граждан советские идеологические штампы:

Юбилей — это и взгляд в будущее. Наши достижения грандиозны, весомы и значимы. Они являются прочным фундаментом, основой для новых свершений, для дальнейшего развития общества. Именно в развитии социализма, продолжении идей и практики ленинизма и Октября мы видим суть наших сегодняшних дел и забот, свою первейшую задачу и нравственную обязанность. А это диктует необходимость серьезного и основательного анализа исторического значения Октября, всего того, что сделано за семь послеоктябрьских десятилетий<sup>10</sup>.

Представленный в поэме «Сквозь прощальные слезы» «основательный анализ» «всего того, что сделано за семь послеоктябрьских десятилетий» совершенно не устроил бы тогдашнего Горбачева. Не поверил бы генеральный секретарь и в скорый конец Советского Союза, как, впрочем, и большинство населения страны — нам всем тогда казалось, что до этого еще очень далеко.

В марте 1987 года на экраны СССР вышел фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние», снятый еще в 1984 году, но тогда отправившийся «на полку», то есть не получивший, как теперь выражаются, «прокатного удостоверения». Независимо от сегодняшнего отношения к этой ленте с ее необарочным кинематографическим языком и пафосом поиска «дороги к храму», нельзя не признать, что она стала мощнейшим триггером перечитывания советского прошлого. Главной при этом оказывалась этическая составляющая, ощущение личной включенности в сюжет,

---

<sup>10</sup> Горбачев: 10.

те эмоции, которые (применительно к индивидуальной, а не к коллективной памяти) лучше и короче всего выразил по-русски, как водится, Пушкин:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Вынесенный в заглавие нашей книги последний стих поэмы Кибирова — ее эмоциональный итог — заставляет вспомнить об атмосфере, объединявшей многих людей эпохи. Именно это общее, разделявшееся огромным количеством граждан страны — инженеров, шахтеров, ученых, рабочих, литераторов, колхозников, домохозяек, студентов, партийных работников, военнослужащих — отношение к русской истории последних семидесяти лет как к роковой ошибке, изначально обреченному на провал эксперименту, требующему не только формального общественного, но и индивидуального личного *покаяния*, стало через год-другой после появления поэмы доминантным в стране. Носители этой коллективной исторической эмоции подписывались на толстые литературные журналы, публиковавшие все, что было скрыто от читателей в советское время. Это они жадно слушали выступления Сахарова на съезде народных депутатов и с недоверчивой симпатией следили за бунтующим против родной партии первым секретарем Московского горкома Ельциным. Эта эмоция, ощущаемая как моральный императив, а вовсе не талоны на алкоголь, сахар и мыло, вывела на улицы Москвы в январе 1991 года сотни тысяч человек (подчеркнем — это не гипербола, а реальная цифра) на митинг под лозунгом «Не допустим оккупации Литвы!». В итоге именно это массовое серьезное и ответственное отношение к прошлому, настоящему и будущему страны, далекое от постмодернистской иронии, а не только вполне реальное падение цен на нефть и уж вовсе не мифические «план Даллеса» и происки мирового правительства предопределили бесславный и трагикомический исход государственного переворота в августе 1991 года и конец СССР.

Об этом стоит помнить сегодня, когда такой взгляд на советское прошлое оказался вытесненным в публичной сфере натужно-конформистским рассказом о «Великой Победе», оправдывающей и списывающей все жертвы, а финал красной утопии начал представляться результатом досадного недоразумения или происков глубоко законспирированных врагов. Сегодняшнее заблуждение, поддерживаемое государственной

пропагандой, — всего лишь временная аберрация, и рано или поздно национальное сознание вернется к необходимости перечитывания опыта XX века в ключе, согласующемся с фактами и реальными семейными историями частных людей, а не с киноподелками, одобренными и спонсируемыми Минкультом, сколько бы цифровых танков и ракет ни мелькало сейчас на телеэкранах.

Поэма Тимура Кибирова представляется нам поэтическим высказыванием, максимально выразившим эмоциональный опыт поколений, которые в зрелом возрасте застали эпоху распада коммунистического проекта. В этом отношении в истории литературы она оказывается зеркальным двойником «Двенадцати». Блок в 1918 году слушал музыку Революции. Кибиров семьдесят лет спустя вслушивался в скрежещущую какофонию распадающегося советского мира, переводя ее на язык русской поэзии конца века.

Форма, к которой обратился Кибиров, — это лирическая поэма, чей размах, по точной формулировке А. Л. Зорина, «определяется не событийной канвой, не поступками действующих лиц, но мощью экспрессивной волны, выдающей в авторе редкий в наши дни лирический темперамент»<sup>11</sup>. Соответственно, и сюжет поэмы — история Советского Союза — разворачивается не как последовательное сцепление отобранных Кибировым из истории объективно важнейших событий, а как шесть серий (если считать и «Вступление» к поэме) эмфатических авторских перечней-заклинаний, главная задача которых — поиск утраченного советского времени, а также прощанье с ним и суд над ним. То есть сюжет в поэме «Сквозь прощальные слезы» заменяется лирической эмоцией пишущего-говорящего, прямо и демонстративно соотносимого с реальным автором поэмы. Метафора волны выше неслучайна: в одном из интервью Кибиров прямо связал свои ранние тексты большого объема с импровизационностью, стихийной песенной эмоцией, диктующей интонацию и развертывающейся в нанизывании восклицаний:

<...> именно длинные вещи пишутся на одном дыхании. Механика захлеба, инерция ритма — начали и понеслось. Слово за слово цепляется, образ за образ, звук за звук<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Зорин: 260—261.

<sup>12</sup> Кибиров 2001.

Еще одна важная особенность поэтического языка поэмы (и вообще текстов Кибирова того времени), связанная с намеренной установкой на спонтанность текста, — поэтика минус-приема, отказа от выполнения «обязательной программы» эпохи. Вообще говоря, хорошая поэзия иногда — то, что целенаправленно и осмысленно нарушает правила «хорошей поэзии», диктуемые вкусами времени. Объектом поэтического отталкивания в поэме «Сквозь прощальные слезы» служит не только пышно цветущая сложность той официальной поэзии поздней советской эпохи, которая определяется именами примерно от Николая Гряпкина до Андрея Вознесенского, но и вкусы поколения, сформированного чтением Иосифа Бродского. Вместо сложных метафорических построений у Кибирова — обнаженное слово в прямом значении, вместо экспериментов с метрикой и графикой — традиционная силлаботоника и череда четверостиший, вместо маниакального пристрастия к точной и/или богатой, но обязательно оригинальной рифме — почти графоманское пренебрежение запретом на рифменную банальность и неуклюжесть. Вообще, пафос снятия запрета на банальное был значим для автора поэмы «Сквозь прощальные слезы», в уже процитированном интервью он вспоминал об этом так:

Я знал и очень не любил советскую поэзию, знал поэзию серебряного века, и когда я столкнулся с Бродским, это было такой головокружительной новизной и доказательством того, что вообще современная поэзия существует. Во многом этот шок был связан с моим тогдашним невежеством. <...> Но поскольку я был все-таки не совсем юноша уже — мне было далеко за 20, — то одновременно с инстинктивным желанием делать то же самое было разумное осознание, что не надо подражать Бродскому. На эту борьбу я довольно много потратил сил и времени. Надеюсь, продуктивно.

<...>

Боюсь, это несколько нескромно будет звучать, но мне кажется, что некоторым поэтам я позволил избавиться от такого застарелого советского и постсоветского страха простоты прямого высказывания. Это же был такой комплекс в конце советской власти у интеллигенции, вообще, главной задачей у поэзии интеллектуальной, псевдоинтеллектуальной было — ни в коем случае не быть похожей на Твардовского. И поэты настолько преуспели в реализации этой задачи, что понять что-либо в тех писаниях до сих пор нельзя. На мой взгляд, это некая рабская зависимость от советской культуры, которая ни к чему хорошему не приводит. И я помог преодолеть эту, как говорил Набоков, «банальную боязнь банального» некоторым людям. Просто своим примером. Когда люди видят, что кто-то десятилетие бесстыдно

говорит банальные вещи, и это весело, интересно, то они раскрепощаются<sup>13</sup>.

Едва ли не самым выразительным и неожиданным для читателя следствием спонтанности как сознательного творческого метода Кибирова оказалась постоянная смена в поэме *адресатов* его эмфатических заклинаний: объект обращения может несколько раз смениться в пределах трех или четырех четверостиший одной главы. Кажется, что остается неизменным лирический субъект — «Я», однако в разных фрагментах поэмы и он представлен то как исторически конкретный автобиографический персонаж (что подчеркивается рядом дейктических конструкций, указывающих на родных и близких героя, место и время действия), то как один из представителей описываемых эпох («белогвардеец», «враг народа»), с которыми отождествляет себя говорящий, то как условный персонаж фикционального повествования (в «Лирической интермедии»)<sup>14</sup>.

Построенная на чередовании нанизывания апострофов (риторических обращений к разноприродным персонажам, исторически конкретным и обобщенно-безличным) и разрозненных дескриптивных фрагментов, отсылающих к типовым сюжетам эпохи, как будто лишенная нарративности поэма Кибирова составляет пару с поэмой Блока не только в отношении к истории «нового мира» — оба текста, не покидая литературного поля, имитируют перформативное магическое высказывание, не столько изображая, сколько заклиная реальность.

М. Рутц сопоставила композицию поэмы с пятиактной классической трагедией: революция и Гражданская война (1-я глава); сталинизм (2-я глава); Великая Отечественная (3-я глава); оттепель (4-я глава); застой и перестройка (глава 5-я). Если прибегнуть к менее торжественным аналогиям, композицию поэмы «Сквозь прощальные слезы» можно возвести к испытанному советскому публицистическому и сценическому жанру идеологического монтажа, главная цель которого состояла в победоносном подведении итогов. Пр процитируем здесь вступительную врезку к юбилейному ноябрьскому номеру журнала «Огонек» за 1987 год, в котором материалы были смонтированы по чрезвычайно сходному с кибировским принципу:

---

<sup>13</sup> Кибиров 2001.

<sup>14</sup> О подвижности первого лица в поэме см.: Rutz: 168—173.

Семь десятилетий — и каких! — за плечами народа, страны. У каждого — свои немеркнущие черты, свой почерк, своя песня. Они неотделимы от нас, и в любой праздник, тем более такой, как сегодня, мы возвращаемся к ним мысленным взором, чтобы увереннее шагнуть в завтра. Шесть разных ноябрьских материалов — от десятилетия к десятилетию — выбрали мы для этого номера из огоньковской летописи времени<sup>15</sup>.

То есть в самом построении кибиrowsкой поэмы можно увидеть пародию на вымирающий советский жанр, скрещенную с классической трагедией. Интересно, что чуть раньше по похожему пути пошел Венедикт Ерофеев, в первой половине 1985 года написавший круто замешанную на советских штампах «трагедию в пяти актах» «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора».

Мы упомянули мнимую бессюжетность поэмы Кибиrowa, очевидное доминирование в ней эмоционального начала над повествовательным. Между тем в ней имеется не только очевидная фабула — советская история, разбитая на пять периодов, — но и своего рода сюжетное построение. Концепция кибиrowsкой «летописи времени» оказывается отчасти сходной с официальным нарративом «героических десятилетий»: как и в советских учебниках истории, радикальной редукции подвергаются два периода, каждый из которых обнимает примерно по семь лет. Суммарно это — одна пятая советского семидесятилетия: речь идет об эпохе НЭПа и послевоенном сталинизме. Слабые рефлексии широко отраженно в литературе 1920-х гг. разочарования вчерашних коммунаров в итогах революции можно обнаружить лишь в двух стихах I главы («Бились, бились, товарищ, сражались. / Ни бельмеса, мой друг, ни аза»), а 1946—1953 гг. попросту элиминированы, реминисценции текстов этих лет распределены между II и IV главами, при этом ни разу не используются речевые клише того времени, не упоминаются ни «безродные космополиты», ни «вейсманисты-морганисты», ни «врачи-убийцы»<sup>16</sup> (ср. с обильными в поэме номинативными клише, относящимися к 1920—1930-м гг.). Как нам представляется, это совпадение со стыдливими умолчаниями позднесоветского нарратива — не безмолвное подражание лукавым стратегиям

---

<sup>15</sup> Огонек 1987: 2.

<sup>16</sup> Интересно, что как раз этот период предстает как квинтэссенция советского времени в фильме «Хрусталеv, машину!» (1998), снятом Алексеем Германом, чьи художественные задачи (поиски утраченного советского времени, опирающиеся на воспроизведение утраченных деталей советского быта) были во многом сходны с задачами автора поэмы «Сквозь прощальные слезы».

учебников истории и официальных передовиц брежневского времени, но сознательное стремление автора акцентировать внимание читателя на главной повествовательной линии. Построение поэмы Кибирова подобно структуре классической байронической поэмы с ее «вершинной композицией», выхватывающей кульминационные моменты из фабульного потока.

Еще интереснее вопрос о репрезентации в тексте отдельных исторических эпизодов позднесоветской летописи. Почему событие, которое сегодня практически единодушно (и с нашей точки зрения, вполне справедливо) признается апофеозом русской истории послевоенного периода — полет в космос Юрия Гагарина — никак не отразилось в IV главе (если не брать в расчет издевательского вопроса о «сыне», который «в облаках пролетел»)?<sup>17</sup> При том, что в поэме прямо упоминаются не только «Терешкова, и Белка и Стрелка», но и «Союз — Аполлон». Почему в V главе ни слова не сказано об аварии на Чернобыльской АЭС? При том, что глобальный исторический смысл этого события и его глубинная связь с предыдущей советской историей совершенно очевидны автору, как явствует из первой части его «Христологического диптиха» (1986), следующей интонационной матрице мандельштамовского стихотворения «Ветер нам утешенье принес...» (1922) и предсказывающей ряд реминисценций в нашей поэме:

Тускло светит звезда Чернобыль.  
В этом свете почудилось мне:  
Джугашвили клинок обнажил,  
гулко скачет на Бледном Коне.

Ты прости, я, быть может, не прав.  
Может, это не правда еще.  
Говорят, что, крылом воссияв,  
защитит нас небесный Хрущев.

Только это, прости, ерунда!  
Вон, любуйся, Хрущев твой летит  
в сонме ангелов бездны сюда,  
мертвой лысиной страшно блестит!

<...>

---

<sup>17</sup> И даже здесь речь идет как минимум не только о Гагарине. Ср. наш комментарий на с. 285.

Это есть наш единственный бой.  
Мы уже проиграли его.  
Видишь, Сталин такой молодой.  
Нету против него никого<sup>18</sup>.

Надеемся, что наш комментарий помогает ответить на эти вопросы: ни триумфальный тон, ни апокалиптическое отчаяние не соответствовали точно зафиксированному поэмой эмоциональному состоянию советского человека 1987 года, сквозь слезы прощающегося с прошлым и с опасением, но и с надеждой вглядывающегося в будущее.

Раз уж мы заговорили об автоцитатах, встречающихся в поэме «Сквозь прощальные слезы», скажем несколько слов и о той составляющей поэтики Кибирова, на которую невозможно не обратить внимания и которая метафорически описывается исследователями как «цитатные фейерверки»<sup>19</sup> или даже как «цитатная вакханалия, половецкие пляски аллюзий»<sup>20</sup>. Его стихи насыщены «реминисценциями до того, что кажутся центонами», — резюмировал М. Л. Гаспаров<sup>21</sup>. И он же так говорил о функции центонов в поэме «Сквозь прощальные слезы» и в еще одном длинном кибировском тексте — его послании «Л. С. Рубинштейну»: «<О>писание отходящего советского времени словами и строчками этого самого советского времени, а заодно и досоветского»<sup>22</sup>. Действительно, во всех главах поэмы и в «Лирической интермедии» плотность цитирования чужих текстов достигает почти центонной. Классические центоны, возникшие в III—IV вв. н. э., первоначально были забавами ученых умников, упражнением на знание старых канонических текстов. Правильное понимание центона предполагало принадлежность читателя к кругу избранных знатоков-филологов. Однако у центонного построения был и другой источник, как нам кажется, непосредственно предсказавший кибировские построения, — пародийные или полупародийные бурлескные сочинения, сплетающие высокое и низкое или комически остраивающие классические тексты. Из примеров, хронологически близких к нам, можно вспомнить популярный школьный центон, чередующий строки стихотворений, неизменно входивших в школьные хрестоматии:

---

<sup>18</sup> Кибиров 1994: 47.

<sup>19</sup> Безродный: 73.

<sup>20</sup> Тименчик: 29.

<sup>21</sup> Гаспаров 2000а: 312.

<sup>22</sup> Гаспаров 2008: 43.

Однажды в студеную зимнюю пору  
Сижу за решеткой в темнице сырой.  
Гляжу, поднимается медленно в гору  
Вскормленный в неволе орел молодой.

И, шествуя важно, в спокойствии чинном,  
Мой грустный товарищ, махая крылом,  
В больших сапогах, в полушубке овчинном  
Кровавую пищу клюет под окном.

Гораздо более рискованным был другой школьный центон, где чередовались (не вполне связно, как и в «Песне о Ленине» Кибирова) стихи Некрасова и советского гимна:

Однажды в студеную зимнюю пору  
Сплотила навеки великая Русь!  
Гляжу, поднимается медленно в гору  
Единый, могучий Советский Союз.

И шествуя важно, в спокойствии чинном,  
Сам Ленин великий нам путь озарил.  
В больших сапогах, в полушубке овчинном  
На труд и на подвиги нас вдохновил.

К центонам этого рода близки другие забавы: исполнение классических стихов на мелодии популярных песен (в Тарту в начале 1970-х гг. любили петь «Памяти Демона» Пастернака на мотив сдержанно-бодрой советской песни «Я люблю тебя, жизнь») или песни с подмененными мелодиями (эффект тут тем сильнее, чем значительнее семантическое расстояние между исходными песнями; советские школьники семидесятых-восьмидесятых, не помышляя о кощунственном пересмотре итогов Второй мировой войны, с удовольствием пели «В лесу родилась елочка» на мелодию «Вставай, страна огромная» — и наоборот).

Еще одно родственное явление — переделки песен, широко представленные в детском фольклоре. Похожий текст можно обнаружить у Кибирова — это уже упомянутая нами «Песня о Ленине» из цикла «Песня остается с человеком», входящего в книгу «Рождественская песнь квартиранта» (конец 1986 г.). Моделью здесь служат блатные куплеты «Мама, я жулика люблю». Исходный текст представлял собой парадигматическую конструкцию, внутри которой менялись объекты любовного чувства и его мотивировки (жулик «будет воровать, а я буду продавать»; он (летчик) «летает выше крыши, получает больше тыщи»; доктор «делает аборт, посылает на курорты»...). Стихотворение Кибирова трансформирует схему: объект

здесь единичен, а в качестве обоснования волшебных свойств Ленина выступает доводящая тему любви до абсурда череда цитат (часто нарочито фрагментарных) из советских и более старых русских песен, неожиданно завершающаяся тремя отсылками к двум каноническим авторам — Тютчеву и Ломоносову (подробно об этом тексте см.: [Чередниченко]).

В поэме «Сквозь прощальные слезы» столь длинного нанизывания цитат на один вертел мы не найдем, но и здесь несколько раз, например, в V главе, используется сходная техника:

Рональд Рейган — весны он цветенье!  
Рональд Рейган — победы он клич!

Неслучайно в этих двух стихах издевательски обыгрывается та же «Песня о Ленине» на музыку А. Холминова и слова Ю. Каменецкого, что и в упомянутом чуть выше кибиrowsком стихотворении<sup>23</sup>.

«Высокие» центоны рождаются в ситуации, когда стихотворные тексты вообще редки (хотя уже и достаточно многочисленны, чтобы из чужих строчек можно было составить длинную поэму) и ценны; за ними стоит представление о том, что классические сочинения дают готовый материал для высказывания на любую тему. Центоны нового времени — примета перепроизводства текстов разных жанров и разного культурного статуса, превращения текстов из «памятников» в источник языковых речений. Такого рода цитатность, зачастую переходящая в монтаж чужих слов, в России — примета интеллигентского языка XX века. Свободная комбинация фрагментов разноприродных отрывков и широкое применение классических цитат к бытовым обстоятельствам регистрируются многочисленными свидетельствами уже в языке людей Серебряного века и раннесоветской эпохи.

Этот речевой прием традиционно выступал в роли источника комизма. У Кибиrowa монтаж фрагментов служит и иным целям. Цитаты из текстов одной эпохи, порой сталкивающие разные пласты культуры, создают речевой исторический колорит. Десятилетия советской истории развертываются не через простое повествование о последовательности событий (рефлексы такого нарратива мы находим лишь в последней главе поэмы, где его введение мотивировано автобиографической точкой зрения): эпохи

---

<sup>23</sup> Ср. в исходном тексте Ю. Каменецкого: «Ленин — это весны цветенье. / Ленин — это победы клич» и в первом куплете кибиrowsкой «Песни о Ленине»: «Мама, я Ленина люблю! / Мама, я за Ленина пойду! / Ленин — он весны цветенье, / зори новых поколений / — и за это я его люблю!» Подробнее см. в нашем коммент. на с. 396.

проступают в диалоге цитат, сталкивающихся друг с другом и выглядывающих одна из-под другой. Важными для Кибирова оказываются не столько прямые значения процитированных фрагментов, сколько устойчивый семантический ореол вокруг них, коннотации, связанные с этими цитатами в сознании людей позднесоветского времени.

Создавая поэму, Кибиров едва ли не осознанно черпал в первую очередь из того джентльменского набора цитат (русской поэзии эпохи модернизма, авторов-шестидесятников, советских фильмов и песен, дворовых и блатных романсов и т. д.), которые были общими для *всех* его читателей. А то, что вдруг не было известно тому или иному конкретному читателю, цитируя Марину Цветаеву, точнее говоря, ее мать, — «носились в воздухе» времени<sup>24</sup>. Кибиров ставил на «своего» читателя, который «все мгновенно улавливает». Такой читатель и автор словно находятся на одной кухне и говорят «на одном языке»<sup>25</sup>. «Литературным памятником языковому мышлению тех, кому от 25 до 40» назвал кибировские тексты второй половины 1980-х годов А. Н. Архангельский<sup>26</sup>. «<Ц>итатная техника Кибирова доведена до естественности владения родным языком — он сыплет цитатами, как поговорками или скорее как частушками», — подчеркивал замечательный филолог Е. А. Тоддес в заметке, представлявшей собой переработанный текст литературоведческой экспертизы, призванной защитить редактора рижской газеты «Атмода» Алексея Григорьева от судебного преследования<sup>27</sup>. Это преследование началось после того, как в номере «Атмоды» от 21 августа 1989 года были напечатаны отрывки из кибировского послания «Л. С. Рубинштейну», в которых использовалась ненормативная лексика. Е. А. Тоддес тогда писал: «<...> перед нами <...> та разновидность лирического дара, которая не признает различий между поэзией герметической и всем открытой, интимно-личной и социально ориентированной, „высокой“ и „низкой“, между балагурством частушки и утонченной духовностью, — ибо поэтическое слово живет всюду и всюду растет стих. В другом <...> отношении Кибиров тоже „поверх барьеров“: прошлое и настоящее поэзии для него единый поток, отнюдь не раздвоенный на классику и модернизм или традицию и современность. Космос *всей*

---

<sup>24</sup> «...„Мама, что такое Наполеон?“ — „Как? Ты не знаешь, что такое Наполеон?“ — „Нет, мне никто не сказал“. — „Да ведь это же — в воздухе носится!“» (Цветаева 2: 83).

<sup>25</sup> Кибиров 2005.

<sup>26</sup> Архангельский 2008: 36—37.

<sup>27</sup> Тоддес: 70. В роли экспертов выступили тогда также М. Л. Гаспаров и А. А. Илюшин. См.: Золотоносов: 35—36.

предшествующей русской поэзии и хаос сегодняшней речи в равной степени дороги и нужны ему»<sup>28</sup>.

Поэт Мирослав Немиров, размышляя о феномене Кибирова, сформулировал сходную с Архангельским и Тоддесом мысль следующим образом: «...всякий советский и послесоветский человек разговаривает наполовину цитатами из фильмов, песен, анекдотов, стихов школьной программы, теперь еще и рекламы»<sup>29</sup>. Немиров, как нам кажется, в данном случае и прав, и неправ. Неправ он, когда уравнивает «советского» человека и «послесоветского». И дело здесь, может быть, не столько в том, что джентльменский набор цитат в сознании современного российского человека радикально обновился, сколько в том, что сегодня весьма проблематично само существование такого общего для всех джентльменского набора. Многообразии предлагаемых современному человеку источников информации, наряду с очевидной, на наш взгляд, маргинализацией литературной культуры в современном российском обществе, привели к распаду единого читательского сообщества. Проще и конкретнее говоря, дело не в новом наборе стихов в школьной программе, а в том, что этого набора больше не существует, или же — стихи из этого набора больше никто наизусть всерьез не учит. Это соображение касается не только высокой, но и массовой культуры: несмотря на исключительную и во многом уникальную популярность советских песен в современной России, репертуар их значительно беднее активной (а тем более пассивной) памяти людей конца 1980-х гг. (не говоря о том, что автор поэмы проявляет порой знание достаточно редких песен, забытых уже в то время).

Таким положением вещей во многом и объясняется наше желание написать эту книгу. Мы хотели не только напомнить читателю о том взгляде вменяемого человека на историю Советского Союза, который в итоге поспособствовал установлению в России (пусть и всего лишь на одно десятилетие) режима, способного к относительному самоусовершенствованию и общественному (более или менее успешному) сопротивлению грубой непросвещенной силе, но и попытаться вернуть в культурный обиход прекрасный поэтический текст, чьи злободневно самые сильные стороны со временем обернулись самыми уязвимыми. Насколько это оказалось в наших силах, мы попробовали объяснить те цитаты, коннотации, намеки, шутки и воспоминания, которые были сиюминутно понятными для почти любого советского интеллигента середины — конца 1980-х годов, однако

---

<sup>28</sup> Тоддес: 67.

<sup>29</sup> Немиров.

уже выветрились из «воздуха» стремительно изменившегося времени и из памяти людей. Двоим из соавторов этой книги (Р. Лейбову и О. Лекманову) было чуть легче, поскольку они жили в то время и им приходилось лишь включать личные воспоминания, одновременно отключая последующие наслоения памяти и свои сегодняшние представления о событиях. Зато третий соавтор — Е. Ступакова — фиксировала те темные зоны поэмы, которые ее старшим коллегам могли показаться прозрачными и не требующими комментария.

\* \* \*

Ссылки на источники, список которых приведен в конце книги, даются в тексте в круглых скобках; при ссылках на многотомные издания том и страница указаны после двоеточия через запятую.

Поскольку поэма «Сквозь прощальные слезы» густо насыщена отсылками к русским и советским песням, мы решили предоставить читателю предлагаемой книги возможность ознакомиться не только с их текстовыми, но и с аудио/видеoverсиями.

В подборку музыкальных иллюстраций к комментариям, созданную на основе представленных в сервисе YouTube записей, включены все песенные тексты, так или иначе упомянутые в комментариях (кроме одного случая, когда запись была недоступна). Также в нее входят записи авторского чтения поэмы и примыкающего к ней стихотворения.

По независящим от нас причинам музыкальные иллюстрации составлены исключительно из записей, представленных на сайте youtube.com, которые к моменту окончания работы над книгой находились в открытом доступе. Мы приносим читателям извинения за отсутствие адекватного иллюстративного аудиоматериала, снабженного исчерпывающими историко-ведческими справками.

Названия файлов и визуальное сопровождение записей (порой довольно причудливое) целиком лежат на совести их публикаторов, которым мы искренне благодарны за вклад в дело сохранения наследия русской песенной культуры. При составлении подборки мы ориентировались в основном на ранние исполнения песен с соответствующим видеорядом, позволяя себе, однако, некоторые значимые отклонения от этого принципа.

Далее в тексте комментариев ссылки на подборку музыкальных иллюстраций даются в квадратных скобках, номера отсылают к номеру песни в подборке (или в ее **полной или краткой архивных копиях, к которым мы бы и рекомендовали читателям обращаться в первую очередь**).

К сожалению, мы не можем гарантировать долговременной сохранности этой подборки (поскольку входящие в нее записи могут удаляться их создателями или иными лицами).

Подборка доступна по адресу: <https://goo.gl/W9DDPM>

*Архивная копия* подборки, предназначенная для чтения книги без доступа к интернету, доступна по адресу: <http://www.ruthenia.ru/sps/sps.zip> (zip-архив, 2,93 Гб, файлы в формате mp4).

*Краткая архивная копия* подборки (без видео) доступна по адресу: [http://www.ruthenia.ru/sps/sps\\_aud.zip](http://www.ruthenia.ru/sps/sps_aud.zip) (zip-архив, 643 Мб, файлы в формате mp3).

Каждый процитированный источник сопровождается в книге библиографической ссылкой. В тех единичных и касающихся только песен случаях, когда найти такую ссылку нам не удалось, мы с извинениями отсылаем читателя к только что упомянутому реестру аудио/видеовоспроизведений — эти песенные тексты цитируются в транскрипциях, сделанными нами на слух.

\* \* \*

Мы опирались на опыт осмысления поэмы «Сквозь прощальные слезы», предпринятый в работах: (Генис, Rutz, Syska). Методологически важными стали для нас два уже имеющихся подробных комментария к длинным текстам поэта: (Золотоносов<sup>30</sup>; Кибилов, Фальковский). Ценные соображения о поэтике Кибилова содержат многочисленные научные исследования и критические статьи, среди которых особо выделим следующие: (Айзенберг 1997; Багрецов; Богомолов; Гандлевский 1994; Зорин; Зубова 1998; Немзер 2001; Нурмухамедова; Тименчик; Тоддес; Чердниченко; Чухонцев). Некоторые из них цитируются в нашей книге прямо, но и все остальные перечисленные выше труды предшественников были для нас важны.

Мы бы хотели выразить сердечную благодарность Тимуру Юрьевичу Кибилову, который не только с веселой и молчаливой доброжелательностью наблюдал за процессом написания этой книги, но и позволил воспроизвести в ней полный и выверенный текст поэмы «Сквозь прощальные слезы» [1], а также ее текст-спутник «Спой мне песню, про все, что

---

<sup>30</sup> Эта работа, наряду с убедительными наблюдениями и параллелями, содержит многочисленные натяжки и не всегда демонстрирует критическое отношение к откровенно сомнительным источникам; такая недобросовестность прямо граничит с печатной клеветой (Золотоносов: 43—44). Ср.: Кибилов 2001.

угодно...» [2], который, на наш взгляд, следует считать пробным наброском к поэме (еще один текст-спутник поэмы полностью цитируется на с. 401—402).

Мы глубоко признательны Михаилу Свердлову, написавшему послесловие к этой книге, а также всем коллегам и друзьям, поделившимся с нами своими соображениями при обсуждении отдельных сюжетов. Особо благодарим А. С. Немзера и А. Л. Осповата, ознакомившихся с рукописью, за многочисленные подсказки и важные замечания, включенные нами в текст.

## КОММЕНТАРИЙ

### <ЗАГЛАВИЕ>

**Сквозь прощальные слезы** Мотив плача возникает во «Вступлении» к поэме и во всех ее главах, значимо отсутствуя лишь в «Лирической интермедии» и в «Эпilogue». Это позволяет увидеть в СПС поэтическую форму, близкую к песенному плачу, пародируемому К. в ст-нии «Плач по товарищу Константину Устиновичу Черненко» (Кибилов 1991а: 190—193).

При этом слезы в СПС описываются как внешнее проявление весьма разных внутренних эмоций: тоски («Я сквозь слезы тебе подпою, / Подскулю тебе волком тамбовским», гл. I), энтузиазма («Спойте песню мне, братья Покрасы! / Младшим братом я вам подпою. / Хлынут слезы неожиданные сразу, / Затуманят решимость мою», гл. II), горя и творческого бессилия («Плакать плачу, а петь не могу...», гл. III), ностальгического умиления («Подавившись слезой безотчетной, / Расплывусь я в улыбке дурной», гл. IV), скорби и высокой любви («...некрасовский скорбный анапест / Носоглотку слезами забил», гл. V)<sup>31</sup>.

Ср. также написанное трехстопным анапестом ст-ние С. Гандлевского 1984 г., которое, по-видимому, послужило для СПС одним из тематических и интонационных образцов:

Что-нибудь о тюрьме и разлуке,  
Со слезою и пеной у рта.  
Кострома ли, Великие Луки —  
Но в застолье в чести Воркута.  
Это песни о том, как по справке  
Сын седым воротился домой.

---

<sup>31</sup> Мотив плача по России, «любви сквозь слезы» возникает и в некоторых более ранних произведениях К., например в его ст-нии «Не глядели б глаза...» (1983): «Я не то чтоб люблю, / нет, напротив... Но плакать охота» (Кибилов 1991: 78). Ср. и в его «Прологе» к «Русской песне» (1989): «я бросил взгляд вперед, я встретил взгляд Отчизны, / и взгляд заволочла *невольная слеза*» (Кибилов 1994: 263). — Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, курсив в цитатах везде наш. — *Комментаторы*.

Пил у Нинки и плакал у Клавки —  
Ах ты, Господи Боже ты мой!

Наша станция, как на ладони.  
Шепелявит свое водосток.  
О разлуке поют на перроне.  
Хулиганов везут на восток.  
День-деньской колесят по отчизне  
Люди, хлеб, стратегический груз.  
Что-нибудь о загубленной жизни —  
У меня невзыскательный вкус.

Выйди осенью в чистое поле,  
Ветром родины лоб остуди.  
Жаркой розой глоток алкоголя  
Разворачивается в груди.  
Кружит ночь из семейства вороньих.  
Расстояния свищут в кулак.  
Для отечества нет посторонних,  
Нет, и все тут — и дышится так,

Будто пасмурным утром проснулся —  
Загремели, баланду внесли, —  
От дурацких надежд отмахнулся,  
И в исподнем ведут, а вдали —  
Пруд, покрытый гусиною кожей,  
Семафор через силу горит,  
Сеет дождь, и небритый прохожий  
Сам с собой на ходу говорит.

(Гандлевский: 136—137)

Словосочетание «прощальные слезы» встречается в поэме Некрасова «Саша» (1855), написанной, впрочем, не анапестом, а дактилем:<sup>32</sup> «Из перерубленной старой березы / Градом лилися *прощальные слезы*» (Некрасов Н. 4: 17). Эта поэма начинается стихами, в которых соседствуют очень важные для СПС мотивы (смерти; берущей за сердце русской песни; тоскливого и тем не менее родного пейзажа; озлобленности автора на родину; его примирения с ней; ее оплакивания):

Словно как мать над сыновней могилой,  
Стонет кулик над равниной унылой,

---

<sup>32</sup> Подробнее о некрасовском анапесте см.: Гаспаров 1971: 86—88; Монахов. О семантическом ореоле трехстопного анапеста в поэзии К. см.: Ковалев: 103.

Пахарь ли песню вдали запоет —  
Долгая песня за сердце берет;

Лес ли начнется — сосна да осина...  
Не весела ты, родная картина!

Что же молчит мой озлобленный ум?..  
Сладок мне леса знакомого шум,

Любо мне видеть знакомую ниву —  
Дам же я волю благому порыву

И на родимую землю мою  
Все накипевшие слезы пролью!

Злобою сердце питаться устало —  
Много в ней правды, да радости мало;

Спящих в могилах виновных теней  
Не разбужу я враждою моей.

(Там же: 10)

Надгробные коннотации ключевого сочетания были заданы еще Жуковским во втором переводе «Сельского кладбища» Томаса Грея, выполненном в 1839 г.:

И кто же,  
Кто в добычу немому забвению эту земную,  
Милую, смутную жизнь предавал и с цветущим пределом  
Радостно-светлого дня расставался, назад не бросая  
Долгого, томного, грустного взгляда? Душа, удаляясь,  
Хочет на нежной груди отдохнуть, и очи, темнея,  
Ищут *прощальной слезы*; из могилы нам слышен знакомый  
Голос, и в нашем прахе живет бывалое пламя.

(Жуковский: 316)

В изображении слез как проявления разнообразных эмоций и их оттенков до К. едва ли не больше всех русских поэтов преуспел Б. Пастернак, эпиграфом из которого сопровождается II гл. СПС. У него также (в контексте описания ранней весны и революционного преобразования мира) встречается интересующее нас сочетание («Весеннею порою льда...», 1931):

*Прощальных слез не осуша  
И плакав вечер целый,  
Уходит с Запада душа,  
Ей нечего там делать.*

(Пастернак 2: 88)

Ср. также в финале ст-ния Гандлевского «Дай бог памяти вспомнить работы мои...» (1981) в соседстве с отчетливо советским мотивом: «До свидания, лагерь. *Прощай*, пионер, / Торопливо глотаящий крупные *слезы*» (Гандлевский: 91).

Упомянутый Некрасовым плач (причитание) над могилой — фольклорный жанр, сопровождающий в традиционной культуре похороны (плачи также исполняются во время других переходных обрядов: свадеб и проводов в солдаты). Современная петербургская фольклористка С. Адоньева описывает плачи как специфическую форму речи, адресованную покойнику и характеризующуюся особой интонацией и специальной исполнительской и эмоциональной техникой; фактически в народной культуре это — язык для общения с потусторонним миром (см.: Адоньева 2004, Адоньева 2018). Интонационно-мелодические матрицы плачей в русском фольклоре варьируются от региона к региону. Можно сказать, что у К. такой матрицей (разумеется, не фольклорной, а литературной) выступает «некрасовский <трехстопный> анапест»<sup>33</sup> — размер, которым написана основная часть поэмы. М. Рутц прямо возводит (Rutz: 146) название поэмы к четверостишию из написанного этим размером ст-ния Набокова «К России» (1939):

Но зато, о Россия, сквозь слезы,  
сквозь траву двух несмежных могил,  
сквозь дрожащие пятна березы,  
сквозь все то, чем я смолоду жил <...>

(Набоков 1991: 175)

Заглавие поэмы принадлежит к особой группе литературных заголовков-перформативов, описывающих модус высказывания. Довольно часто такие заглавия, предлагающие интонационный

---

<sup>33</sup> Ср. также позднейшую автополемику в открывающем сборник «Стихи о любви» ст-нии «От автора»: «И некрасовский скорбный анапест менять / на набоковский тянет меня! <...> А что Ленин твой мразь — я уже написал, / и теперь я свободен вполне!» (Жибиров 1994: 209).

ключ к тексту, наподобие итальянских помет для исполнителей музыкальных пьес, встречаются у (кажется, не очень любимого К.)<sup>34</sup> В. Маяковского (самое известное — поэма «Во весь голос», 1929—1930).

### <ПОСВЯЩЕНИЕ>

**Людмиле Кибировой** Судя по тем стихам, которые будут обращены к Людмиле (Миле) в поэме далее (с. 141, 165, 416), СПС посвящена жене автора. При этом «Людмиле Кибировой» она, строго говоря и скорее всего, посвящена быть не могла, поскольку настоящая фамилия поэта — Запоев, а Кибиров — его псевдоним<sup>35</sup>. Важнее отметить, что во «Вступлении» к СПС несколько раз обыграны литературные ассоциации, связанные с именем адресата посвящения поэмы (см. с. 103, 108, 121).

### <ЭПИГРАФ>

Когда погребают эпоху  
Украсить ее предстоит.  
<...>  
А после она выплывает,  
И внук отвернется в тоске.  
**Анна Ахматова**

Эпиграфом к СПС стали 1—4-й и 9—12-й стихи первого ст-ния ахматовского цикла «В сороковом году» (1940). Приводим текст этого ст-ния:

Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит,  
Крапиве, чертополоху  
Украсить ее предстоит.  
И только могильщики лихо  
Работают. Дело не ждет!

<sup>34</sup> Ср., например, в беседе К. с В. Куллэ: «Маяковский — он тоже советский... Я повторю за Карабчиевским, что Маяковский — советский поэт не по биографии, а по сути своей. И поэтому он — нормальный предтеча Вознесенского» (Кибиров 1998: 12). Подразумевается книга Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского» (1985).

<sup>35</sup> Причину, по которой К. взял себе псевдоним, он в интервью объясняет так: «Я подозревал, что человек, который увидит стихи, подписанные моей настоящей фамилией — Запоев, сочтет, что это псевдоним, и псевдоним очень дурного толка и вкуса. Во всяком случае, я бы сам так подумал. И я взял фамилию прабабушки. А фамилия мамы для псевдонима тоже не годилась, она была — Залеева...» (Кибиров 2008).

И тихо, так, господи, тихо,  
Что слышно, как время идет.  
А после она выплывает,  
Как труп на весенней реке, —  
Но матери сын не узнает,  
И внук отвернется в тоске.  
И клонятся головы ниже,  
Как маятник, ходит луна.

Так вот — над погибшим Парижем  
Такая теперь тишина.

(Ахматова 1: 481)

Поводом для написания этого ст-ния, впервые напечатанного в журнале «Литературный Ленинград» (1946. № 1—2. С. 13) под заглавием «Август 1940», послужил захват гитлеровцами Парижа в июне 1940 г. В «редакции» К. на первый план выступает тот тайный смысл ст-ния, который Ахматовой в него был, безусловно, заложен — ст-ние начинает откровенно звучать как написанное не только и, может быть, даже не столько о Париже.

Эпиграф из Ахматовой открыто начинает важнейшую для поэмы тему «погребения» советской «эпохи»<sup>36</sup> (одновременно продолжая тему плача по России, непрямо заявленную в заглавии СПС). Как и в поэме К., торжественные мотивы, заявленные в высоком стилистическом ключе («погребают», «эпоху», «псалом»), сочетаются в ахматовском отрывке с низкими («крапиве», «чертополоху») и даже вызывающе антиэстетическими («Как труп на весенней реке»).

Кроме того, с помощью эпиграфа К. указывает на одну из важнейших функций СПС и своей поэзии второй половины 1980-х гг. в целом: функцию консервации тех мелочей советского времени, которые последующими поколениями были бы непременно забыты (см. в нашей вступительной заметке к книге, с. 47—48). Его роль противоположна роли «лихо» (то есть поспешно — «Дело не ждет!») работающих «могильщиков» эпохи. В поэме он как бы предлагает остановиться и всмотреться в ее черты, чтобы сыновья и внуки советских людей понимали, через что пришлось пройти их отцам и дедам. О своем стремлении «зафиксировать»

---

<sup>36</sup> Ср. с мотивом «погребения» сталинской эпохи в песне Галича «Ночной разговор в вагоне-ресторане» [152], вошедшей в поэму «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (другое название — «Поэма о Сталине», 1966—1969): «Все стоим, ревмя ревом, / / И вихровцы, и зэки» (Галич: 212) (подсказано нам А. Л. Осповатом).

(«спасти», «закрепить», «сохранить») уходящий «советский универсум» К. неоднократно говорил в интервью разных лет. К уже приведенному выше примеру прибавим здесь еще один: «*Жизнь не может быть мусорной, ее нельзя просто выбросить*: какая бы она ни была страшная и противная, ее проживали люди. Ее нужно было *эстетически оформить*. <...> Я положил на эти стихи много сил, лучшие мои вещи посвящены этой жизни, *стремлению просто ее честно зафиксировать*» (см.: Шаповал: 58). Ср. также приближающийся к автоцитации фрагмент «Послания Ленке» (1990) К.: «Ведь не много и надо тем, <...> кто понимает *сквозь слезы*, что весь этот мир несуразный бережно надо *хранить*, как игрушку, как елочный шарик» (Кибиров 1994: 320). Свое главное намерение при создании поэмы К. определил, одновременно отсылая к ее заглавию, так: «Мне захотелось это пропеть. Такую *прощальную песню...*» (Кибиров 2008а).

## ВСТУПЛЕНИЕ

Вступление к поэме строится как перечисление запахов. Запахи в русскую поэзию проникают не сразу и скудно: эта сфера восприятия, наряду с осязанием, относится к «внезнаковым», на основании ее (в отличие от зрения и слуха) не выстраиваются развитые языки (см.: Пироговская 2018). Однако эта особенность сама по себе может стать важным материалом культуры, вовлекая запахи в семиотические процессы. Существенная для описания функций запаха в культуре, базирующаяся на первичной биологической функции обоняния особенность — способность запаха выступать как признак объекта, симптом; указание на наличное (запах) выявляет скрытое (объект), в том числе — в прошлом и будущем. Прощание с прошлым и тревожное ожидание будущего — основные лейтмотивы СПС.

Для «Вступления» важны две особенности запахов в культуре: во-первых, не только сами запахи, но даже слова, которые их описывают, обладают способностью ярко воскрешать в индивидуальной *памяти* конкретные предметы, ситуации и обстоятельства (метонимическая функция); во-вторых, и это касается уже чисто словесных построений, запах может использоваться как метафора или поэтическое сравнение, соединяя своеобразными рифмами

«далековатые» объекты и даже максимально абстрактные понятия (ср. знаменитое расселовское «A smell of petroleum prevails throughout»).

Восприятие любого запаха состоит не только из обонятельных ощущений, но и из связанных с ними воспоминаний, а сам он является фактом культурным, а значит, социально-историческим (Классен, Хоувз, Синнотт: 45—48). При этом запахи не имеют собственных названий, и это провоцирует говорящего о них на метафорические сравнительные конструкции типа «А пахнет как В» (Там же: 47). Другая важная особенность запаха связана с невозможностью его закрепления, фиксации. Аромат существует только в памяти, его невозможно «сохранить» (Там же), и потому примечательно, что во «Вступлении» к СПС К. осуществляет «консервацию» уходящей советской эпохи через, по существу, самую неуловимую ее составляющую — запахи.

Наиболее известным описанием запаха (в сочетании со вкусом) в мировой литературе является, пожалуй, эпизод из романа Пруста «По направлению к Свану». Аромат печенья «Мадлен», которое рассказчик пробует в гостях у матери, пробуждает воспоминания о детстве («Весь Комбре и его окрестности — все, что имеет форму и обладает плотностью — город и сады, — выплыло из чашки чаю» (Пруст: 44)), воскрешает запахи «разных времен года, но уже комнатные, домашние, смягчающие колючесть инея на окнах мягкостью теплого хлеба; запахи праздные и верные, как деревенские часы, рассеянные и собранные, беспечные и предусмотрительные, бельевые, утренние, благочестивые... тонкий аромат тишины... сухие ароматы буфета, комода, пестрых обоев и сложный, липкий, приторный, непонятный, фруктовый запах вышитого цветами покрывала» (Там же: 45—46).

Всплеск и оформление ольфакторной (связанной с запахами) образности в русской поэзии относят к концу XIX в., когда складывается уже достаточно богатая система приемов изображения разнообразных обонятельных впечатлений и переживаний (Рогачева: 10).

Среди поэтических претекстов «Вступления» назовем два предельно далеких друг от друга по всем параметрам, которые строятся как каталоги запахов.

Первый — ст-ние Ахматовой «Привольем пахнет дикий мед...» (1933):

Привольем пахнет дикий мед,  
Пыль — солнечным лучом,  
Фиалкою — девичий рот,  
А золото — ничем.  
Водой пахнет резеда,  
И яблоком — любовь.  
Но мы узнали навсегда,  
Что кровью пахнет только кровь...

(Ахматова 1: 423)

Второй — ст-ние итальянского детского прозаика и поэта Джанни Родари «Чем пахнут ремесла?» (перевод С. Маршака):

У каждого дела  
Запах особый:  
В булочной пахнет  
Тестом и сдобой.

Мимо столярной  
Идешь мастерской, —  
Стружкой пахнет  
И свежей доской.

Пахнет маляр  
Скипидаром и краской.  
Пахнет стекольщик  
Оконной замазкой.

Куртка шофера  
Пахнет бензином.  
Блуза рабочего —  
Маслом машинным.

Пахнет кондитер  
Орехом мускатным.  
Доктор в халате —  
Лекарством приятным.

Рыхлой землю,  
Поле и лугом  
Пахнет крестьянин,  
Идущий за плугом.

Рыбой и морем  
Пахнет рыбац.

Только безделье  
Не пахнет никак.

Сколько ни душитя  
Лодырь богатый,  
Очень неважно  
Он пахнет, ребята!

(Родари: 26—28)

Не в последнюю очередь потому, что Родари был членом итальянской коммунистической партии, его произведения часто переводились и широко пропагандировались в Советском Союзе, а ст-ние «Чем пахнут ремесла?» даже входило в обязательную программу чтения для начальных классов.

Отличие «Вступления» от этих претекстов очевидно: оно строится не на перечислительной конструкции («А пахнет (как) В, С пахнет (как) D... Y пахнет (как) Z»), а на сочинительной связи, где к одному объекту (который у К. представляет метонимии лирического «Я») подбираются разные соответствия («X пахнет (как) А, В... Z»).

Такие тексты (или фрагменты текстов) в русской поэзии также встречаются. Прочитываем стихи из поэмы Б. Пастернака «Лейтенант Шмидт» (1926—1927) с безличной конструкцией: «Пахнет волей, мокрою картошкой, / Пахнет почвой, норками кротов. / Пахнет штормом, несмотря на то что / Это шторм в открытом море ртов» (Пастернак 1: 302), два стиха из ст-ния Г. Иванова «Мертвый проснется в могиле...» (1950?): «Тянет Волюнью, полынью, / Тянет сумой и тюрьмой» (Иванов Г.: 325) и начальную строфу ст-ния Ю. Мориц «Комарово» (1966), размер и тип рифмовки которого совпадает с СПС: «Воздух пахнет прогулом уроков, / Земляничкой, природой живой / И пирушкой с картошкой, с укропом / На пригорке с прозрачной травой» (Мориц: 22). Ср. также безличные конструкции в «Поэме конца» (1924) Цветаевой: «Чем пахнет? Спешкой крайнею, / Потачкой и грешком: / Коммерческими тайнами / И бальным порошком» (Цветаева: 2, 34) и в ст-нии А. Межирова «Игрушки» (1973): «Драмой пахнет, миндалем, изменой, / Приближеньем Страшного суда» (Межиров: 38).

Тема символически прочитываемых (и индивидуально истолковываемых) запахов весенних заморозков — цветения и увядания, жизни и смерти — целиком организует ст-ние Ю. Левитанского «Кто-нибудь утром проснется сегодня и ахнет...» (1972), фрагменты которого мы еще будем цитировать далее (см. с. 113—114).

**Пахнет дело мое керосином,** Керосин — бесцветная горючая смесь жидких углеродов, широко применяемая, в частности, в домашнем хозяйстве и обладающая резким характерным запахом, который воспринимался как «домашний» и «простонародный», в то время как запах бензина связывался скорее с миром открытого пространства города и жизнью советской «номенклатуры» (Жирицкая: 232). Упоминание керосина (а затем — солярки и бензина) — реализация метафоры «горючие слезы».

Идиома «дело пахнет керосином» (т. е. приобретает опасный, нежелательный оборот) имеет сравнительно позднее происхождение. Ее принято возводить к фельетону Михаила Кольцова «Все в порядке», опубликованному в «Правде» 22 апреля 1924 г. (см., например: Энциклопедический словарь: 209—210). В фельетоне разоблачалась крупная афера с концессиями на добычу нефти в штате Калифорния (США). В частности, Кольцов писал: «Американцы подозрительно потянули носом: из Белого дома явственно попахивало чем-то горючим <...> Кое-кто и из судебных следователей оказался не без греха. У одного несколько нефтяных акцишек завалилось на самом дне кармана. Другой еще совсем недавно получил за прекращение нефтяного дела взятку выше средних размеров, крепко и убедительно *пахнувшую керосином*» (Правда 1924). Можно, впрочем, предположить, что и в фельетоне Кольцова переосмыслиется уже устойчивое к 1924 г. выражение, имевшее устное хождение. Во всяком случае, в дошедшей до нас устной традиции оно явно связывается не с американскими нефтяными махинациями, а с многочисленными пожарами, которые возникали в России и Советском Союзе из-за неаккуратного пользования горючим керосином.

Сладкий запах керосина упоминается в стихотворении О. Мандельштама («Мы с тобой на кухне посидим...», 1931; его полный текст мы приводим на с. 100) и в отрывке из его уничтоженных стихов того же года, где запах также связывается с пространством кухни: «Из раковин кухонных хлещет кровь, / И пальцы женщин *пахнут керосином*»<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Эти два стиха были впервые опубликованы как отдельное двустишие в издании: Мандельштам О. Собрание сочинений. Т. IV (дополнительный). Paris, 1981. С. 27.

**керосинкой,** От метафорического керосина как составляющей части идиомы **К.** переходит к реальной керосинке — простейшему бытовому прибору, нагреваемому с помощью открытого горения направленного внутрь керосина и используемому в первую очередь для приготовления пищи. Керосинку не следует путать с куда более совершенным примусом, который нагревает воду или еду гораздо быстрее и может работать не только на керосине, но и на бензине, а тем более с венчающим эту эволюционную ветвь керогазом.



Керосинка с логотипом Завода механически-хозяйственных изделий (МХИ)

Упоминание о керосинке как бы переносит действие «Вступления» в эпоху раннего детства автора СПС, или даже в еще более старинные времена (это слово употреблял в стихах еще Анненский). В Москве, Ленинграде, да и в провинциальных советских городах керосиновые плитки вышли из массового употребления уже в конце 1950-х — начале 1960-х гг. и тогда же превратились в примету дачного и деревенского быта. Самое известное русское стихотворение, в котором речь заходит о керосинке, также относится к весьма отдаленному времени, это — «1 января 1924» О. Мандельштама: «А переулочки коптели *керосинкой*, / Глотали снег, малину, лед, / Все шелушиться им советской сонатинкой, / Двадцатый вспоминая год» (Мандельштам 1967: 112).

**сторонкой родной,** Псевдонародное словосочетание, часто использовавшееся в советских песнях — одним из ключевых источников, используемых **К.** в СПС для почти песенного «плача» по советской эпохе. Вспомним, например, следующие песенные стихи: «Дорожка степная, / Тропинка лесная, / *Сторонка родная* моя!» («Край родной», муз. Ю. Слонова, слова А. Пришелеца) (Пришелец: 211) [3], «Мы плыли по течению / *Сторонкою родной*» («Лодочка», муз. Т. Хренникова, слова М. Матусовского) (Хренников: 46) [4], «Сторонка, *сторонка родная*, / Ты солдатскому сердцу

мила» («Сторонка родная», муз. А. Островского, слова С. Михалкова) (Лицом к победе: 40) [5]. Стихотворный размер и тип рифмовки куплетов последней песни абсолютно совпадает с СПС — трехстопный анапест в поэме К. восходит не только к стихотворным произведениям Некрасова, но и к многочисленным советским песням.

Впрочем, лексема «сторонка» появляется уже в дореволюционной популярной песне «Родина», до сих пор входящей в репертуар профессиональных и любительских исполнителей: «Слышу песни жаворонка, / Слышу трели соловья... / Это русская *сторонка*, / Это родина моя!» (муз. А. Полячека, сл. Ф. Савинова)<sup>38</sup> [6]. Ср. и далее в «Лирической интермедии»: «Ждет меня моя *сторонка*, / Край невыносимый мой!» (с. 353).

**пахнет «Шипром», как бритый мужчина,** Одеколон группы А со стойкостью запаха не менее суток (Товароведение: 289) «Шипр» (от фр. *Chypre* = «Кипр») выпускался в Советском Союзе фабрикой «Новая Заря» и, по легендарным сведениям, не подтвержденным, впрочем, конкретным анализом составов, копировал французский одеколон «*Chypre Coty*» (1917). На самом деле, шипровое семейство парфюмов (объединенных сочетанием ароматов животного происхождения, бергамота и дубового мха) существовало задолго до 1917 г. Название «Шипр» было известно в России еще до революции, причем уже тогда писали его без кавычек и со строчной буквы, что указывает на общераспространенность одеколona. Эта марка одеколona связывала воедино все поколения советских людей. «Шипр» (как и «Красная Москва», см. ниже) выпускается до сих пор, но оригинальный букет одеколona современными репликами не воспроизводится (в частности, вследствие замены аллергенного дубового мха синтетическими эквивалентами).

Поскольку массовая доля этилового спирта составляла в этом одеколоне не менее 70%, «Шипр» (как и иные парфюмерные изделия) иногда употреблялся мужчинами в качестве крепкого напитка. Однако во «Вступлении» к СПС он упоминается в качестве дифференцирующего признака советского человека мужского пола не как алкогольная альтернатива (ср. в «Элеоноре» (1988) К.: «Под моею

---

<sup>38</sup> Упоминаем об этом особо, поскольку «Родина» выступает в качестве одного из значимых открытых претекстов кибировского послания «Л. С. Рубинштейну» (1987—1988).

койкой / разбавленный одеколон „Кармен“ / деда втихую пили» (Кибиров 2001: 84—85)), а как атрибут бритья, причем скорее не индивидуального — домашнего, а общественного. Одеколоном «повышенного качества» «Шипр» за дополнительную плату обрызгивали лица или затылки советских мужчин после бритья или стрижки в парикмахерских. Отсюда берет начало распространенный фразеологизм — «Шипром освежить?», идиоматизированный в новом значении в речи постоянных потребителей спиртного (подсказано нам А. Л. Осповатом). Более того, среди советских одеколонов существовала своеобразная иерархия, согласно которой «Тройной» одеколон был «для бедных», «В полет» — для «средних», а «Шипр» считался прерогативой «зажиточных» (Левинсон: 25; ср.: Лебина 2015: 73). В качестве яркой ольфакторной приметы советского мужчины «Шипр» фигурирует в зачине известного стиха Б. Ахмадулиной 1957 г.: «Жилось мне весело и шибко. / Ты шел в заснеженном плаще, / и вдруг зеленый ветер *шипра* / вздымал косынку на плече» (Ахмадулина: 58).

«Плач» по эпохе, разумеется, неслучайно начинается у К. с появления советских Адама и Евы. «Мужчина» и «женщина» (см. следующий стих и коммент. к нему) здесь — это не только гендерно-возрастная категория, но и стандартные советские обращения: «Мужчина, за мной просили не занимать», «Женщина, не подскажете, какой номер автобуса тут останавливается?»

и как женщина — «Красной Москвой»  
(Той, на крышечке с кисточкой),

Духи «Красная Москва» выпускались на той же фабрике «Новая Заря» с середины 1920-х гг. и были в СССР так же распространены и престижны в женском мире, как «Шипр» в мире мужском. Судьба духов «Красная Москва» нетривиальна. Исходная ароматическая композиция была



«Шипр» позднесоветского образца



Слева: флакон винтажной «Красной Москвы»; справа: кадр из телефильма «Покровские ворота»

составлена еще в начале века на московской фабрике Брокара (впоследствии — «Тэжэ» и «Новая заря») Августом Ипполитовичем Мишелем (предки которого переселились в Россию в XVIII в.) и называлась «Любимый букет императрицы». После революции Мишель обновил букет духов, и новый вариант, под именем «Красной Москвы» появившийся в продаже в 1927 г., получил советскую «прописку». Трансформациям подвергся и дизайн упаковки — у художника «Новой Зари» Андрея Евсеева она стала поистине «пролетарской», красно-золотой, сохранив, впрочем, ассоциации с имперским «русским стилем» (Вайнштейн: 12—13; Колева: 78—79): таким элементом дизайна была и декоративная кисточка, украшавшая обтянутые красным атласом подарочные упаковки «Красной Москвы» (флаконы были декорированы красной ленточкой). Советский парфюмер определяет букет этих духов как «теплый и нежный, даже несколько жаркий, но интимный и мягкий» и добавляет: «Типично женские духи» (Фридман: 43).

Престижность «Красной Москвы» (и одновременно некоторая их архаичность, становившаяся все более заметной по мере расширения парфюмерного горизонта советских людей в 1960—1980-е гг.) нашла отражение в кинематографе. Так, в фильме «Большая семья» (реж. И. Хейфиц, по роману Вс. Кочетова, 1954) флакон этих духов дарит сестре, перешедшей в десятый класс, старший брат. В фильме «Здравствуй и прощай» (реж. В. Мельников,



Там тело всякого мужчины  
Исчеркали  
        война  
                и труд.

Там по рисунку каждой травмы  
Читаю каждый вторник я  
Без лести и обмана драмы  
Или романы без вранья.

<...>

Там слышен визг и хохот женский  
За деревянной стеной.  
Там чувство острого блаженства  
Переживается в парной.

Там рассуждают о футболе.  
Там  
        с поднятою головой  
Несет портной свои мозоли,  
Свои ожоги — горновой.

Но бедствий и сражений годы  
Согнуть и сгорбить не смогли  
Ширококостную породу  
Сынов моей большой земли.

Вы не были в раю районном,  
Что меж кино и стадионом?  
В той бане  
        парились иль нет?  
Там два рубля любой билет.

(Слуцкий: 119)

В связи с темой слез как очищающей стихии ср. процитированный выше отрывок из Пушкина (с. 50).

Вопрос гигиены в Советском Союзе был, как и многое другое, делом государственным. Вспомним в связи с этим культом чистоты, например, тиражировавшееся в советское время выражение «В здоровом теле — здоровый дух!», а также советский плакат 1930-х гг. «Иди в баню после работы». Поскольку горячая вода, ваннные комнаты и души имелись далеко не у всех, а процесс мытья в домашних условиях, особенно в негазифицированных домах, был мучителен и малоэффективен, общественные бани вплоть до

начала 1970-х гг. предоставляли для многих единственную возможность соблюдать личную гигиену. Впоследствии бани постепенно все более смещались из области суровой еженедельной необходимости в сферу отдыха, нередко включавшего употребление алкогольных напитков (ср. развитие темы в кинокомедии Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!», 1975).

Общественные бани для советских людей являлись и первым внесемейным опытом столкновения с чужой телесностью, при этом многие советские семьи были неполными — без отца, так что мальчиков вплоть до достижения возраста, в котором они приучались посещать бани самостоятельно, матери вынуждены были водить в женское отделение. Таким образом, посещение бань для некоторых мужчин военного и послевоенного поколений стало источником первых сексуальных впечатлений. Описание посещения в детстве московских Сандуновских бань («инфернальный» вариант сюжета) находим у младшего товарища автора СПС Ю. Гуголева. Приведем зачин его ст-ния 2015 г. (курсив Гуголева):

Не *дверицу шкафчика*, но в целом Сандуны, где причиндалы каждого видны: болты, отростки, шланги, мотовило... Какой там трубы — души здесь горят! Одни проходят, прочие стоят, и хоть у нас и веник есть, и мыло, отец бубнит, что *мы — другой разряд*.



Агитплакат начала 1930-х гг., красным революционным цветом выделены мочалка и ключевое слово



Украинский вариант советского банного мыла



На этом фото Марка Штейнбока запечатлен *высший* (как выражаются сейчас: «элитный») ряд Сандуновских бань, самый дорогой, почти пустой и отличающийся роскошью интерьера

Что проку спорить с ним? — все верно: *мы — другой...*  
Средь нас — увечные: кто с грыжей, кто с ногой,  
с башкой истерзанной и с телом-самоваром.  
Сквозь помутневшей памяти окно  
вот в это все стожопое «оно»  
ведут меня за сандуновским паром  
отцы-мучители и деды заодно.

(Гуголев: 88)

«Банное» мыло, выпускавшееся советской промышленностью, запахом и прочими параметрами мало отличалось от предназначенного для стирки «Хозяйственного», хотя и было не темно-коричневого, а желтоватого цвета. Впрочем, представители старших поколений и до сих пор скорее не объединяют эти два вида мыла, а противопоставляют их друг другу (банное куда приятнее)<sup>39</sup>. Современный бард В. Егоров посвятил в 2008 г. запаху банного мыла целое стихотворение, развивающее «райский» вариант сюжета

<sup>39</sup> «Банное» мыло может считаться разновидностью туалетного, однако от популярных «Земляничного», «Цветочного», «Хвойного», «Красной Москвы» и других его отличали как «незамысловатый» запах (адепты советского мира описывают его как «естественный»), так и сравнительно невысокая цена.



Веники приносили с собой. Утренняя очередь в Сандуновские бани. 1984 г. Фото В. Соколаева

и местами интонационно напоминающее «Ананасы в шампанском» Северянина; процитируем его начало:

Запах банного мыла... запах банного мыла,  
когда мама меня, пятилетнего, мыла —

он витал над страной, он в столетье влетался  
он в подкорку мою, словно в губку, впитался.

Не забуду вовек, как в предутренней рани  
мы шагали с отцом в сандуновские бани,

где уравнивал враз дохляка и громилу  
запах веника и запах банного мыла.

Этот запах пронзительный (только не смейтесь!) —  
запах детства, где все мы глупы и бессмертны.

Грубоватый, как запах солдатской шинели,  
для меня навсегда он нежнее «Шанели».

(Егоров: 489)

**да банным листом.** Помимо подразумеваемой идиомы, относящейся к навязчивому человеку («Пристал/прилип, как банный лист к жопе»), здесь можно увидеть продолжение имплицитной темы Эдема (фигового листа). Лист, о котором идет речь в исходном фразеологизме, оторвался от родимой ветки чаще всего березового, но, возможно, и дубового веника, используемого в русской бане в качестве радикального массажера.

**общепитской подливкой, гарниром**

общественных местах. Сложносоокращенное слово «общепит» («общественное питание») — одно из немногих дошедших до наших дней словообразований первых пореволюционных лет (его можно найти, например, уже в издании 1922 г.



Тарелка с логотипом «Общепита»

(Четыре года: 213—215)). Тресты «Общепит» объединяли в каждом населенном пункте или районе СССР предприятия общественного питания — столовые и кафе. Прилагательное, которое использует К., редкое — обычно все, что относилось к этой сфере, называлось «общепитовским».

Покойный поэт Мирослав Немиров по нашей просьбе следующим образом описывал внешний вид подливки, которой щедро поливали блюда, подававшиеся в заведениях общепита: «Она была такая полужидкая красно-коричневая, больше всего похожа была, извините, на понос. Сейчас такую уже не найти» (ЖЖ1). Он же вспоминал: «...у кого не было совсем денег — студенты, например, или алкоголики — брали в столовых первое, а на второе — гарнир с подливой, без собственно второго (биточков, котлет и т. д). В результате обед обходился в десять копеек» (Там же). В качестве гарнира в столовых чаще всего подавали картофельное пюре, гречневую кашу, макароны или вермишель.

**пахнет булочной там, за углом.**

Упоминание об откровенно отталкивающим запахе сменяется воспоминанием об аппетитном и, вероятно, детском обонятельном впечатлении

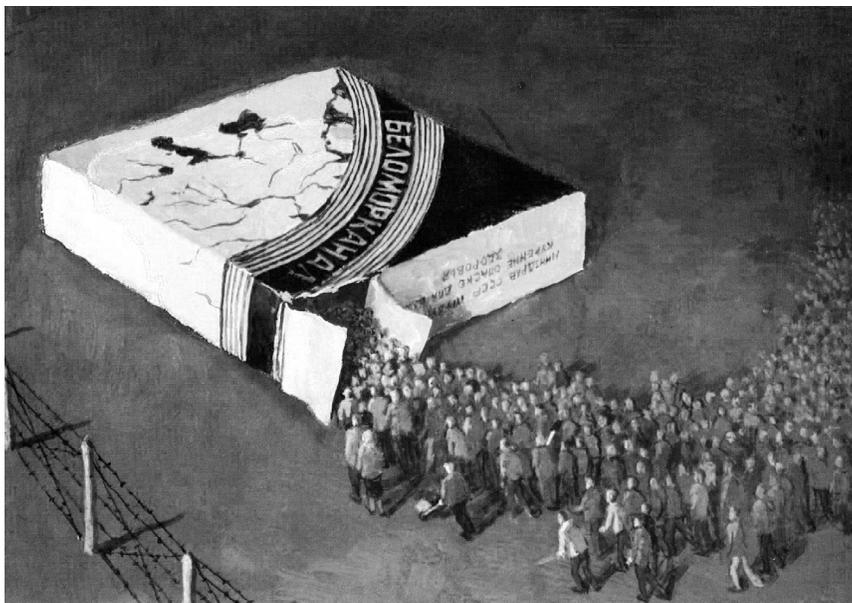
(в «булочную там, за углом» за хлебом чаще всего посылали именно детей). Впрочем, этот стих СПС, возможно, имеет литературное происхождение. По устному наблюдению Р. Д. Тименчика, он может восходить к стиху из «Песенки о комсомольской богине» (1958) Окуджавы [7], цитаты из которой еще встретятся нам в поэме: «На углу у старой булочной» (Окуджава: 150). Примечательно, что часто булочная советского времени (как, впрочем, и аптека, и «Гастроном») находится именно «за углом» или «на углу», т. е. недалеко от дома, поэтому и запах этого пространства воспринимается скорее как «свой» (в отличие от «общественного» запаха бани). Ср. у Цветаевой в ст-нии «Простите Любви — она нищая!» (1919): «Любовь» «башмачок сняла» «на углу, у булочной» (Цветаева: 1, 505), а также у Г. Семенова: «Приду из булочной с угла / и сяду обессиленно» (Семенов: 107), «Вон даже хлебом пахнет / из булочной бесплатно!» (Там же: 304).

**Чуешь, чуешь, чем пахнет! — Я чую,** В этом стихе впервые в СПС отчетливо возникает отсылка к фольклору (к традиционному сказочному: «Чую, русским духом пахнет»). Упомянем также о знаменитом диалоге гоголевского Тараса Бульбы и его сына Остапа: «Чуешь ли ты все это?» — «Чую» (Гоголь 1963: 250), хотя в окончательной редакции повести автор и предпочел украинскому варианту русский перевод: «Батько! где ты? слышишь ли ты?» — «Слышу!» (Гоголь 2: 165). Этот диалог, как и центральная тема «Тараса Бульбы» в целом, для К. был актуален в связи с развиваемым в СПС сюжетом отношения сына к своей родине. Также укажем на чрезвычайно популярную среди советских школьников словесную игру: первый школьник подносит к носу второго кулак и спрашивает: «Чем пахнет?», а потом сам же зловеще отвечает: «Могилой!».

**чую, Господи, нос не зажму —** Возможный подтекст этого стиха — фрагмент ст-ния Пушкина «И дале мы пошли — и страх обнял меня...» (1832), описывающего Ад и восходящего к Данте: «Тогда услышал я (о диво!) запах скверный, / Как будто тухлое разбилось яйцо, / Иль карантинный страж курил жаровней серной. / Я, нос себе зажав, отворотил лицо» (Пушкин 3 (1): 281). «Господь» в комментируемых стихах К. — то ли адресат реплики (адресаты во «Вступлении» к СПС будут меняться), то ли

междометие (ср. со сходным приемом в СПС далее). Если предложить первое прочтение (усиленное прописной буквой), то мы имеем дело с инверсией диалогической схемы «Тараса Бульбы» (где сын обращался к отцу, как Иисус в молитве о чаше). Вопрос Господа в этом случае встраивает повествование в парадигму ветхозаветных рассказов об общении грозного Яхве с сынами Израиля. Не забудем, что в Библии Бог наделен обонянием (тема, связанная с мотивом жертвоприношения): «И обонял Господь приятное благоухание, и сказал Господь [Бог] в сердце Своем: не буду больше проклинать землю за человека» [Быт 8: 20—21]. Ср. также в связи с основной темой поэмы пророчество Исайи о погрязшем в грехах Иерусалиме: «И будет вместо благовония зловоние» [Ис 3: 23].

**«Беломором», Сучаном, Вилюем.** Проследим за логикой развития ассоциаций в этом стихе. Кавычки, в которые заключено первое ее слово, ясно показывают, что речь идет о сорте очень популярных советских папирос «Беломорканал» (пачка стоила до 1980 года 22 коп., после подорожания — 25). Эти папиросы резко пахли дешевым табаком как при курении, так и при «бычковании» (недокуренную папиросу тушили, чтобы докурить потом, опускали получившийся «бычок» в карман, например, пиджака и тем самым значительно усиливали исходящий от папиросы запах). Ср. в поэме К. «Лесная школа» (1986): «Вот те Бог, вот те срок, вот те сала шматок / беломоро-балтийский бычок» (Кибиров 1994: 54). Свое название «Беломорканал» получил в честь Беломорско-Балтийского канала им. Сталина, который был построен в рекордно короткие сроки (с 1931 по 1933 г.) силами заключенных ГУЛАГа. Подразделение ГУЛАГа на канале даже получило специальное название — Беломоро-Балтийский лагерь (БелБалтЛаг) (подробнее см., например: Brunswic). Это строительство, с одной стороны, стало одной из важнейших составляющих сталинского государственного мифа о великих стройках социализма и «перековке» идеологических врагов, а с другой — в неподцензурной культуре — превратилось в символ произвола и беспощадного, цинического отношения государства к человеческой личности. Соответственно, в официальной советской культуре строительство Беломорканала было воспето, в частности, в кинофильме «Заключенные» (1936; по пьесе Н. Погодина, реж. Е. Червяков) и в сборнике сервильных очерков видных советских



Беломорканал. Картина П. Белова (1985)

писателей: Беломорско-Балтийский Канал имени Сталина: История строительства 1931—1934 гг. / Под ред. М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина. М., 1934 (среди авторов отметились М. Зощенко, В. Катаев, А. Н. Толстой, В. Шкловский)<sup>40</sup>.

Как и Беломорканал, *Сучан* — это водоток, то есть река (с 1972 г. она получила официальное название Партизанская). Протекает на юге Приморского края. Сучаном до 1972 г. назывался и небольшой город, стоящий на этой реке (переименован в Партизанск). Здесь еще с царских времен располагалась тюрьма, сохранившаяся и в советское время. Тяжелейшая угледобыча в Сучанском бассейне осуществлялась силами заключенных. Кроме того, название «Сучан» носило судно, которое фрахтовалось

---

<sup>40</sup> Свое название от Беломорского канала унаследовали не только папиросы, но и мыло. Это одиозное название (в ряд вписываются названия типа «На посту» или «Колхозная победа») в 1930-е гг. незря получают два таких массовых продукта потребления, как мыло и папиросы: ключевые для власти понятия и реалии должны были стать такой же повседневной частью быта советского человека, как и соответствующие запахи (Жирицкая: 260).

руководством ГУЛАГа для перевозки заключенных. Именно с Сучаном легенда связывала место смерти О. Мандельштама (на самом деле он умер во Владивостоке, в лагере «Вторая речка»). Узаконена эта легенда была в песне Галича «Памяти Б. Л. Пастернака» (1966) [8], в которой стих о Мандельштаме следует за стихом о Цветаевой: «Он не мылил петли в Елабуге / И с ума не сходил в Сучане / <...> / Ведь не в тюрьму и не в Сучан, / Не к высшей мере...» (Галич: 113; о влиянии Галича на Кибирова см.: Богомолов: 486—508). Ср. также со сходным приемом в ст-нии Гандлевского «Вот наша улица, допустим...» (1980): «С детьми играют в города — / Чита, Сучан, Караганда» (Гандлевский: 95).

Река *Виллюй*, протекающая в Якутии и Красноярском крае, и город Вилуйск, стоящий на этой реке, тоже тесно связаны с историей тюрем, ссылок и лагерей в России. Больше десяти лет прожил в Вилуйске ссыльный Чернышевский, широко использовался труд заключенных ГУЛАГа на строительстве Вилуйской ГЭС.

Если папиросы «Беломорканал» — источник вполне неметафорического запаха, памятного всем — даже случайным — свидетелям их использования, то ни Беломорканал, ни тем более мало кем виденные Сучан и Виллюй не являются для большинства читателей частью жизненного опыта. В этом стихе впервые во «Вступлении» к СПС объект приобретает чисто культурное значение, запах развоплощается и перемещается из области индивидуальной памяти в область памяти исторической. Этому сопутствует экзотичность двух последних гидронимов, которые связываются скорее не с конкретными реками, но с представлениями о лагерном крае, «где течет Енисей». Если дать волю фонетическим ассоциациям, то «Сучан» (ср. «сучий») и Виллюй (ср. «вилять») могут имплицировать мандельштамовский образ «века-волкодава» (или владимовский — верного Руслана).

**домом отдыха в синем Крыму!**

Как и стих о «булочной» после стиха про «общепитскую подливку», комментируемый стих резко контрастирует с предыдущим. Сфера запахов, ассоциирующихся с летним Крымом, включает цветущие растения, аромат кипарисов и эвкалиптов и, конечно, запахи моря. Из колымского ада мы попадаем в пространство, которое было для советских людей репрезентацией рая (если проследить этот путь, он проляжет наискосок карты от северо-востока к юго-западу).



В помпезном неоклассическом «дворцовом» стиле строились и новые санатории, и дома отдыха. Первый корпус санатория «Украина» (Мисхор, архитектор Б. Ефимович, построен в 1950—1955 гг.)

При этом и в предыдущем стихе СПС, и в комментируемом пейзажным фоном служит водный массив (вслед за каналом и реками — море (и небо), введенное через эпитет «синий»). Да и в отпуске ГУЛАГовское начальство вместе с семьями часто отогревалось именно на курортах Крыма и Кавказа. Ср. во II гл. СПС: «На далеком лесном пограничье, / В доме отдыха в *синем Крыму* / Лейся, звонкая песня девичья, / Чтобы весело было Ему!» (с. 208).

«Право на отдых» было законодательно закреплено в 119-й статье сталинской конституции 1936 г. Дома отдыха, пансионаты и санатории для трудящихся стали визитной карточкой социальной политики советской власти (подробнее см.: Koenker). Очень часто они учреждались в бывших дворцах, усадьбах и богатых дачах, что должно было подчеркнуть демократизм режима и справедливый характер послереволюционной экспроприации собственности. Путевки в дома отдыха распределялись советскими профсоюзами и были почти бесплатными, они могли использоваться как средство поощрения ударников труда (своего рода земной аналог небесного блаженства праведников). Ср., например, в получившей

в последнее время известность благодаря широкому онлайн-тиражированию звукозаписи выступления М. П. Седакиной на собрании избирателей Сталинского округа Москвы 11 января 1937 г.: «Товарищи! Разве мы думали, что наши дети, что наши внуки будут в детских садах, будут в детских яслях, будут на курортах, в синеториях? Да и не только бы дети-то, и мы-то с вами — и на курортах, и в синеториях, и в домах отдыха... Все, товарищи, для нас... Все создал... Спасибо тебе, великий Сталин, спасибо тебе, наша партия!» (Транскрипт с сохранением речевых особенностей наш. — *Комментаторы*.).

«Синим» Крым назван у К. не только из-за цвета неба и моря, но и как идеальное воплощение голубой советской мечты (ср. в послании «Л. С. Рубинштейну» (1987—1988): «*Голубой Артек в Крыму*» (Жибиров 1994: 175). Синий и голубой цвета, цвета мечты, доминируют на крымских полотнах одного из самых оптимистических советских художников — Александра Дейнеки<sup>41</sup>. Эти обертоны синего и голубого цвета, возможно, учитывались поэтом-эмигрантом Г. Ивановым, иронически писавшим в ст-нии «Свободен путь под Фермопилами...» (1957), в котором «тюрьма» тоже соседствует с Крымом:

Стоят рождественские елочки,  
Скрывая снежную тюрьму.  
И *голубые* комсомолочки,  
Визжа, купаются в Крыму.

(Иванов Г.: 387)<sup>42</sup>

**Пахнет вываркой, стиркою, синькой,** Сохраняя синий колорит, К. возвращается к каталогу бытовых советских запахов, теперь — характерных преимущественно для тогдашнего «домашнего мира». Выварка здесь — не только процесс, но и содержимое большой емкости из цинка (до 20 л) для кипячения белья, ее обычно приходилось поднимать вдвоем, а затем ставить на газовую плиту. Синька — это средство для подсинивания

<sup>41</sup> Между прочим, в местах общественного питания в СССР часто висели репродукции и вариации этих полотен, чтобы во время еды человек мог немножко помечтать об отдыхе на Юге. Синим цветом были обильно залиты советские открытки и кустарные раскрашенные фотографии, изображающие крымский рай.

<sup>42</sup> Впрочем, у Иванова, возможно, подразумевается и недоедание «комсомолочек» и/или их незагорелость (прозрачная, голубая от астении, или белая, посиневшая от холодной воды кожа под ярким солнцем).

белья при стирке, использование которого требовало от хозяек большого навыка — белье можно было недосинить или, наоборот, пересинить. Оно в каждой семье, как правило, стиралось в определенный день, в городских коммунальных квартирах жильцами иногда составлялся график очередности. Приведем здесь мемуарное описание типового процесса стирки белья в советское время: «Сначала белье замачивали в каустической соде. Потом стирали — терли на стиральной доске — такая волнообразно-ребристая продолговатая цинковая пластина, заключенная в деревянную раму на ножках. Потом белье вываривали в чане. Для вываривания в воду добавляли хозяйственное мыло. Если мыло было твердое, его терли на терке. Если мыло было мягкое — собачье, очень вонючее и липкое, — то его резали ножом на кусочки. Собачье мыло было противное, но отстирывало хорошо. Чистое прополощенное белье напоследок и для красоты полоскали в воде с синькой. Синька была порошкообразная. Немного синьки брали и завязывали в небольшую белую тряпочку — три угла вместе, а четвертый обматывали и завязывали — получался мешочек. Этот мешочек с синькой осторожно полоскали в воде. Синька потихоньку растворялась и равномерно окрашивала воду. А если просто бухнуть синьку, то она толком не растворится и белье будет в синих пятнах и точках» (ЖЖЖ2)<sup>43</sup>.



Оцинкованная выварка

**и на ВДНХ шашлыком,** Мы возвращаемся в сферу кулинарных запахов, в публичный мир, на территорию сталинского витринного благополучия. Выставку достижений народного

<sup>43</sup> Дополнительные культурные ассоциации, связанные со стиркой, вновь отсылают к эпохе сталинизма — это «чистки», в конце 1920-х — начале 1930-х г., проходившие в партии и на отдельных предприятиях и позволявшие выявлять неблагонадежных или подозрительных граждан, а также поддерживать в обществе мобилизационно-тревожную атмосферу. Ср., например, в романе Ильфа и Петрова «Золотой теленок» или у Мандельштама в ст-нии «Квартира тиха, как бумага...» (1933): «Какой-нибудь честный предатель, / *Проваренный в чистках*, как соль» (Мандельштам 1967: 196).



Шашлычная при павильоне Азербайджанской ССР на ВДНХ, 1960-е гг.

хозяйства СССР (ВДНХ СССР) открыли в Москве в 1939 г. До 1959 г. она именовалась Всесоюзной сельскохозяйственной выставкой (ВСХВ) и призвана была символизировать изобилие, наступившее после утверждения в советской деревне колхозного строя. Отдельные павильоны выставки были посвящены отраслям советского сельского хозяйства (впоследствии — и промышленности), а также республикам СССР. Таким образом, идея сельскохозяйственной и промышленной мощи соединялась здесь с идеей дружбы народов. В качестве одного из главных официаль-

ных символов сталинского СССР выставка была показана как фон событий в двух фильмах самых знаменитых советских комедиографов того времени — Григория Александрова («Светлый путь», 1940) и Ивана Пырьева («Свинарка и пастух», 1941). Примечательно, что отсылки к названиям обоих фильмов присутствуют в гл. II СПС: «*Светлый путь* поднимается в небо, / и *пастух со свинаркой* поет» (см. с. 226). В более позднем ст-нии «20 лет спустя» (1998) то же пространство вызывает у К. несколько иные ассоциации — это «пиво на ВДНХ» (Жибиров 2001: 355).

Многочисленными кафе, закусочными и ресторанами было представлено на ВДНХ и кулинарное разнообразие советской империи, а остропахнувший шашлык из сильно замаринованного мяса стал постоянным спутником выставки на долгие годы. В более позднее время появились на ВДНХ и шашлычные-мангалы в жанре fast food, они вносили весомую лепту в ольфакторный образ этого места. Приведем здесь относящиеся к концу 1970-х гг. воспоминания одного из совсем юных тогда посетителей выставки: «О, шашлык на ВДНХ! Он был недешев, блюдо выходного дня, для прогулок папы с сыном на ВДНХ около павильона „Космос“, разумеется. Шашлык был перченый и уксусный, всегда ощущался как „взрослая пища“ ребенком — как горькое пиво и водка: невкусно, но взросло, вырасту — пойму, а пока — причастен к еде взрослых» (ЖЖЗ).



Шашлыки на ВДНХ образца 1980 г. Вином полагалось поливать шашлык в процессе приготовления, чтоб не пригорал

**и глотком пертуссина, и свинкой,** Оба запаха связаны с детсадовским и раннешкольным периодом жизни советского человека: свинкой (бытовое название эпидемического паротита) дети, как правило, болеют в возрасте от четырех до десяти лет. Муколитическое средство пертуссин (правильно с двумя «с») дают детям с ложечки в виде сиропа. Основой пертуссина, с позапрошлого века входящего в арсенал гомеопатии, но не отвергаемого и специалистами-аллопатами, служит экстракт чабреца, поэтому сироп распространяет вокруг себя характерный запах и относится к редкому виду лекарств: употребление его не только полезно, но и приятно (так полагает по крайней мере один из комментаторов СПС).

А вот чем может пахнуть свинка? По-видимому, теми лекарственными средствами, которые часто применялись советскими людьми для лечения этого заболевания. Вдобавок к полосканиям раствором соды или фурацилина мамы и бабушки часто раскаляли на сковороде соль, засыпали ее в носок и делали прогревания. Также практиковались масляные компрессы.

Впрочем, К. в данном случае не столько вспоминает конкретные запахи свинки и даже пертуссина, сколько воссоздает мучительную и сладкую (в детский сад или школу можно не идти!) атмосферу самоощущения болеющего ребенка. Ср. в послании «Л. С. Рубинштейну» (1987—1988): «Помнишь, в байковой пижамке, / свинка, коклюш, пластилин, / с Агнией Барто лежали / и глотали пертуссин?» (Кибиров 1994: 175), а также в ст-нии «Эпilog» (2005): «И все, что казалось / невыносимым / для наших испуганных душ, / окажется вдруг так легко излечимым — / как свинка, ветрянки, / короче — коклюш!» (Кибиров 2009: 588)<sup>44</sup>. Детские болезни уже появились в русской поэзии как элегический мотив; ср., например, у Д. Самойлова («Из детства», 1956):

Я — маленький, горло в ангине.  
За окнами падает снег.  
И папа поет мне: «Как ныне  
Сбирается вещей Олег...»

Я слушаю песню и плачу,  
Рыданье в подушке душу,  
И слезы постыдные прячу,  
И дальше, и дальше прошу.

Осеннею мухой квартира  
Дремотно жужжит за стеной  
И плачу над брэнностью мир  
Я, маленький, глупый, больной.

(Самойлов: 129—130)

**и трофейным австрийским ковром,** После окончания Великой Отечественной войны из европейских стран, в первую очередь из Германии, советскими военнослужащими и примкнувшими к ним чиновниками в качестве трофеев (это слово использовалось современниками и для описания официальных репараций, и для оправдания банального мародерства) было вывезено огромное количество самых разнообразных вещей: от картин, скульптур и коробок с кинолентами (существовало даже понятие — «трофейный фильм») до швейных машинок

<sup>44</sup> Процесс припоминания сопровождается у К. возникновением мотива болезни также, например, в «Романсах Черемушкинского района» (1988): «Жар гриппозный и слезы. / Мимозы на кухне твоей» (Кибиров 2001: 70).



Фото: vk.com/muzpervomai Музей Новосибирска

и портсигаров. Трофейные предметы домашнего обихода, не без основания, ценились гораздо выше отечественных (см. об этом в эффектной эссе И. Бродского «Трофейное» 1986 г.). За ними бережно ухаживали, так что прослужили эти предметы многим из своих новых владельцев очень долго — до конца 1970-х гг. В частности, трофейные ковры пересыпали нафталином, пачулями, далматской ромашкой и другими порошками. Таким образом, ковер в комментируемом стихе, скорее всего, пахнет не только старой шерстью, пылью и накопленными за годы домашними запахами, но и одним из перечисленных средств против моли<sup>45</sup>.

В предшествующем, этом и четырех следующих стихах СПС речь, вероятно, идет не только о запахах из обобщенного детства советского человека, но и о конкретных запахах из детства автора

---

<sup>45</sup> Попутно отметим, что запах ковра, очевидно, относится к группе «домашних» запахов. Ср. в ст-нии К. «Щекою прижавшись к шинели отца...» (1996), где ковер выступает как атрибут «своего» пространства, неподвластный течению времени: важно знать, «что эта кровать, и ковер, и трюмо, / и это окно / незыблемы» (Кибиров 2001: 273).

поэмы. Это предположение подкрепляется, в частности, конкретизирующим определением «австрийским» (а не «немецким»/«германским»). Присутствие советских войск в Австрии после окончания войны продолжалось десять лет, вплоть до года рождения автора СПС, так что понимать прилагательное «трофейный» здесь можно расширительно. Отметим, что мотивы, связанные с Австрией, вновь возникнут в «Лирической интермедии» СПС.

Нужно упомянуть, что ковры в ту эпоху, как, впрочем, и сейчас, иногда не расстилали на полу, а вешали на стену ради украшения интерьера и теплоизоляции. В советской оттепельной культуре конца 1950-х — 1960-х гг. «ковёр на стене» превратился в одну из эмблем «мещанства» и тяги к «красивости». В подражание трофейным коврам с фигуративными изображениями красавиц, пейзажей и животных (собак и оленей в первую очередь) отечественные подпольные артели быстро наладили производство их дешёвых и аляповатых аналогов (см. об этом, например, письмо жены Ивану Денисовичу о «красилях» из повести А. И. Солженицына).

**свежеглаженным галстуком алым,** Пионерский галстук относится к сфере общественной, но определение-причастие помещает его в мир домашний. Пионерские галстуки (шейные платки треугольной формы) делались из ситца, а затем — из ацетатного шелка. Эти материалы очень легко мнутся, поэтому самые аккуратные пионеры (в первую очередь девочки) гладили пионерские галстуки каждое утро перед школой. За мальчиков галстуки часто гладили их мамы. Одна из бывших пионерок вспоминает: «Гладить галстук надо было с большой осторожностью. Утюги были не в пример нынешним, ацетатный галстук можно было легко сжечь или, что бывало чаще, галстук под утюгом мелко как бы гофрировался. Я гладила галстук мокрым — мочила, отжимала и под утюг. Галстук шипел и издавал немного уксусный запах — довольно приятный» (ЖЖ4). А вот что рассказывает ещё одна мемуаристка: «Чтобы получше разгладить, галстук нужно было полностью намочить, так что пока несешь его от крана до утюга, с него капает. И потом пар и шипение из-под утюга. И опасность прожечь дырку, потому что гладишь всегда в последний момент. Галстуки быстро изнашивались: кончиком галстука, например, вытирали с ручки лишние чернила. Если покупали новый галстук, то его могли спереть в спортивной раздевалке или заменить на старый» (Там же). У ситцевых

галстуков был немного иной цвет (более интенсивно-красный), свой запах после глажки, не такой, как у «шелковых» (они сосуществовали в 1970-е гг., можно предположить, что во времена пионерского детства автора СПС ацетатные только появились как плод хрущевской «химизации народного хозяйства»). Стоили они, кстати, тоже не одинаково.

В октябрята все советские дети вступали в первом классе; в пионеры — в третьем или в четвертом; в комсомол почти все — начиная с седьмого класса. Галстук вместе со значком был главной отличительной принадлежностью пионера. Считалось, что три его конца символизируют нерушимую связь трех поколений самых передовых советских людей: пионеров, комсомольцев и коммунистов. Образ «галстука алого» встречается также в поэме К. «Лесная школа» (1986): «Кверху брюхом мы плыли по черной реке, / *алый галстук* зажав в кулаке» (Кибиров 1994: 58). Разумеется, о пионерском галстуке написано множество советских стихотворений и песен. Самое известное, много раз хулигански переделывавшееся — «Пионерский галстук» С. Щипачева. Приведем его начальные строки:

Как повяжешь галстук,  
Береги его:  
Он ведь с красным знаменем  
Цвета одного.  
А под этим знаменем  
В бой идут бойцы,  
За отчизну бьются  
Братья и отцы.

(Щипачев: 44)

**звонким штандыром на пустыре,**

Здесь К. продолжает ряд почти неуловимых «детских» запахов и связанных с ними воспоминаний, на этот раз из мира городского двора. Мемуарист рассказывает о конце 1970-х гг.: «Пустырь — удивительное явление. Отчего-то пустыри были всегда, и всегда были детской территорией. Пахло там, конечно, пылью, пустырь, равно как и штандер — это лето в городе и летние городские запахи. Ржавое железо и пыль, восхитительно» (ЖЖ5).

«Штандыр» — популярная детская дворовая игра, которая имела, впрочем, разные названия («штандр», «штандер», «штандер-



Иллюстрация Л. Ионова к книге С. Якуба «Вспомним забытые игры». 1988 г.

стоп», «стоп-мяч», «зевака»). Возходит загадочное слово, по-видимому, к какому-то старому немецкому названию (возможно, к «ständler/stander», зафиксированному в словаре братьев Гримм в значении «тот, кто стоит» — DWB: 17, 741). Упоминания об игре с таким названием встречаются в русских мемуарных источниках, описывающих довоенный СССР (Федосюк: 16). На немецкий источник игры указывает и А. Чудаков в романе «Ложится мгла на старые ступени» (2000): ей обучает сверстников сын поволжских немцев-колонистов Кемпель (Чудаков: 76). Подробнейшее описание игры в штандер можно найти в специальной главе увлекательной

книги (Якуб: 55—59). Мы же приведем здесь правила одного из ее вариантов, которые В. Шендерович в книге «Изюм из булки» излагает следующим образом: «Играли так: вверх бросался мяч, и все бежали врассыпную. Водящий, поймав мяч, диким голосом кричал: — Штандер! И все должны были застыть там, где их заставлял этот крик. <...> Выбрав ближайшую жертву, водящий имел право сделать в ее сторону три прыжка — и с этого места пытался попасть мячом. Причем жертва двигаться с места права не имела, а могла только извиваться» (Шендерович: 25)<sup>46</sup>.

**и вокзалом, и актовым залом,**

И то и другое пространство характеризуются массовым скоплением людей.

В первом случае — отъезжающих пассажиров и тех, кто их провожает; во втором — школьников и учителей. Речь у К. в данном

<sup>46</sup> Показательно, что «штандер» у Шендеровича оказывается единственным атрибутом «советского», способным вызывать если не ностальгию, то теплые воспоминания: «Исчезла эта игра и канула в Лету вместе с диафильмами про кукурузу — царицу полей и подстаканниками со спутником, летящим вокруг Земли. Кукурузы не жаль, подстаканников не жаль — штандера жаль. Хорошая была игра» (Шендерович: 25). Впрочем, каждому поколению свойственно описывать игры своего детства как безвозвратно ушедшие в прошлое.

случае почти наверняка идет именно о школьном актовом зале. Ср. в его послании «Л. С. Рубинштейну» (1987—1988) о школьниках: «В зале актовом плясали, / Помнишь, помнишь тот мотив?» (Кибиров 1994: 176). Одновременное упоминание двух этих пространств заставляет предположить скрытый здесь мотив окончания школы (выпускного акта), разлуки с детством.

Комментируя мотив запахов вокзала, можно еще раз наглядно проиллюстрировать едва ли не основной прием всей поэмы — совмещение личных впечатлений любого советского человека с отсылками к литературным цитатам и общим местам. С одной стороны, всем людям старшего поколения хорошо памятливы обонятельные впечатления, связанные с пребыванием на железнодорожных вокзалах. Иногда эти впечатления могли быть полярно противоположными — приведем здесь два выразительных мемуарных фрагмента. В первом описаны запахи внутреннего помещения вокзала: «Вокзал пах в первую очередь множеством человеческих невымытых тел и особенно их ног — люди жили зачастую на вокзале сутками: едешь из Ростова-на-Дону, например, в Тюмень — железные дороги в СССР были так устроены, что ехать надо через Москву — в Москву приезжаешь 29 августа — обнаруживается, что на Тюмень билет есть только на второе сентября. В гостиницу в СССР устроиться было невозможно в принципе, вот и живешь на вокзале — спишь на его скамейках сидя» (ЖЖЖ). Ср. в поэме К. с примечательным заглавием «Сортиры» (1991): «...липкий кафель Курского вокзала» (Кибиров 2001: 206). Второй мемуар описывает запахи вокзального перрона: «Вокзал пах в первую очередь креозотом, которым пропитывают шпалы. Очень сильный и приятный запах. Потом пахло углем и дымком, потому что в вагонах проводники топили углем титаны с горячей водой для чая. Еще пахло паром, который выпускали под вагонами, — не знаю, что это такое, может, гидравлику (если она в поездах есть) или тормоза проверяли? Приятно пахли и скрипели чемоданы из искусственной кожи. Летом пахло нагретым железом вагонов» (Там же). Отдельно отметим запахи сомнительной вокзальной еды из буфета и зала ожиданий (где упомянутые выше ароматы разомлевших пассажиров смешивались с запахом неизбежных вареных яиц).

С другой стороны, разнообразные запахи вокзалов многократно описаны русскими прозаиками и поэтами. Прочитируем здесь

лишь один отрывок (из повести Бунина «Деревня»). В нем упоминается, между прочим, и запах керосина: «В вокзале пахло мокрыми полушубками, самоваром, махоркой, керосином» (Бунин 2: 322).

Приведем здесь и уже названное выше стихотворение О. Мандельштама 1931 г., начинающееся с упоминания о керосине, а завершающееся бегством на вокзал:

Мы с тобой на кухне посидим,  
Сладко пахнет белый керосин;

Острый нож да хлеба каравай...  
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери  
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,  
Где бы нас никто не отыскал.

(Мандельштам 1967: 160)

В школьных актовых залах кроме танцев проводили еще торжественные линейки и общие собрания. О запахах актового зала см. короткие воспоминания А. Левкина: «...старый паркет или какие-то доски. Ткани-драпировки, не так чтобы только пылью пахли, чем-то еще — может, желтой гуашью, которой на них что-то писали. Застоявшийся воздух: самое большое все же школьное помещение, так что воздух с присущим этой школе запахом там в основном и обитал» (ЖЖ7). Можно добавить к этому особую ноту политуры, создаваемую большим скоплением стульев с лакированными спинками.

**и сиренью у нас на дворе.**

В этом стихе нарратор впервые открыто пользуется собственным обонятельным воспоминанием-впечатлением («у нас»). Однако и сирень, и указание «у нас во дворе» настолько сильно апроприированы речью и массовой культурой, в первую очередь песенной, что это личное воспоминание мгновенно превращается в общее: «у нас на дворе» воспринимается как «у всех на дворе». Ср. зачин песни А. Островского на стихи Л. Ошанина: «А у нас во дворе есть девчонка одна» (она будет цитироваться в СПС далее. См. с. 304—305) [9].

О сирени в русской поэзии см. содержательную работу А. Ф. Белоусова (Белоусов 1992: 311—322). Возвращение из школьного мира в мир двора у К. маркировано возможным указанием на взросление лирического героя (хотя детские забавы и запахи еще появятся во «Вступлении»). Сирень, как и другие цветы, устойчиво связана с темой любви, ср. у К. в «Балладе об Андрюше Петрове» (1988): «Ведь в ЗАГСе лежит заявленье, / *сирень* у барачка цветет» (Кибиров 2001: 78). Впрочем, в отличие от покушных цветов, дикорастущая сирень — объект обычных посягательств влюбленных подростков и финансово несостоятельных кавалеров.

Рядом с сиренью в гл. I СПС будет упомянут Бунин («Погляди же, как жалобно Бунин / На прощанье к *сирени* приник!», см. с. 166—167). Этот мотив возникнет в поэме и в гл. II: «Спой, черемуха, спой мне, сирень!» (см. с. 231—232).

**Чуешь, сволочь, чем пахнет! — Еще бы!  
Мне ли, местному, нос воротить! —**

Уже возникавшая во «Вступлении» ситуация вопроса «Чуешь, чем пахнет?» и ответа на этот вопрос: «Чую!» в комментируемых стихах помещена в контекст жесткого разбирательства (отсюда обращение «сволочь») «право имеющих» с потенциальным чужаком. Именно поэтому отвечающий как бы ненароком подчеркивает, что он «местный» (свой), то есть полноправный участник диалога. Характеристика «местные» в бытовом языке советского времени часто подразумевала агрессивно настроенных по отношению ко всем без исключения *не* местным подросткам и юношей. Например, «деревенские» противостояли «городским», жители окраин — выскочкам из центра, провинциалы — москвичам и ленинградцам, но могло быть (хотя и гораздо реже) наоборот. Вместе с тем, называя себя «местным», нарратор отстаивает право судить о России и Советском Союзе с точки зрения *своего*, не деликатничая и не впадая в умиление. Ср., например, сходную риторическую конструкцию в ст-нии С. Есенина «Я иду долиной. На затылке кепи...» (1925): «Я ли вам не *свойский*, я ли вам не близкий, / Памятью деревни я ль не дорожу?» (Есенин 4: 224). Употребляя идиому «нос воротить» (выражать презрение, привередничать), К. возвращает буквальный смысл стертой метафоре, как и в случае с первым стихом «Вступления» («Пахнет дело мое керосином»).

**Политурой, промасленной робой,** Ольфакторный сюжет вновь перескакивает от благоухания к промышленно-химическим неприятным запахам. Здесь мы впервые окунаемся в нарочито взрослый мир советского *рабочего класса*, с воображаемым представителем которого, как можно предположить, ведется диалог в предыдущем стихе. Уже упоминавшаяся нами выше политура — изобретенный в XVIII в. и получивший широкое распространение в викторианской Англии лак, представляющий собой спиртовой раствор смолистых веществ и предназначенный для придания мебели изысканного вида, полировки. Однако в этом стихе имеется в виду, скорее всего, репутация политуры как дешевого (а чаще — бесплатного, украденного по месту работы) заменителя питьевого алкоголя. Ср. в ст-нии К. «Ветер перемен» из поэмы «Песни стилиаги» (1986): «Что ж ты жрешь *политуру*, подлец?» (Кибиров 1994: 31). Это опасное (иногда смертельно) обыденное восходит, видимо, еще к Первой мировой войне, когда в России был введен сухой закон. Перед употреблением политуру старались очистить (зимой — вымораживая спирт, в другие времена года — связывая и отделяя неспиртовые составляющие механическими способами). Ср. у Вен. Ерофеева: «Не буду вам напоминать, как очищается политура, это всякий младенец знает. Почему-то в России никто не знает, отчего умер Пушкин, а как очищается политура — это всякий знает» (Ерофеев: 55)<sup>47</sup>. Приведем здесь соображения О. А. Проскурина о комментируемом стихе: «Строго говоря, здесь перед нами семантическая игра: запах политуры и промасленной робы — это, в принципе, вполне почтенный запах производства. Ср. в сочинении Дж. Родари — Самуила Маршака „Чем пахнут ремесла?“: „Пахнет маляр / Скипидаром и краской. / <...> / Блуза рабочего — / Маслом машинным...“. Кибиров с озорством деконструирует подобные сыздетства знакомые мифологизированные картины созидательного труда (и, вероятно, стишки Джанни Родари помнит и имеет в виду). Игровое озорство и состоит в том, что он „ничего такого не сказал“ — а в воспитанном советской жизнью читательском восприятии ряд „политура — роба“ немедленно

---

<sup>47</sup> О чтении «Москвы — Петушков» К. рассказывает В. Шендеровичу в интервью: «...то была просто потрясающая и, пользуясь выражением Блока, вернее, названием иконы Богоматери, нечаянная радость такая была, потому что я вдруг понял, что нет, ничего не кончилось. Возможно, даже это возможно описать точно, красиво» (Поэт Тимур Кибиров).

перекодируется в алкогольный план, с соответствующими смежными ассоциациями продукта — потребителя» (ЖЖ8). Отметим также, что те, кто пил политуру, иногда заменяли ее нейтрально звучащее название ласковым — Полина Ивановна (сравните с именованьем клея БФ, также выступавшего в роли алкогольного суррогата, Борисом Федоровичем) (подсказано нам А. Л. Осповатом).

Судьба существительного «роба» в России замысловата — первоначально, еще в XVIII в., это слово (от фр. robe) означало «нарядное длинное женское платье», затем, в веке XIX-м, как можно предположить, оно вторично проникло в язык «снизу» другим путем — из морского аргю, уже восходя к однокоренному итальянскому «roba» = «одежда» (ср.: Фасмер, III: 487). Теперь слово стало относиться к мужским свободным матросским, арестантским и рабочим рубашам из грубой и прочной ткани (холст, брезент). Последнее значение в конце концов начинает доминировать, и промасленная роба становится метонимической приметой рабочего человека. Ср., например, в ст-нии «Идет купаться портовой рабочий...» (1936) А. Штейнберга: «Все стерлось: берег, жилистое тело, / *Замасленная роба на песке*» (Штейнберг: 111).

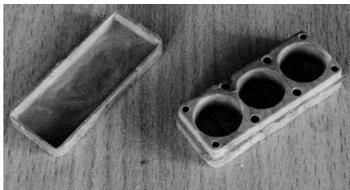
**русским духом.** Эта хрестоматийная пушкинская цитата неоднократно подвергалась ироническому переосмыслению, причем зачинщиком в обыгрывании двусмысленности выступил сам автор «Руслана и Людмилы». Вступление к поэме создано в Михайловском в 1824—1825 гг. Тогда же, в начале ноября 1825 г. Пушкин писал Вяземскому: «Ты уморительно критикуешь Крылова; молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем *духа русского* народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял. — В старину наш народ назывался смерд (см. госп.<одина> Кар<амзина>)» (Пушкин 13: 240). Ср. ниже коммент. к стиху «Русью пахнет, судьбою, говном» (с. 131).

**едрить-колотить!** В еще одной публикации «Вступления» — «долбить-колотить» (Кибиров 1991а: 47), и это позволяет предположить, что первое слово комментируемого микрофрагмента представляет собой подцензурную замену первоначального (и уж точно подразумеваемого) «ебать» (так и было напечатано в первой публикации поэмы в нью-йоркском альманахе «Время и мы»). Присказка «ебать (или «етить»)-колотить», как и многие

ругательства такого типа, не несет никакой специальной смысловой нагрузки, кроме своеобразного украшения речи говорящего, а также усиления экспрессивности его реплики (как в данном случае) и/или выражения его удивления («Ебать-колотить, ты что натворил тут?!»). В некотором смысле «едрить-колотить» в комментируемом ответе есть почти симметричная риторическая реакция на «сволочь» в откомментированном выше вопросе.

**Вкусным дымом пистонов,**

Дым пистонов игрушечных пистолетов пахнет порохом. Примечательно, что нарратор как бы забывает об этом, оценивая запах с детской точки зрения. Мемуарист из поколения автора СПС рассказывает: «Пистоны продавали круглые, размером с конфетти. Их кляли в пистолет по одному. Одна сторона этих пистонов была синяя, слегка в фиолетовый, а другая — произвольной окраски, иногда даже с обрывками букв (из газетной бумаги, что ли?)» (ЖЖ9). Часто мальчишки подкладывали круглые пистоны на трамвайные рельсы, хотя никакого смысла в этой забаве не было (трамваи упорно не желали сходить с рельсов, а звук все равно был не слышен за грохотом транспорта). С конца



У некоторых сверхаккуратных мальчиков свернутые пистонные ленты хранились в специальных коробочках

1960-х гг., когда в продаже в СССР появились игрушечные пистолеты-автоматы с лентопротяжным механизмом, пистоны для них стали изготавливать в виде узких лент. Поскольку такие пистолеты имелись далеко не у всех мальчиков, а имевшиеся часто ломались, пистонные ленты, как правило, раскладывали на асфальте или твердой земле, а затем били по каждому пистону камнем, ради оглушительного звука и «вкусно» пахнущего пистонного дыма. Или быстро проводили по всей ленте тем же камнем, добиваясь эффекта «очереди». Не следует также забывать об обценной семантике слова «пистон» (= coitus) в разговорной речи.

**карбидом,**

От пистонов К. переходит к куда более травмоопасной мальчишеской забаве — бросанию в воду кусочков карбида кальция, то есть применявшегося в первую очередь в строительстве, при сварке металлов, соединения кальция с углеродом.

Бурно окисляясь при соединении с водой, карбид выделяет горючий и взрывоопасный ацетилен, а сильный характерный запах, напоминающий о тухлых яйцах, обусловлен наличием в карбиде примесей. Ср. начальные стихи ст-ния К. из его цикла «Младенчество», в которых акцентируется именно тема резкого запаха карбида: «*Карбида* вожделенного кусочки / со стройки стырив, наслаждайся вонью, / шипеньем, синим пламенем от спички / в кипящей луже, в полдень, у колонки» (Кибиров 2001: 151). Далеко не все забавы детей и подростков с карбидом были столь невинными и кончались так мирно. Иногда итогом становились взрывы и, как следствие, оторванные пальцы. Поэтому играть с карбидом взрослыми строго запрещалось, что, наряду с нелегальностью получения этого вещества, только увеличивало его притягательность в глазах детей<sup>48</sup>. Карбид упоминается и в поэме К. «Сортиры» (1991): «Но опять звенит оса, / шипит карбид, сияют небеса» (Кибиров 2001: 181).

**горем луковым и огурцом.** Словосочетание в начале этого стиха может считаться одним из самых выразительных во «Вступлении» к СПС примеров того, что не все элементы перечня, из которых этот текст состоит, должны пробуждать в читателе воспоминание о конкретном запахе. Чем пахнет «горе луковое» (хотя лук, конечно, пахнет)? С другой стороны, если предположить, что подразумевается, например, муж-пьяница, закусывающий водку соленым огурцом, но все-таки с иронической лаской называемый женой «горем луковым», это словосочетание приобретет вполне конкретный запах (алкогольного перегара). Отметим и некоторую нарочитость идиомы «горе ты мое луковое». Так говорили и говорят в книгах и фильмах, но почти никогда в реальных жизненных обстоятельствах. Ср. также в ст-нии К. «К вопросу о романтизме» (1989), где запах лука вызывает у говорящего слезы: «И вдруг от соседей пахнуло картошкой, / картошкой и луком пахнуло до слез» (Кибиров 1994: 272).

---

<sup>48</sup> Приведем еще короткое воспоминание мемуариста из поколения К.: «В мое время был 100-процентный (но весьма для исполнителей опасный) способ сорвать урок в школе — насыпав кусочки карбида в чернильницы» (ЖЖ10). Ср. также в ст-нии М. Айзенберга «1953» (2008), в котором ольфакторные мотивы, в том числе запах карбида, тоже связаны с рефлексией о советском времени: «На портретах двойной упырь. / Острый запах — *карбид* и сера. / Воздух серый от стертых в пыль / *поколений*. Пыль еще не осела. / Как она провоняла вся, / та держава. *Карбидом* и «*беломором*» / мертвый дух как будто берут измором» (Айзенберг: 54).



Кадр из к/ф «Полосатый рейс»

**бигудями буфетчицы Лиды,**

Бигуди (от фр. *bigoudi*) — это приспособление для завивки волос, весьма трудозатратное пользование которым мемуаристка описывает так: «Бигуди делались из металла и из пластмассы. Волосы на них накручивали, предварительно разогрев бигуди в кипятке, для лучшего эффекта закручивания. У моей мамы была специальная кастрюлька, в которой она варила пластмассовые бигуди. Специфический запах горячей пластмассы помню очень хорошо» (ЖЖ11). Другая мемуаристка эти сведения несколько уточняет: «Кипятят только термобигуди, которые имеют либо пластмассовую оболочку с шипами, либо металлическую без оных, и нафаршированы чем-то вроде парафина, который остывает минут 20—25, только это время женщина с ними и мучается. Были варианты алюминиевых бигудей с дырочками и резиночками, а также резиновых с резиновыми резиночками» (Там же). Что касается запаха, то здесь можно допустить метонимию: пахнут не бигуди, а завитые на бигуди волосы (слово «бигуди» употреблялось в этом значении для описания прически). Это — вполне реалистичная гипотеза, если предположить, что Лида не пользовалась бигудями, а обратилась к более прогрессивной химической завивке. Ср. в песне Галича о «принцессе с Нижней Масловки» (1967) [10]:



Кадр из к/ф «Пять вечеров»

«Душнее в зале, как в метро / От пергидрольных локонов» (Галич: 206).

Комментируемый стих представляет собой средоточие мотивов, окутывавших «простую» советскую женщину в кино и литературе. Вспомним хотя бы о сцене встречи Тамары и Ильина в ностальгическом фильме Н. Михалкова «Пять вечеров» (1978), поставленном по одноименной пьесе А. Володина. Махнувшая рукой на свою женскую судьбу героиня Л. Гурченко встречает героя С. Любшина в бигуди, что считалось плохим тоном.

Буфетчицы также во множестве населяли книги и фильмы авторов, живших в Советском Союзе. Не забудем об одной из первых киноролей А. Фрейндлих, сыгравшей буфетчицу в кинокомедии «Полосатый рейс» (1961, реж. В. Фетин), о сатирическом образе буфетчицы Ленули из пьесы В. Аксенова «Всегда в продаже» (1965) (самым прославленным исполнителем этой роли стал О. Табаков, игравший ее в постановке театра «Современник»), о «сухе рублевой» «буфетчице Тамарке» из песни Галича «На сопках Манчжурии» (Галич: 117) [11] и о буфетчице Клавке из романа Г. Владимова «Три минуты молчания» (1969). Даже из этого перечисления видно, что буфетчицу при обращении к ней и в разговоре о ней, скорее всего, называли не «Лидой», а «Лидкой», «Лидком»

или «Лидусей». К. этого не учитывает, конечно, не ради рифмы, а, возможно, ради того, чтобы читатель вспомнил знаменитое стихотворение Я. Смелякова «Хорошая девочка Лида» (1940), которое читает потенциальной возлюбленной главный герой знаменитой кинокомедии Л. Гайдая «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (1965). Ср. прямую отсылку к этому стихотворению в «Русской песне» (1989) К.: «И побочку злость и обиды, / ведь в этой великой стране / хорошая девочка Лида / дала после танцев и мне!» (Кибиров 2001: 116). Можно вспомнить еще о том, что имя Лидия носит актриса Федосеева-Шукшина, воплотившая сразу в нескольких фильмах своего мужа, кинорежиссера, актера и прозаика В. Шукшина, образ идеальной русской «простой женщины».

**русским духом, и страхом, и мхом.** Пушкинская формула «русский дух» из вступления к «Руслану и Людмиле», вероятно, связывается здесь со сказочными страхами русского леса, описанными там же. Однако еще более важным для этого стиха поэтическим фоном является страшное стихотворение О. Мандельштама «Неправда» (1931) с его стихом «Тишь да глушь у нее, тишь да *мша*...» (Мандельштам 1967: 165) (устное наблюдение Г. А. Левинтона).

**Заскоружлой подмышкой мундира,** Попытки некоторых читателей «Вступления» увидеть в последовательности упоминания запахов в этом тексте жесткую логику, заданную этапами жизненного пути автора, кажутся не слишком убедительными. Тем не менее элементы подобной логики во «Вступлении» все же прослеживаются. В частности, в комментируемом стихе, с одной стороны, продолжена тема детства (автор поэмы, напомним, — сын офицера), а с другой — начата тема его собственной (и подавляющего большинства мужчин Советского Союза) службы в армии. Ср. в автобиографической поэме К. «Элеонора» (1988) о его солдатском опыте: «Мне было 20 лет. *Засохший пот / корой белел под мышками*» (Кибиров 2001: 84). По воспоминаниям одного из младших современников поэта, «летом пот проступал под мышками гимнастерки так быстро, что ее приходилось застирывать по нескольку раз в день» (ЖЖ12). Отметим особого рода ассоциативную связь, соединяющую этот стих с двумя предыдущими: от косвенного описания волос — через описание похожего на

волосяной покров тела мха (ср. также поддерживающую эту метафору паронимию «мох/мех») — к косвенно подразумеваемому описанию покрытой волосьяным покровом части тела.

**и гостиницей в Йошкар-Оле.** Может показаться, что здесь подразумевается запах не столько в конкретной гостинице в столице тогдашней Марийской Автономной Советской Социалистической Республики, сколько типовой запах в провинциальной советской гостинице, и вместо Йошкар-Олы в этом стихе мог бы фигурировать, например, Урюпинск. Однако то обстоятельство, что К. еще раз упомянет гостиницу именно в Йошкар-Оле в V гл. СПС (с. 406), позволяет предположить, что эта гостиница, и в частности запах в ней, в свое время произвели на будущего автора поэмы особое и сильное впечатление. Также стоит отметить фонетическое сходство первой половины названия города «Йошкар-Ола» с эвфемизмом «Ёш», иногда подставляемым на место «Ёб» в формуле «Ёб твою мать!» (ср. «Ёшкин кот!»; вариант эвфемистической замены «Ёж твою мышь!» наглядно проступает в слове «подмышкой» в предыдущем стихе; см. выше коммент. к стиху «Русским духом, едрить-колотить!», с. 103—104).

«Тюркское» (на самом деле — угро-финское) экзотическое звучание названия города напоминает о сходных блоковских ассоциативных рядах в ст-нии «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться» (1910): «Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма! / <...> / Чудь начудила, да Меря намерила» (Блок 3: 259; ср. коммент. на с. 410). Интересно, что символом провинциальной глуши долгое время служило в русской художественной литературе и публицистике название, которое город Йошкар-Ола носил до 1919 г., — Царевококшайск. Об этом в 1901 г. выразительно писал В. А. Мошков: «Имя этого городка сделалось у нас синонимом самого настоящего медвежьего угла, в котором возможны все виды русских непорядков. Возмущаясь каким-либо выходящим из ряда вон безобразием в городской или общественной жизни столицы или губернского города, наш публицист или „корреспондент из провинции“ восклицает обыкновенно: „подобное безобразие возможно разве что где-нибудь в Царевококшайске!“ Наши сатирики и карикатуристы, желая осмеять городские порядки в провинции, берут обыкновенно царевококшайца и изображают его то тонущим в грязи, то зарывшимся в навоз, то поедающим такую снедь, от которой отворачиваются

даже свиньи. Словом, всякому русскому читателю хорошо известно имя Царевококшайска» (цит. по: Белоусов 2008: 111). Таким образом, дважды упоминая в своей поэме о Йошкар-Оле, К. не только делится с читателем своим собственным ярким впечатлением, но и, вольно или невольно, в очередной раз вписывает СПС в литературную, связанную в том числе и с запахами, традицию.

Вспоминая о запахах провинциальных гостиниц, современники К. пишут о туалетах не в номере, а на этаже или даже «во дворе», распространявших запахи экскрементов и хлорки (см.: ЖЖ13), а также о запахах «всякой немудреной пищи» и того, что этой пищей закусывают (Там же). Можно припомнить и сладковатый страшный запах средств вроде знаменитого «Дихлофоса», предохраняющего от клопов (а в реальности — скорее сигнализирующего об их присутствии).

**и соляркою, и комбижиром  
в феврале на холодной заре,**

Ср. уже встречавшиеся нам выше упоминания технических горючих жидкостей (керосин) и запахов общепита. Соляркой (или соляркой) в бытовом обиходе называют соляровое масло — продукт перегонки нефти, используемый для заправки дизельных двигателей, в частности, тракторов, танков, иногда грузовиков. Комбижир — это комбинированный маргарин с очень большим содержанием холестерина. Солярка и комбижир представляют собой дешевые заменители более качественных продуктов потребления (бензина и сливочного масла), оба они обладают резким и не слишком приятным запахом (комбижир приобретает его при разогревании), оба не пользовались большой популярностью у горожан, но жившая бедно советская деревня и особенно советская армия ими не брезговали. Близкое соседство со стихом «Заскорузлой подмышкой мундира» и упоминание о холодной зимней заре, пропитанной запахами солярки и комбижира, позволяет предположить, что речь в комментируемых стихах идет об армейских воспоминаниях автора, например о раннем построении полка на плацу, тем более что плац, как правило, располагался неподалеку и от солдатской столовой, и от полкового гаража (на армейском сленге — парка). «Есть в армии все время хотелось очень, но я, например, комбижир из своей миски с кашей сливал на стол, и он там мгновенно застывал», — делится воспоминаниями младший современник К. (ЖЖ14). Ср. также в части «От автора» сборника К. «Стихи

о любви» (1988), где комбизир упоминается в ряду хозяйственно-экономических примет-аббревиатур советской эпохи: «Обречен ли на гибель колхоз, / Госкомстат, Агропром, *комбизир*, корнеплод» (Кибилов 1994: 207).

Второй из комментируемых стихов восходит, вероятно, к одному из основополагающих для послевоенного советского дискурса ст-нию А. Межирова «Коммунисты, вперед!» (1947):

И пробило однажды плотину одну  
На Свирьстрое, на Волхове иль на Днестре.  
И пошли головные бригады  
Ко дну,  
Под волну,  
*На морозной заре*  
*В декабре.*

(Межиров: 166)

В поэме «Сортиры» (1991) К. вспоминает, как в детстве выступал с чтением этого ст-ния на сцене армейского клуба (Кибилов 2001: 194). По устному свидетельству автора СПС, первоначально в поэму должна была входить еще одна интермедия, кроме лирической (см. ниже. с. 340—364), где описывалось бы как раз это чтение наизусть и приводился бы полный текст ст-ния Межирова.

Ср. еще в поэме К. «Лесная школа» (1986): «*В феврале на заре* я копаюсь в золе» (Кибилов 1994: 57).

**и антоновкой ближе к Калуге.** Ближайшая литературная (и, видимо, запланированная К.) параллель — «Антоновские яблоки» (1900) Бунина, где уже на первой странице описывается «запах *антоновских яблок*, запах меда и осенней свежести» (Бунин 1: 408)<sup>49</sup>. Ср. также в «Русской песне» (1989) К.: «мне тополь достался в наследство, / <...> / антоновка, шпанка, апорт» (Кибилов 2001: 120). Упоминание о Калуге продолжает во «Вступлении» тему запахов русской провинции. Ближайший контекст — ст-ние Гандлевского «Устроиться на автобазу...» (1985): «Проездом из Газлей на юге / С канистры кислого вина / Одной подруге из *Калуги* / Заделать сдуру пацана» (Гандлевский: 133).

<sup>49</sup> Ср. также в ст-нии Вознесенского «Новогоднее письмо в Варшаву» (1961): «...и снег *антоновкою* пахнет» (Вознесенский 2001: 93).

Вместе с тем у К. «ближе к Калуге», видимо, обозначает вектор движения от Москвы — на юг (так сказать, к бунинским местам).

**и в моздокской степи анашой** — Этот стих опять контрастирует с предыдущим, «умильным» и «невинным». Анаша — разговорное название марихуаны, слабого наркотика, добываемого из высушенных листьев определенных сортов конопли. В советское время предпочтение одного из двух названий многое сообщало о говорившем. Словом «марихуана», как правило, пользовались в среде хиппи и других ориентированных на Запад продвинутых молодых и не очень людей; синоним — слово «план» — мог маркировать принадлежность к криминальной субкультуре. «Анашой» чаще называли марихуану в коллективах попросту, оба термина бытовали в дворовой и армейской среде, в которых употребление этого вида наркотика уже в 1970-е гг. было широко распространено. Ср., с одной стороны, дворовую песню с рефреном «Анаша, анаша, до чего ж ты хороша!» [12] (известную в исполнении Алексея Хвостенко) и — с другой — более раннюю воровскую песню «Ой, планичек, ты, планичек» (Джекобсоны 2014: 222).

Моздокская степь расположена в Северной Осетии — на малой родине автора СПС. Моздок — второй по величине город в этой республике. Именно кавказские и среднеазиатские республики в советское время служили основными и, конечно же, неофициальными поставщиками анаши в Москву, Ленинград, Свердловск и другие большие российские города. А главной перевалочной базой был Ростов-на-Дону. Тогдашний ростовчанин вспоминает: «У известного пивбара на Театральной затянуться давали запросто, а могли и сигареткой с анашой угостить бесплатно» (ЖЖ15). Приведем и еще одно колоритное воспоминание — о советской Москве: «Анашой в Москве 70-х годов торговали в основном ассирийцы — чистильщики обуви. Надо было подойти к будке, где такой ассириец сидел, и спросить насчет „Беломора с крестом“. Пачка уже забитых косяков стоила 2 рубля» (Там же).

Напомним, что моздокская степь часто упоминается в фольклорных и псевдофольклорных текстах. Наиболее известный из них — ст-ние И. Сурикова «В степи» (1869), которое начинается рамочным рассказом о том, как «про моздокскую / Степь ямщик поет» (Суриков: 746), а продолжается текстом, впоследствии

превратившимся в известнейшую народную песню «Степь да степь кругом» [13]. Текст из ст-ния Сурикова, возможно, представляет собой обработку народной песни «Уж ты, степь ли моя, степь Моздоцкая...» («Моздоцкой» степь названа в варианте комментируемого стиха «Вступления», напечатанном в: Кибиров 1991а: 48). С одной стороны, упоминание моздокской степи позволяет проявить отмеченную выше переключку со стихотворением Гандлевского (ведь ямщик — тот же «дальнобойщик»). С другой — оно ощутимо связано в русской поэзии с военной темой. Укажем на стих из знаменитого военного ст-ния М. Светлова «Итальянец» (1943): «Я, убивший тебя под *Моздок*ом...» (Светлов: 180). Ср. также зачин военного ст-ния Окуджавы 1958 г.: «Сто раз закат краснел, рассвет синел, / сто раз я клял тебя, песок *моздокский*, / пока ты жег насквозь мою шинель / и блиндажа жевал сухие доски» (Окуджава: 147). Тема боя возникнет уже через три стиха «Вступления».

**чуешь, сука, чем пахнет!! — и вьюгой, ой, вьюгой, воркутинской пургой!**

Это уже третье во «Вступлении» повторение одного и того же вопроса, со все усиливающейся экспрессией раздражения («Чуешь, чуешь, чем пахнет?» — «Чуешь, сволочь, чем пахнет?» — «Чуешь, сука, чем пахнет?!»). В «Личном деле» третий вопрос был задан не то чтобы мягче, но хоть без восклицательного знака: «Чуешь, падла, чем пахнет?» (Кибиров 1991а: 48). О запахе вьюги ср. в упомянутом нами выше ст-нии Левитанского «Кто-нибудь утром проснется сегодня и ахнет...»: «...сохнет под окнами деревце, *вьюгою пахнет*, / пахнет снегами, морозом, зимой, холодами» (Левитанский: 255). Однако в отличие от Левитанского, автор СПС пишет не о вьюге вообще, и даже не о вьюге как о символе идеологического советского мороза<sup>50</sup>, но именно о воркутинской, в первую очередь лагерной, вьюге. Четвертый по величине город за северным полярным кругом, Воркута и воркутинский край (где холодный период длится 234 суток в году и из них половина — с пургой) упоминаются в очень большом количестве лагерных и стилизованных под лагерные песен, например, у Галича.

---

<sup>50</sup> Ср. с зачином знаменитого оттепельного ст-ния И. Эренбурга 1958 г.: «Да разве могут дети юга, / Где розы блещут в декабре, / Где не разыщешь слово «*вьюга*» / Ни в памяти, ни в словаре...» (Эренбург: 189).

Обратим внимание на переход ударения в слове «вьюга» в комментируемых стихах. Сначала оно ставится правильно, на первый слог, но потом К. фольклоризует текст и ударение переходит на второй слог (а к «вьюге» прибавляется «ой»). Точно так же ударение переходит с первого слога на второй в послуживших для комментируемых стихов К. непосредственным образцом и имитирующих фольклор стихах из революционной поэмы А. Блока «Двенадцать» (1918): «Разыгралась чтой-то *вьюга*, / *Ой, вьюга́, ой, вьюга́!*» (Блок 3: 356). Ср. в этой поэме упоминание и о пурге: «*Ох, пурга* какая, спасе!» (Там же: 356). Образы вьюги и пурги устойчиво связаны и в русской литературной традиции, и в поэзии К. в частности, с пургой и вьюгой в «Капитанской дочке» и в «Бесах». Приведем здесь первые две строфы ст-ния К. 1984 г., содержащие явные отсылки к повести Пушкина:

«Далеко ль до беды?» — «Недалече!  
Так вот прямо, милоч, и ступай.  
Ну бывай! До свиданья, до встречи!  
А потом уж ни в жизнь не бывай!»

И рассыпался *вьюгою* в очи,  
и пропал хитрован-мужичок.  
Время к ночи. Дорога короче.  
Волчьим взглядом блеснул огонек.

(Кибилов 1991: 114)

**Пахнет, Боже, сосновой смолою,  
ближним боем да раной гнилой,**

Сначала читателю кажется, что К. вновь контрастно чередует приятные и неприятные запахи, и первый из комментируемых стихов может быть поставлен в ряд поэтических описаний запахов смолистого соснового и елового леса. Ср., например, в бунинском ст-нии «Детство» (1906): «Чем жарче день, тем сладостней в *бору* / Дышать сухим *смолистым ароматом*» (Бунин 1: 167). Однако, скорее всего, речь в этом стихе идет о запахе дешевого соснового гроба. Ср. в ст-нии Левитанского «Кто-нибудь утром проснется сегодня и ахнет...»:

Кто-нибудь утром совсем не проснется,  
кто-нибудь тихо губами к губам прикоснется  
и задохнется — как пахнет бинтами и йодом,  
и стеарином, и *свежей доскою сосновой*.

В утреннем воздухе пахнет бинтами и йодом,  
и стеарином, и свежей доскою сосновой...

(Левитанский: 255)

Однако у Левитанского, хотя он и был автором многих военных произведений, в ст-нии «Кто-нибудь утром проснется сегодня и ахнет...», скорее всего, говорится о сосновом гробе как о печальном итоге болезни, а у К. — как об итоге «ближнего боя» (т. е. рукопашной схватки) и колотой (?), а впоследствии загнойшейся раны, полученной в этом бою. Ср. также в I гл. СПС: «Никогда уж не будут рабами / Коммунары в *сосновых гробах*», с. 181—183. Поэтому «Боже» в первом из комментируемых стихов — это, скорее всего, подобие междометия, выражающего ужас говорящего. Но это и обращение, которое обеспечивает описанию гибели в бою торжественно-трагическую подсветку.

**колбасой, колбасой, колбасою,  
колбасой — все равно колбасой!**

Вероятно, в вождеденный запах колбасы кощунственно и неаппетитно перетекло упоминание о запахе гнилого мяса из предыдущего стиха. Настойчивость повторения слова «колбаса» в комментируемых стихах связана с тем, что мечта вкушать этот продукт считалась одним из главных отличительных желаний жителя Советского Союза, каким он изображался сатириками позднесоветского и раннеперестроечного времени (когда в ход пошло противопоставление колбасы свободе). Звание колбасника с гордостью носит главный положительный герой «Зависти» (1927) Ю. Олеси, новый советский человек Андрей Бабичев. А К. посвятил одному из самых дефицитных в СССР сортов колбасы (см.: Бернштейн, Лейбов, Лекманов: 189) длинное ироническое стихотворение «Песнь о сервелате», представляющее собой пародию на В. Пастернака (1986). Приведем здесь первые его строфы:

Придается все. Лишь тебе не дано приесться!  
И чем меньше тебя в бытии, тем в сознании все выше,  
тем в сознании граждан все выше  
ты вознесся главой непокорной — выше  
всех столпов, выше флагов на башнях, и выше  
коммунизма заоблачных пиков...  
Хлеб наше богатство!  
Хлеб всему голова!

Но не хлебом единым  
живы мы, не единым богатством насущным.  
Нет! Нам нужно, товарищ, и нечто иное,  
трансцендентное нечто, нечто высшее,  
свет путеводный, некий образ, символ —  
бесконечно прекрасный и столь же далекий,  
и единый для всех — это ты, колбаса, колбаса!

(Кибиров 1994: 27)

«Колбасные» мотивы возникают у К. и в послании «Л. С. Рубинштейну» (1987—1988): «Лишь продукты пропитанья / вкус наш радуют подчас... / Но готовься жить заране / без ветчин и без *колбас!*» (Кибиров 1994: 160). Ср. также лейтмотивное упоминание колбасы («А в магазинах разные *колбасы*») в послании Д. А. Пригову «Любовь, комсомол и весна» (1987): «И будут *колбасы* в магазинах, / а в сердцах любовь и пламень молодости нашей!» (Кибиров 1994: 191). Ср. в интервью К.: «Чего хотел наш гражданин на закате советской власти? Чтобы все было по-прежнему, только еще чтоб музыка звучала повеселее, а по телевизору девочек голых показывали. Желательно еще *наличие колбасы в магазине*, но, в общем, это не принципиально» (Кибиров 2008а).

Еще раз отметим осознанную автором тавтологичность этих стихов, обманывающую ожидания читателя, уже привыкшего к быстрой смене запахов (нам еще встретится этот прием), и имитирующую нарочито примитивную дилетантскую поэтическую манеру. Мало того — в финале комментируемого фрагмента мы встречаем риторический жест сродни пушкинскому «на, вот возьми ее скорей». Нарратор как бы реагирует на подразумеваемую усталость читателя от повтора, но «все равно» не может не повторить еще раз. Одновременно такое подчеркивание заставляет предположить подразумеваемую тут обиходную эвфемистически-обценную семантику слова «колбаса» (как метафорической замены «*membrum virile*»), связывающую этот стих со следующим.

**Неподмытым общаговским блюдом,**

Поскольку в студенческих и рабочих общежитиях не только биде (о котором советские люди слухом не слыхивали), но и душа в каждой комнате не было, решение вопросов личной гигиены становилось иногда весьма затруднительным. М. Немиров вспоминает: «В общежитии нашего Тюменского госуниверситета в 1980-е на 5 этажей, 150 комнат был один душ на первом этаже, работал

через день — день М, день Ж; часто вообще не работал — засор, нет горячей воды и т. д. На этажах была умывальная комната — 2 на этаж — без горячей воды» (ЖЖ16). Не радикально отличалась в то же время ситуация на другом конце СССР: в общежитии филологов Тартуского университета (Эстония) работала одна душевая на 100 комнат (как, скорее всего, и в Тюмени, там было несколько душевых кабин, но очереди на помывку выстраивались изрядные).

**и бензином в попутке ночной.** Этот стих понятен современному читателю и без комментария, отметим только, что существительное «попутка» (машина, водитель которой за деньги или бесплатно подхватывает стоящего на дороге и «голосующего» потенциального пассажира), знакомое практически каждому человеку, очень мало освоено поэзией, в том числе и песенной (поэтический подкорпус национального корпуса русского языка не дает ни одного примера). Включая это слово в текст «Вступления», К. как бы консервирует, сохраняет его для вечности. Слово «попутка» рядом с мотивом страсти встречается также в «Балладе о солнечном ливне» (1988) К.:

В годы застоя, в годы застоя  
я целовался с Ахвердовой Зоей.

Мы целовались под одеялом.  
Зоя ботанику преподавала

там, за Можайском, в совхозе «Обильном».  
Я приезжал на автобусе пыльном

или в *попутке* случайной. Садилось  
солнце за ельник. Окошко светилось.

(Кибилов 2001: 71)

Еще следует заметить: советский бензин пах гораздо резче нынешних очищенных сортов, а ароматизирующих воздух салона средств, с которыми в первую очередь будет ассоциироваться случайная попутка у читателей более поздних поколений, в те времена не водилось.

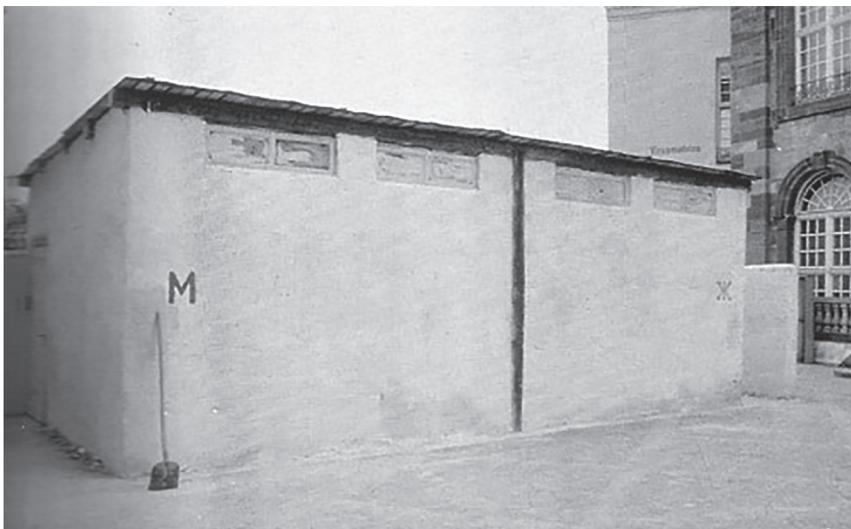
пахнет Родиной — чуешь ли! — чудом,  
чудом, ладаном, Вестью Благой!

Еще одно резкое переключение  
тематического и стилистического

регистра. Давая ответ на вопрос «Чуешь?» в четвертый раз во «Вступлении», К. от перечисления бытовых, иногда низких реалий советской жизни неожиданно переходит к высоким символическим образам, знаком чего становится употребление слова «родина» с большой буквы. Это слово для автора СПС и многих его современников было изрядно скомпрометировано официальной риторикой. Однако здесь оно для К. связывается не с привычным для советской поэзии перечислением «лесов, полей и рек», а с чудом рождения и воскресения Христа (может быть, поэтому само существительное «чудо» повторяется дважды и откликается в фонетике вопроса), запахом церковного ладана и Благой Вестью (именно так на русский язык переводится греческое слово «евангелие»). Благая Весть, которую Христос принес на землю, — это весть о приближении Царствия Божия (Мк 1: 15). Благовещением называется и возвешение архангелом Гавриилом Деве Марии о будущем рождении по плоти от нее Иисуса Христа (Лк 1: 28—33).

Напомним, что в 1987 г. церковь еще не была обласкана советским государством (роман между ними начался годом позже, когда празднованию тысячелетия крещения Руси был придан официальный статус). Поэтому соседство в комментируемых стихах «Родины» с «Благой Вестью» и «ладаном» еще ни в какой степени не было данью все той же официальной риторике. Рифма высокого слова «чудо» с библейским же, но низким «блудом» еще больше усиливает контраст между комментируемыми стихами «Вступления» и теми, что им предшествуют; ср. также значимую анафору «блудом» — «благой».

**Хлоркой в пристанционном сортире,** Снижая пафос, К. возвращается к низкой образности. Здесь самым известным его предшественником в русской литературе был Вен. Ерофеев, который спрашивал читателя в поэме «Москва — Петушки» (1969): «Вы сидели когда-нибудь в туалете на петушинском вокзале? Помните, как там, на громадной глубине, под круглыми отверстиями плещется и сверкает эта жижа карего цвета?» (Ерофеев: 115). А вот как описывает пристанционный туалет советского времени младший современник К.: «Это обычно было неказистое одноэтажное здание, выкрашенное ядовитой желтой или серой краской. Унитазы, естественно, отсутствовали, вместо них в полу были пробиты овальные «очки». Хлорка была рассыпана



В 1992 г. знаменитый русский художник-нонконформист Илья Кабаков построил точную копию пристанционного сортира для выставки в немецком городе Касселе

так щедро, что нестерпимо ела глаза. Цель — забивание запаха дерьма, которым был обильно унавожен пол» (ЖЖ17). На самом деле, хлорной известью (в бытовом обиходе всегда называвшейся «хлоркой») общественные туалеты обрабатывали не с целью сомнительной дезодорации, а с целью дезинфекции. О том, «как злая хлорка щиплет в ноздре», в поэме «Сортиры» (1991) вспоминал и сам К. (Кибиров 2001: 207).

**хвоей в предновогоднем метро.** Синтаксически и отчасти фонетически (звуковые повторы объединяют обстоятельства образа действия «хлоркой» и «хвоей», обстоятельства места «в... сортире» и «в... метро», а также определения «**пристанционном**» и «**предновогоднем**») этот стих подобен предыдущему, но параллелизм служит здесь подчеркиванию контраста. Стихи эти также объединяются редкими в трехсложных размерах ритмическими фигурами — в обеих мы находим пиррихии на первых стопах в сочетании со спондеями на первых слогах анакрус. Сортиру (месту уединения, от фр. *Sortir* = «выходить») противопоставляется метро (место единения, от фр. [*chemin de fer*] *metropolitain* =

«столичная [железная дорога]»), вместо запаха «злой хлорки» описывается праздничный и косвенно связанный с Рождеством запах новогодней елки. Показательно, что благая весть связывается здесь с подземным полуинфернальным миром Московского ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени метрополитена им. В. И. Ленина. Ближайший контекст комментируемого стиха — ольфакторное описание предновогодней городской суеты в ст-нии И. Бродского «24 декабря 1971 года»: «*Запах* водки, хвои и трески, / мандаринов, корицы и яблок» (Бродский 1993: 160). Изысканные звуковые повторы в обоих рождественских текстах восходят, по-видимому, к пастернаковской «Рождественской звезде» (1947). Один из младших современников К. и Бродского вспоминает: «В московское метро с елками пускали. Только елка должна была быть завязанной. К тому же елочных базаров было немного, и елки люди везли через весь город. Перестали пускать где-то в начале 80-х. И запах стоял. Я, во всяком случае, помню его как один из самых запомнившихся запахов глубокого детства» (ЖЖ18).

**Постным маслом в соседней квартире  
(как живут они там втягером!  
Как ругаются страшно, дерутся...)**

ла (льняное, конопляное, оливковое), в зачине комментируемых стихов, без сомнения, подразумевается именно подсолнечное — самое распространенное в СССР из перечисленных. Младший современник К. вспоминает: «Подсолнечное масло отчаянно пахло. Это сейчас мы пользуемся рафинированным и все такое прочее — в советское время постное масло было настоящим (но весьма сомнительного качества) — то есть пахло при соприкосновении с горячей сковородкой, причем весьма неприятно» (ЖЖ19). То обстоятельство, что запах подсолнечного масла проникает в соседнее жилье, говорит и о силе этого запаха, и о тонких стенах между квартирами (ср. у О. Мандельштама в ст-нии «Квартира» (1933): «А стены проклятые тонки» (Мандельштам 1967: 196) и далее: «Ворвется в халтурные стены / Московского злого жилья» (Там же: 197)). Одним из символов московской коммунальной жизни стало «подсолнечное масло», которое «не только купила, но даже и разлила» Аннушка из первой части романа Булгакова «Мастер и Маргарита» (Булгаков 1966: 13). «Постным», а не «подсолнечным» масло

Хотя в домашнем хозяйстве используется несколько видов растительного (т. е. не животного) мас-

в комментируемых стихах названо, во-первых, для того, чтобы ненавязчиво продолжить «религиозную» тему «Вступления» (восходящее к дореволюционным временам, но использовавшееся и в советское время название этого масла связано с запретом в пост есть пищу животного происхождения), и, во-вторых, чтобы напомнить об известном выражении «дать (или получить) шиш на постном масле», то есть не дать или не получить ничего.

Квартира, в которой живет пятеро соседей нарратора «Вступления» к СПС, не коммунальная, а, вероятно, малогабаритная однокомнатная или двухкомнатная. Можно прикинуть состав соседской семьи — муж с женой, их ребенок и престарелые родители жены или мужа (еще один вариант: муж с женой, двое их детей и мать или отец жены или мужа). Скобки, в которые помещены два из трех комментируемых стихов, неожиданно смещают авторскую точку зрения. Нарратор на несколько секунд как бы отвлекается от перечисления запахов уходящей эпохи и задумывается о трудной жизни советской относительно благополучной в материальном отношении (имеют отдельную квартиру!) семьи. Эгоцентрический по определению мир запахов внезапно дополняется рефлексией над жизнью других людей.

**Чуешь — Русью, дымком, портвешком,** В зачине стиха — наконец-то прямая цитата из «Руслана и Людмилы» («Там русской дух... там *Русью* пахнет!» (Пушкин 4: 6)); в продолжении — намек на не менее известный стих из «Арфы» Державина, дополнительную известность приобретший после цитации в «Горе от ума» Грибоедова: «И дым Отечества нам сладок и приятен!» (Державин: 276; Грибоедов: 25; канонический вариант стиха Державина: «Отечества и дым нам сладок и приятен» (Державин: 276)). Возможный песенный подтекст — дворовая песня «Серебрится серенький дымок» [14]. Уменьшительное «дымком» не только сознательно снижает пафос комментируемого стиха и, как подсказал нам А. С. Немзер, намекает на название дешевых сигарет, но и позволяет представить себе типичную советскую картину: тянет дымом (от сжигаемых листьев? от костра для праздничного шашлыка? ср. в ст-нии К. «Красный день календаря...» (2014): «Чтоб *дымил шашлык пахучий* / В светлый праздник ноября...» (Кибиров 2014: 23)), а рядом компания мужчин распивает купленный вскладчину портвейн. Снисходительно-ласково называли

портвейн «портвешком» в своем алкогольном быту именно выпивохи-мужчины. Дешевые марки советского портвейна («Кавказ», «Агдам», «Иверия», «777» и др.) превратились в еще один символ советской действительности, в которой качественные товары часто подменялись суррогатами (см. выше о солярке и комбижире). Ср., например, в поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки», в «Маскировке» (1978) Юза Алешковского (где, между прочим, алкоголики пьют портвейн, разогревая его на костре (Алешковский: 1, 261—263)), в песнях Б. Гребенщикова, а также у самого К. в поэме «Солнцедар» (1994): «Дети страшненьких лет забуревшей России, / Фантомасом возвращенный помет, / в рукавах пиджаков мы *портвейн* проносили, / пили, ленинский сдавши зачет» (Кибиров 2001: 257).

**ветеранами трех революций.** То есть — русских революций 1905 г., февраля (марта) 1917 г. и октября (ноября) 1917 г. К. иронически использует здесь устойчивое клише советской публицистики. См., например, в статье инструктора районного Дома культуры И. Шаблыгина «Вечер, посвященный 40-летию Февральской революции 1917 года»: «12 марта вечером в празднично убранный районный Дом культуры стали собираться жители села Б. Окулово. Здесь были рабочие, колхозники и интеллигенция. Пришли сюда *ветераны трех революций*, а также молодежь, которая только по рассказам да по книгам знает об этих исторических событиях» (Пионерская правда. 1957, № 22 (980). 17 марта. С. 1). Впрочем, это сочетание в более поздние годы стало редким. В комментируемом стихе мы, скорее всего, имеем дело с контаминацией двух словесных штампов: «колыбель трех революций» (перифрастическое именование Ленинграда) и «ветераны революции» (разумеется, Октябрьской).

**И еще — леденцом-петушком!** Речь идет об одном из видов русского крупного крашеного леденца. Делался он из жженого сахара и пах им. Поскольку изготавливать такие леденцы довольно легко даже в домашних условиях, на улицах их часто продавали кустари, но налажено было и фабричное производство. Приведем несколько мемуарных фрагментов об этом незатейливом лакомстве: «Леденец-петушок вызывает воспоминание не обонятельное, а больше осязательное, такое

чувство на языке. В них, в этих петушках, внутри были пустоты маленькие. И вот язык, доходя до такой пустоты, постепенно размывал дырку и все время скользил по острому краю, иногда даже до крови» (ЖЖ20); «Поедание петушка на палочке — элемент праздничной, особенно первомайской, обрядности. Тут же продавались шарики на резинке и глиняные обезьянки на пружинках» (Там же); «...петушки (петушков?) продавали в любые дни, вовсе не только в праздники. Мне их не покупали, ссылаясь на ядовитую краску. Эта строка ясно показывает, что последовательность воспоминаний не подчиняется хронологии. Петушки явно раньше блюда в общаге» (Там же). Конечно, никакой сквозной хронологии в перечислении запахов во «Вступлении» нет, но есть внутренняя логика, согласно которой впадающие в детство старики соединяются с ребяческим лакомством (ср. также революционные коннотации пожара, иносказательно описывающегося как «красный петух»).



Москва, площадь Маяковского,  
1960-е гг.

**Пахнет танцами в клубе совхозном  
(ох, напрасно пришли мы сюда!),**

Возвращение темы агрессии «деревенских», в данном случае «совхозных», парней, направленной на *не* местных, «городских», чаще всего, студентов на практике или в стройотряде. Ср., например, в повести Валерия Попова «Жизнь удалась» (1981): «В первый же вечер на танцы отправились. Леха, везет ему, какую-то местную красавицу пригласил — и в первый же вечерок довольно-таки здорово нас побили. С того вечера Леха, будучи человеком принципиальным, каждый день эту площадку навещал. И мы, естественно, с ним — свою ежедневную порцию побоев получать!» (Попов 1997: 102). Ср. также колоритные воспоминания современников К.: «В 1973-м меня занесло на несколько дней в городок Балабаново, славный спичечной фабрикой. От безделья пошел на танцы, и на меня в первый же день запала местная



Тубероза

красавица, секретарша директора фабрики. А может, не на меня, а на возможности москвича, студента МГУ. На мое счастье, у меня был разряд по бегу (и я был трезвый). Когда за тобой по темной дороге гонится более километра толпа подростков с колами — это, знаете ли, экстрим. Потом она мне прислала какой-то супернавороченный коллекционный набор коробок спичек»

(ЖЖ21); «В 1961 году все (без исключения) киевское студенчество было отправлено в Кировоградскую область на уборку кукурузы. В результате которой область стала орденоносной... Так вот. Распределили нас по хатам. И в первое ж воскресенье мы намылились сходить в клуб, на эти самые танцы. Каково же было наше удивление, когда хозяин, узнав о наших планах, тут же разлил всем по стакану самогона со словами: „На танцы без цього не можна“» (Там же).

Помимо самогона, на танцах в сельском клубе пахло разгоряченными телами, а еще, по воспоминаниям А. Левкина, «дерматинном и фанерой, ну и не без запаха навоза из окна — но это уж если ветер способствует, как правило» (Там же).

**клеякой клятвой весны, туберозной пахнет горечью,**

перечисляемых во «Вступлении», имеют не реальное, а поэтическое происхождение, или, точнее говоря, некоторые реальные запахи пропускаются во «Вступлении» через поэтические фильтры. Во фрагменте сконтаминированы (с перестановкой слагаемых) начальные стихи из ст-ний О. Мандельштама 1937 г. («Клейкой клятвой пахнут почки...» (Мандельштам 1967: 266)) и Б. Пастернака 1913 г. («Пиры»: «Пью горечь тубероз, небес осенних горечь...» (Пастернак 1: 70).

**и никогда,  
навсегда — канифолью и пухом,  
шубой, Шубертом... Ну, задолбал!**

Этот микрофрагмент ясно показывает, что некоторые из запахов, перечисляемых во «Вступлении», имеют не реальное, а поэтическое происхождение, или, точнее говоря, некоторые реальные запахи пропускаются во «Вступлении» через поэтические фильтры. Во фрагменте сконтаминированы (с перестановкой слагаемых) начальные стихи из ст-ний О. Мандельштама 1937 г. («Клейкой клятвой пахнут почки...» (Мандельштам 1967: 266)) и Б. Пастернака 1913 г. («Пиры»: «Пью горечь тубероз, небес осенних горечь...» (Пастернак 1: 70).

Возможный источник зачина комментируемого фрагмента — ст-ние И. Мятлева «Фантастическая высказка» (1833):

Но чтоб мог  
Разлюбить,  
Позабить —  
*Никогда.*  
*Навсегда*  
Я с тоской,  
Грусти злой...

(Мятлев: 93)

Включение в однородное перечисление двух наречий с антонимическими центральными семемами можно истолковать как аналог «Лирической интермедии» во «Вступлении»: *никогда* не присутствующие в материальном советском мире высокая поэзия и великая музыка *навсегда* связаны с ним.

«Канифоль» и «пух» соседствуют в заглавии цикла Козьмы Пруткова «Досуги и *пух* и перья» (1853) (Козьма Прутков: 53) и в эпиграфе к этому циклу: «Поощрение столь же необходимо гениальному писателю, сколь необходима *канифоль* смычку виртуоза» (Там же). Поскольку далее будет упомянут Шуберт, «канифоль» у К. воспринимается прежде всего как средство для предотвращения скольжения смычков скрипичных инструментов, однако и приятный канифольный запах припою для паяльников не должен быть забыт. Соседство «шубы» и «Шуберта» в комментируемых стихах, безусловно, намекает на чуть отчетливее замаскированную фонетическую игру в ст-нии О. Мандельштама «Жил Александр Герцович...» (1931):

Пускай там итальяночка,  
Покуда снег хрустит,  
На узеньких на саночках  
За *Шубертом* летит:

Нам с музыкой-голубою  
Не страшно умереть,  
Там хоть вороньей *шубою*  
На вешалке висеть...

(Мандельштам 1967: 163)

Финальная реплика комментируемого фрагмента воспроизводит раздраженную реакцию именно на наворачивание поэтических цитат в трех с половиной предыдущих стихах «Вступления» и обрывает эти цитаты как раз на самом «нелепом» «запахе» — чем может пахнуть Шуберт? Энергичный финальный глагол этой

реплики в публикации в «Личном деле» был чуть другим — «забодал» (Кибилов 1991а: 49; см. также: Юность. 1988. № 9. С. 71), что вновь позволяет предположить: в доредакционной редакции текста в этом месте стояло нецензурное «заебал» (так и было в первой публикации СПС в альманахе «Время и мы»).

**Пиром духа, пацан, пиром духа,  
как Некрасов В. Н. написал!**

После скрытой отсылки к пастернаковским «Пирам» следует прямая цитата из стихотворения поэта-нонконформиста Всеволода Николаевича Некрасова (1934—2009) начала 1970-х гг.:

молодая гвардия

орган

молодая гвардия

пир духа\*

цека велекесе

\*одно слово

(Некрасов Вс. 2012: 432)

Вероятно, шутка Некрасова послужила основой для анекдота, который широкому читателю известен в изложении Довлатова, произвольно превратившего в участников анекдотического диалога М. С. Горбачева и М. А. Захарова:

Горбачев побывал на спектакле Марка Захарова. Поздно вечером звонит режиссеру:

— Поздравляю! Спектакль отличный! Это — пердуха!

Захаров несколько смутился и думает:

«Может, у номенклатуры такой грубоватый жаргон? Если им что-то нравится, они говорят: „Пердуха! Настоящая пердуха!“»

А Горбачев твердит свое:

— Пердуха! Пердуха!

Наконец Захаров сообразил: «Пир духа!» Вот что подразумевал генеральный секретарь (Довлатов: 126—127).

Переход от Шуберта к сомнительному каламбуру может быть сопоставлен с известным фольклорным шуточным нарративом, каламбурично переосмысливающим имена композиторов (позволим себе воздержаться от его цитирования). При публикации «Вступления»

в журнале «Юность» (1988. № 9. С. 71—72) во втором из процитированных стихов редакцией по невежеству было сделано нелепое исправление (или просто допущена опечатка): «Некрасов В. П.» вместо «Некрасов В. Н». Всеволод Некрасов превратился в автора «Окопов Сталинграда» и вынужденного эмигранта Виктора Платоновича Некрасова (1911—1987). Это исправление вызвало гневную отповедь В. Н. Некрасова (см.: Журавлева, Некрасов: 214—215). По-видимому, именно оно послужило и поводом для написания следующего стиха Некрасова начала 1990-х гг.:

какой  
я Пушкин

я кто  
Некрасов

не тот Некрасов  
и еще раз не тот

не хвастаюсь я  
а хочу сказать

с вас  
и такого хватит

(Некрасов Вс. 1998: 168).

Ср. также просьбу спасти «И Пушкина, и Н. и В. Некрасовых» в «Эпilogе» СПС, вероятно подразумевающую уже трех Некрасовых — Николая Алексеевича, Виктора Платоновича и Всеволода Николаевича.

**Пахнет МХАТом и пахнет бытовкой,** С одной стороны, запахи главного драматического театра СССР (к чьему официальному названию эпитет «академический» прибавился еще в 1919 г.) и подсобного помещения для переодевания и отдыха рабочих могут быть контрастно противопоставлены друг другу. В театре пахнет пылью от занавеса и кресел, пудрой, гримом, ароматами из театрального буфета (подробно описанными, например, в «Записках покойника» (1936) Булгакова), парфюмерией театралок... В бытовке — телами, чистой и грязной одеждой, выпивкой и закуской. Ср. также в брутальной народной переделке стиха Джанни Родари «Чем пахнут ремесла»: «Пахнет

прораб, что поссал за *бытовкой*. С другой стороны, «МХАТ» и «бытовку» легко объединить через понятие «быта». Основатель Художественного театра К. С. Станиславский очень большое значение придавал разработке этого понятия, одна из глав о Художественном театре в его знаменитой книге «Моя жизнь в искусстве» (1924) так и называется: «Историко-бытовая линия постановок театра» (Станиславский: 230—236). Стоит также отметить, что в 1970-е гг. МХАТ поставил сразу несколько конъюнктурных «производственных драм» из жизни рабочего класса: «Сталевары» Г. Бокарева (постановка 1973 г.), «Заседание парткома» А. Гельмана (постановка 1977 г.) и др. Ср. также упоминание о МХАТе в «Балладе об Андрюше Петрове» (1988) К., где этот театр выступает как один из маркеров «высокой» культуры советской эпохи: «И мама сидела с Андрюшей, / читала ему «Спартака», / на «Синюю птицу» во МХАТе / в столицу возила сына» (Кибилов 1994: 226).

**люберецким дурным кулаком,** Вполне маргинальное молодежное движение так называемых люберов приобрело всесоюзную известность и массу юных сторонников после панической статьи В. Яковлева «Контора люберов» в самом популярном массовом журнале конца 1980-х гг. (Огонек. 1987. № 5. С. 20—21). Приведем обширную мемуарную реплику о люберах С. Солоуха: «Шесть лет провел в Люберцах (на станции Панки, это от чехов-поляков, которые там компактно проживали, де, не настоящие паны, а мелочь пузатая, панки. Во всяком случае, такова местная версия). С 1982 по 1987 г. Люберцы (видимо, от названия речки Люберица) — город военных заводов. Как, собственно, и большинство населенных пунктов с видом на Московско-Рязанскую железную дорогу. А это значит — много квалифицированных рабочих, которые гордятся своей продукцией. Танками, самолетами, вертолетами и прочей космонавтикой, защищающей Родину и ее рубежи. Естественное домашнее патриотическое воспитание. Искренне желание у юношества исполнить свой „гражданский и патриотический долг“. Турники в каждом дворе. И даже на пляже — так здесь зовут берега бывших песчаных карьеров. Вполне бытовая сцена, группа подростков на лавочке у подъезда. Сидят, разговаривают, то да се. Время от времени кто-то встает. Подходит к перекладине, подтягивается раз



и боевитый ленинский комсомол. А в восемьдесят седьмом-восьмом перестал. А традиции остались. Привычка к мерам санитарного характера. И начали ребята наведываться к израильскому посольству уже самостоятельно. Или дискотеке. Народная дружина. Чистильщики. Вот тогда-то и забил тревогу журнал „Огонек“. Песни запели возмущенные рокеры. Что за самодеятельность, в самом деле? Ведь могут и совсем неположенного юношу отдубасить просто за то, что с хвостиком. А у него папа как раз полным ходом перестройку делает. Непорядок.

Любера аккуратно и коротко стриглись. Многие носили клетчатые брюки. Фасон — банан. Пропускали в дверях электрического поезда стариков и женщин. Курение не одобряли. Такие дети токарей-расточников. Чистый Аркадий Гайдар. Горбачев бросил, а Зюганов не успел подобрать. Вполне типичная советская драма. Кстати, лучший способ самозащиты — бегство. Подтягиваться-то они подтягивались, железо тягали, а вот общефизической подготовкой, кроссиками там, футбольчиком брезговали. Дыхалки никакой. В общем, проверено на себе» (ЖЖ22).

В рамках перечислительной конструкции, близкой форме «Вступления», «любера» упоминаются в «Романах Черемушкинского района» К.: «О доблестях, о подвигах, о славе, <...> о тополе, о шутках Петросяна, / о *люберах*, о Спасе на крови» (Кибиров 2001: 69). См. также в послании «Л. С. Рубинштейну» (1987—1988): «страшно, Лева! Ну и рожи! / Ну их на фиг! Не гляди! / Тише, тише, Лева милый! / Лев Семеныч, *любера!*» (Кибиров 1994: 161).

**Елисеевским и Третьяковкой,** Упоминаются два демонстративных символа роскоши и помпезности столицы СССР, Елисеевский магазин (открыт в 1901 г. по адресу: ул. Тверская (в советское время — Горького), д. 14) — материальной; Третьяковская художественная галерея (открыта для посещения в 1867 г. по адресу: Лаврушинский переулок, д. 10) — духовной. Оба заведения основали богатые купцы, так что оба были в советской жизни представителями старых имперских традиций. Оба были обязательным местом паломничества провинциалов, прибывающих в столицу. В 1960—1980-е гг. Елисеевский магазин был едва ли не единственным в Москве гастрономом, работавшим до 22.00 (остальные продуктовые магазины

закрывались в 20.00, а то и в 19.00). Пахло в нем, по воспоминаниям современников К., в первую очередь жареными зернами кофе (ЖЖ23). Что касается Третьяковской галереи, то ее включение в реестр из «Вступления» к СПС еще раз показывает, что наличие характерного реального запаха не всегда было главной причиной для отбора.

**Русью пахнет, судьбою, говном.** К уже использовавшейся во «Вступлении» цитате из «Руслана и Людмилы» здесь добавляется отсылка к известному стиху Некрасова 1857 г.:

Наконец из Кенигсберга  
Я приблизился к стране,  
Где не любят Гутенберга  
И находят вкус в говне.  
Выпил русского настою,  
Услыхал «ебена мать»,  
И пошли передо мною  
Рожи русские плясать.

(Некрасов Н. 1922: 230)

Ср. также известное фольклорное двустишие, связывающее «родину» с «говном»: «Хорошо в краю *родном* / Пахнет сеном и *говном*». При публикации в «Личном деле» фрагмент «Вступления» от стиха «Пахнет МХАТом и пахнет бытовкой» до комментируемого стиха включительно был заменен рядом точек, вероятно, как раз из-за «кощунственного» соседства «Руси» с «говном» (Кибилов 1991а: 49). Что касается соседства говна с судьбой, то метафорический потенциал его очевиден каждому носителю языка. Рассуждения о родине сопровождаются упоминанием о «говне» и в поэме К. «Дитя карнавала» (1986): «Как ни в чем не бывало, / а бывало в *говне*, / мы живем как попало. / Не отмыться и мне» (Кибилов 1994: 38), «Чтобы стало мне стыдно, / чтобы стало грешно, / и завидно, обидно / за родное *говно*» (Там же: 44).

**Черным кофе двойным в ЦДЛе.**  
— Врешь ты все! — Ну, какао в кафе...

Ресторан при Центральном Доме литераторов (ЦДЛ) в советское время стал поздним аналогом знаменитого «Грибоедова» из «Мастера и Маргариты» Булгакова. Считалось, что там превосходно кормят, но попасть в заветное

заведение можно было, только предъявив билет члена Союза советских писателей. Вероятно, диалог в комментируемых стихах варьирует диалог Фоки и Амвросия из булгаковского романа. Первый литератор хвастается, что ему доступен кофе в ресторане ЦДЛ, второй уличает первого во вранье и тогда первый признается, что чувствует запах куда менее престижного какао в куда менее престижном кафе. Ср. о пропускной системе в ЦДЛ разноречивые мемуары современников К.: «Надо сказать, что контроль был двух- или трехступенчатым, т. е. в буфет при большом желании кто-то еще проникал, а вот в так называемый Дубовый зал простым смертным дорога была заказана. Насчет качества кофе — не скажу» (ЖЖ24); «Пропуск проверяли только на входе. Один раз. При этом любой обладатель корки проводил с собой кого угодно. Это само собой. И в Дубовый зал затем уже без всяких проблем. Это хорошо помню. Вот только бывали ли свободные столики? Это вопрос. Зато писателей сколько хочешь. И все живые» (Там же). «В ЦДЛ можно было попасть и без членского билета ССП — если с решительным видом войти не с ул. Герцена, а с ул. Воровского (здание, которое занимал Союз писателей); там на вахте не было строгого контроля. Мелкотравчатые сразу шли в подвальный буфет, где и харчи, и кофе мало чем отличались от общепитовских. Обычная писательская публика в основном сидела в не столь дорогом кафе на пути в Дубовый зал (стены были украшены граффити: «Я сегодня, ев тушенку, / Вспоминал про Евтушенку» и пр.); евреи и патриоты, занимавшие разные столики, пили в немалую меру, но скандалы случались редко. Дубовый же зал — престижное место, но кухня была там не лучшая; выход книги предпочитали отмечать в ресторанах Дома архитектора или в Домжуре» (мемуарная заметка А. Л. Осповата на полях нашего комментария). Еще см. в мемуарном очерке Т. Тайгановой о ресторане ЦДЛ: «Спонсоров для меня не находилось, зато бывали замечательно нежные пирожки с чем-нибудь и временами пахлава, о которой я не знала, что она такое, пока здесь же не отважилась впервые попробовать. И, конечно, по-настоящему натуральный и крепкий кофе в предперестроечной Москве был возможен только тут — двойной, тройной и любой другой необходимой кратности, и даже без недовольного недоумения продавщиц» (Тайганова).

Л. Лурье так описывает историю «двойного кофе» в СССР и способ его приготовления (речь идет о знаменитом ленинградском кафе «Сайгон»):

Кофе по бартеру и автоматизация причудливо соединяются благодаря появлению в СССР эспрессо-машин. В 1961 году миланцы начинают выпускать рожковые автоматические и полуавтоматические кофеварки.

Среди стран советского блока первыми обращают внимание на новейшее изобретение венгры, они — известные кофеманы. В Италии закупили эспрессо-машины. Венгерская Народная Республика обязалась производить кофеварки «Омния» по итальянской лицензии для всего соцлагеря. <...>

По норме, чтобы изготовить маленький двойной кофе, в рожок кладется 12 граммов размолотого сырья. Когда нужное количество кофе умялось в рожке, устанавливают сразу две чашечки: одна под один рожочек, другая — под второй. Искусство кофеварщицы в том, сколько настоящего кофе она закладывает в рожок. Конечно, это никогда не 12 граммов. Если дама хорошо относится к клиенту — 11, если плохо — 5 граммов. И не поспоришь. Буфетчицы делились на две группы. Одни занимались недовложением всегда, не делая различия между клиентами, другие чувствовали себя местными патриотками и, обманывая рядовых посетителей, делали исключение для завсегдатаев. К ним — Люсе и Стелле — стояли особенно длинные очереди. Самые авторитетные посетители получали напиток сразу, не ждали ни минуты (Лурье: 46).

Под именем «какао» в недорогих советских заведениях общественного питания подавался довольно своеобразный напиток. Приведем его выразительное описание в речи эпизодического персонажа романа украинского писателя Юрия Андруховича «Московиада» (1993): «Видите, то, что я пью, называется „какао“. Но разве это на самом деле какао? Это вискоза, стекло, свинец, песок — все что угодно, только не какао!..» (Андрухович: 171; цит. в нашем переводе).

Отметим в комментируемых стихах филигранную семантико-фонетическую игру: «двойной кофе» обличается как вранье и с хлестаковской легкостью заменяется *тройным* фонетическим повтором «какао в кафе».

**И урлой, и сыроу шинелью  
в полночь на гарнизонной губе.**

Урла — шпана, хулиганы. Происхождение этого слова не выяснено (забавная народная этимология: уголовно

разыскиваемое лицо; более реалистичная — собирательное по модели «шобла»/«кодла» от существительного «урка»). См., например, определение через перебирание синонимов в песне М. Науменко «Гопники» (1987) [15]:

Их называют «гопники».  
Их называют «жлобы».  
Их называют *урлой*,  
а также лохами,  
иногда — шпаной.  
Их называют и хамами.  
Но имя им — гопнички.

(Науменко: 15—16)

Ср. также в поэме К. «Лесная школа» (1986): «Крест поставлю на ягодных этих местах, / на еловых, *урловых* краях» (Киби-ров 1994: 60).

*Губой* на армейском жаргоне называют гауптвахту, солдатскую и офицерскую временную тюрьму. Гарнизонная губа — это гауптвахта, где содержатся солдаты и офицеры из нескольких военных частей, расположенных на территории того или иного населенного пункта. Приведем здесь воспоминания младшего современника К.: «Гарнизонная губа — самая страшная (не полковая, где охраняют свои, а куда свозят со всего гарнизона). У солдата, попадающего на губу (как сейчас помню), отнимают ремень (чтоб не повесился), а шинель служит для него одеялом и подстилкой» (ЖЖ25). Впрочем, *шинель* не исключает и сугубо литературной отсылки к известной фразе о происхождении новой русской литературы из одноименной повести Гоголя.

**Хлорпикрином, заманом, заринном.** Перечисляются отравляющие вещества (ОВ), первое — учебное, два последующих — боевые нервно-паралитические. У хлорпикрина запах раздражающий, у зомана (так правильно пишется это слово) — нежный (яблок и скошенного сена), а у зарина запах вообще отсутствует. Хлорпикрин обладает свойством вызывать обильное слезотечение (что существенно для темы СПС). Свойства последних двух отравляющих веществ изучались на уроках начальной военной подготовки (НВП) в школе и на учебных занятиях в советской армии. Свойств этих почти никто не помнил, но сами

названия ОБ западали в память крепко. Приведем здесь воспоминания младшего современника К.: «Хлорпикрин используется как учебное ОБ. В Советской армии (теоретически) каждый солдат должен был сдавать зачет по пользованию Общевоинским защитным комплектом (ОЗК) и проходить окуривание хлорпикрином. На практике, думаю, этого не было. (Действительно, ни на одном учебном занятии по использованию ОЗК, как в школьном курсе начальной военной подготовки, так и в ходе трехлетнего обучения командира мотострелкового взвода, не бывало, к счастью, никакого хлорпикрина. — *Комментаторы.*) Но поскольку сам я „командир взвода радиационно-химической разведки“, то и проходил окуривание не единожды, и сам его проводил с солдатиками. Зарин и зоман понюхать невозможно — это боевые ОБ, если вы ощущаете их запах, то вы уже покойник, а вот хлорпикрин — вполне. Ну, слезы потекут, и все» (ЖЖ26).

гутапином на тяжкой кирзе. В 1970—1980-х гг. в течение двухгодичной срочной службы в советской армии солдату полагалось поменять две пары кирзовых сапог — в начале первого и в начале второго года (офицеры носили сапоги из тонкой кожи, т. наз. юфтевые). Приведем армейскую мудрость того времени: «Кто не был, тот будет, / А был — не забудет / 720 дней в сапогах». Кирза представляет собой многослойную грубую хлопчатобумажную ткань, пропитанную синтетическими веществами. Гутапином (ваксой, издающей характерный резкий запах, ср. выше коммент. о «химических» запахах этого рода) кирзовые сапоги надраивались ежедневно перед так называемым утренним осмотром. Они действительно были очень тяжелыми и жесткими — сильно натирали пятку и ментально стирали до дыр любые носки (поэтому и были немислимы без хлопчатобумажных портянок). Ср. еще солдатские воспоминания



Советская потребительская реклама была очень близка к поэзии

младшего современника К.: «...армейская служба называлась „два года в сапогах“, при этом сами сапоги воспринимались как нечто безобразное, вроде болтающейся формы на пару размеров больше, чем нужно. Солдаты первого года службы носили сапоги „как есть“, а вот на втором году на них обрезался рант, а для дембельских сапог (осенний призыв) еще и обтачивался каблук. Вот, а чтобы сапоги блестели, их обильно намазывали гуталином и гладили утюгом, отчего, естественно, шла страшная вонь, но гуталин впитывался в сапог, сапог блестел лучше, да и воду пропускал меньше» (ЖЖ27). Ср. в автобиографической поэме К. «Элеонора» (1988): «Запыленную *кирзу* / мы волокли лениво — я и Лифшиц, / очкастые, смешные» (Кибиров 1994: 236). Ср. также в его «Элегии» из «Вариаций» (1990), где интересующий нас предмет армейского быта примечательно (ср. след. стих поэмы) соседствует с мотивами тяжести, земли и родины: «И вот *кирза* грузнеет / от косной тяжести земли моей родной» (Там же: 323).

Из-за дешевизны и прочности кирзовые сапоги носили не только в армии, но и на гражданке, особенно сельские жители.

и родимой землею, и глиной,  
и судьбой,

Переход от обуви к почве представляет вполне естественным. Словосочетание «родимая земля» часто встречается в советской поэзии, в частности песенной. Ср., например, так и называвшуюся известную песню [16] на музыку Г. Мовсисяна и слова Р. Рождественского (ее исполняла привлекаемая автором СПС М. Кристалинская). Процитируем два первых куплета этой песни:

*Родимая земля.* Дороже нет земли.  
Тепло ее в душе у нас хранится.  
Особенно, когда мы от нее вдали,  
Когда она всю ночь тихонько снится.

*Родимая земля.* Мой праздник и покой.  
Она одна поверит и поможет.  
Как в детстве, я хочу прижаться к ней щекой —  
Иного счастья нет и быть не может.

(Песни радио, кино и телевидения: 4)

Ср. со «сторонкой родной» в зачине «Вступления» к поэме (с. 75—76). Но также см. и важное для понимания комментируемого фрагмента стихотворение Ахматовой «Родная земля» (1961), в котором,

как и в стихе К., речь идет не только о метонимической земле = стране, но и о земле реальной, в том числе могильной:

В заветных ладанках не носим на груди,  
О ней стихи навзрыд не сочиняем,  
Наш горький сон она не беретит,  
Не кажется обетованным раем.  
Не делаем ее в душе своей  
Предметом купли и продажи,  
Хворая, бедствуя, немотствуя на ней, —  
О ней не вспоминаем даже.  
Да, для нас это грязь на калошах,  
Да, для нас это хруст на зубах.  
И мы мелем, и месим, и крошим  
Тот ни в чем не замешанный прах.  
Но ложимся в нее и становимся ею,  
Оттого и зовем так свободно — своею.

(Ахматова 2 (2): 120).

Еще ср. со стихом из ахматовского же «Реквиема»: «И ту, что *родимой* не топчет *земли*» (Ахматова 3: 29), а также со стихом из канонического ст-ния И. Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980), в котором говорится о могильной земле = глине (как и у К.): «Но пока мне рот не забили *глиной*...» (Бродский 1993: 234).

Переход от «земли» и «глины» к «судьбе» (упоминаемой во «Вступлении» вторично, см. с. 131) тоже совершается по законам поэтической логики. К. явно подразумевает знаменитый финал ст-ния Б. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...» (1932): «И тут кончается искусство, / И дышат *почва* и *судьба*» (Пастернак 2: 80).

**и пирожным безе.** Как и в случае с леденцом-петушком, здесь совершается переход от исторического / предельно абстрактного к индивидуальному и детскому. Наряду с птичьим молоком, это пирожное в советскую эпоху входило в разряд элитных, изысканных. Впрочем, любили его далеко не все. Младшая современница К. вспоминает: «...безе сильно крошились, и после поедания этой безешной пылью была усыпана вся одежда. И руки были липкие» (ЖЖЖ28). Возможно, упоминание о безе вставлено в один из финальных стихов «Вступления» к СПС для того, чтобы у читателя возникла ассоциация с прустовским печеньем «Мадлен» (см. коммент. выше, с. 71). Одновременно это слово может

возвращать к эротической теме (фр. *baiser* = «поцелуй»); это этимологическое значение явственно любому внимательному читателю «Мертвых душ», где Ноздрев собирается напечатлеть «одну безешку» в белоснежную щеку Чичикова).

**Чуешь, чуешь, чем пахнет! — Конечно!**  
**Чую, нюхаю — псиной и сном,**

Ответ на вопрос «Чуешь?» дается во «Вступлении» к СПС в шестой и в последний раз. С помощью констатации «пахнет псиной» в русской поэзии и прозе XX в.

часто описывался запах не только собачьей, но и любой влажной шерсти, а также запах сырых шинелей (ср. во «Вступлении» чуть выше) и немытого, потного мужского тела. Ср., например, в «России, кровью умытой» (1932) Артема Веселого: «Его тесная комнатка была обкурена, обжита; пахло в ней здоровым духом — *псиной*, молочным жеребенком, рассолом» (Веселый: 359).

Соседство мотивов грубого мужского запаха и сна позволяет предположить, что в комментируемых стихах продолжено перечисление армейских, казарменных запахов. Учитывая, что эти запахи описываются во «Вступлении» неподалеку от упоминания о запахе «родной земли», отметим, что сон здесь предстает в том числе и как метафора смерти (см. следующий стих «Вступления»). К собачьей теме ср. выше коммент. к стиху «Беломором, *Сучаном*, Вилюем» (с. 86—88). Одновременно стоит отметить, что собака — один из любимых сквозных героев К., и сама тема запаха/чутья во «Вступлении» связана с традиционным описанием этого животного. Ср., например, в романе К. «Лада, или Радость. Хроника верной и счастливой любви» (2010): «И уж псов-то я вроде бы многих знал, со многими из них дружески общался и был близок <...> я уж не говорю про покойного моего Тома <...> Казалось бы, имею право со спокойным достоинством заявить: „Я знаю собак, и собаки знают меня!“ <...> Была ли Лада умна? Да вроде не очень, во всяком случае, ничего особо умного никогда не делала. Возможно, она, как Наташа Ростова, просто не достаивала нас с вами быть умной. И черт ли нам в ее уме, когда она столь обворожительна?» (Кибиров 2010: 51); «Александра Егоровна <...> просит, чтобы я еще и про запах написал, мол, и пахнет ее собачка изумительно и чудесно — то ли медом, то ли черемухой. Ну что тут можно сказать? Видимо, любовь не только слепа, но и начисто лишена обоняния, потому что, на мой нюх (притупленный, впрочем,

многолетним курением), пахнет Лада обыкновенной *псиной*, ну, может быть, чуть тоньше и слаще» (Там же: 48).

**сном мертвецким, похмельем крошечным.** От метафоры сна как смерти К. переходит к описанию тяжелого алкогольного похмелья. Переходным мостиком служит эпитет «мертвецкий», который еще связан со смертью, но уже и напоминает читателю об устойчивом выражении «мертвецки пьян» (о крепком сне, как правило, говорят «мертвый», а не «мертвецкий»). Однако финальный эпитет возвращает в стих тему смерти — он чаще всего употребляется при описании потустороннего мира (ад, тьма). В комментируемом стихе К. вновь стилизует «Вступление» к СПС под фольклорный текст (ср. с известной формулой «богатырский сон»); заметим, что волшебный сон — важный сквозной мотив «Руслана и Людмилы». В Пятой песне пушкинской поэмы в описании сна героя над спящей героиней возникает и ключевое слово «слезы» в окружении других катастрофических мотивов:

И снится вещей сон герою:  
Он видит, будто бы княжна  
Над страшной бездны глубиною  
Стоит недвижна и бледна...  
И вдруг Людмила исчезает,  
Стоит один над бездной он...  
Знакомый глас, призывный стон  
Из тихой бездны вылетает...  
Руслан стремится за женой;  
Стремглав летит во тьме глубокой...  
И видит вдруг перед собой:  
Владимир, в гриднице высокой,  
В кругу седых богатырей,  
Между двенадцатью сынами,  
С толпою названных гостей  
Сидит за бранными столами.  
<...>  
И все исчезло — смертный хлад  
Объемлет спящего героя.  
В дремоту тяжко погружен,  
Он льет мучительные *слезы*,  
В волненьи мыслит: это сон!  
Томится, но зловещей грезы,  
Увы, прервать не в силах он.

(Пушкин 4: 72—73)



Слева: кадр из кинокомедии Л. Гайдая «Самогонщики» (1961). В руках у Труса (артист Г. Вичин) бутылка с жидкостью, реалистично изображающей самогон-первач; справа — емкость со сцеженным грудным молоком

**мутноватым грудным молоком!** Тема смерти контрастно переходит в этом стихе (и под конец «Вступления» к СПС) в тему рождения, время вновь изображается как дурная бесконечность «вечного возвращения». Возможно, здесь подразумевается не только мать, кормящая ребенка грудью, но и символическая Родина-мать. Ср. в этом случае с отчасти сходным приемом в строфе о кормилице ст-ния Ходасевича «Не матерью, но тульской крестьянкой...» (1922):

И вот, Россия, «громкая держава»,  
Ея сосцы губами теребя,  
Я высосал мучительное право  
Тебя любить и проклинать тебя.

(Ходасевич: 124)

Эпитет «мутноватым» тоже ассоциативно связывает комментируемый стих с предыдущим стихом «Вступления», ведь плохо очищенный самогон, который повсеместно пили в СССР, был непрозрачным, мутным (как и сцеженное грудное молоко).

**Пахнет жареным, пахнет горелым,** «Вступление» начинается метафорой-идиомой («Пахнет дело мое керосином»). Метафорой-идиомой («Пахнет жареным»), тематически связанной с метафорой зачина, «Вступление» и завершается.

Буквальная связь: на *керосинке жарили*, например, картошку, которая иногда *подгорала*. Метафорическая связь: переносное значение обеих идиом общее — дело плохо, поставленная задача провалена (так сказать, картошку можно выбрасывать; ср. V гл. поэмы). В «Личном деле» в конце этого стиха поставлен восклицательный знак (Кибиров 1991а: 49). В (Кибиров 1994: 131) знака препинания после эпитета «горелым» нет, что создает бессмысленное сочетание «горелый аллерген». В (Кибиров 2001: 34) после эпитета «горелым» стоит запятая. Ср. также с зачином трагического стиха Ахматовой «Июль 1914»:

Пахнет гарью. Четыре недели  
Торф сухой по болотам горит.

(Ахматова 1: 198)<sup>51</sup>

**аллергеном — греха не таи!**  
**Пахнет дело мое, пахнет тело,**

Одна из характерных аллергических реакций — слезы. «Не скрывай слез!»: вероятно, так должна быть понята реплика «греха не таи!» в финале комментируемых стихов. Но есть и другой ретроспективно раскрывающийся оттенок значения: признание тесной связи поэта с советским прошлым. «Аллергеном», вероятно, может считаться совокупность всех перечисленных во «Вступлении» запахов советской родины. Они-то все вместе и вызывают у нарратора слезы. При этом источником аллергических слез оказывается концентрирующий память о советской жизни лирический субъект. В этом контексте «дело», очевидно, следует уже понимать как «работу», ср. широко известную пушкинскую формулу, превратившуюся в афоризм: «Слова поэта суть уже его дела» (Гоголь 8: 229).

**пахнут слезы, Людмила, мои.**

Пушкинские ассоциации подхватываются последним стихом «Вступления», причем уже отмеченные выше аллюзии на «Руслана и Людмилу» парадоксально и эффектно соединяются с интимно-биографическим характером финального обращения.

---

<sup>51</sup> Параллель подсказана нам А. Л. Осоватом.

## ГЛАВА I



Ф. Раневская исполняет «белогвардейский романс» в фильме «Александр Пархоменко»

Пять глав поэмы К. складываются в своеобразный «краткий курс» по истории уходящего в небытие Советского Союза. Комментируемая глава охватывает тот период, который чуть расширительно называют 1920-ми гг. (с октября 1917 г. по конец 1929 г.). При этом, как и из советских учебников истории, из летописи К. практически выпадает эпоха НЭПа (1921—1927) в ее разнообразии; см. об этом в нашей вступительной статье. Вообще, реалии и подробности в этой главе представлены крайне скупо, их присутствие в поэме будет нарастать по мере приближения к «личному времени» повествователя.

В качестве основного материала для выстраивания собственного «центонного» текста К. в I гл. использовал русские революционные песни конца XIX — начала XX вв., поэзию Блока, «Гренаду» (1926) Светлова, а также некоторые вошедшие в советский канон произведения советской культуры 1930-х и более поздних лет, осмыслявшие феномен предшествующего десятилетия. С цитатами, представляющими советский революционный дискурс, в главе контрастно соседствуют отсылки к сентиментальным отечественным романсам, ассоциирующимся, в том числе и в советской культуре, со вкусовыми пристрастиями белогвардейцев, а впоследствии — представителей первой русской эмиграции.

<Эпиграф>  
Купим мы кровью счастье детей.  
П. Лавров

В эпиграф вынесен чуть переиначенный стих из так называемой «Рабочей марсельезы» ([17], первоначальное авторское название — «Новая песня») одного из идеологов революционного народничества Петра Лавровича Лаврова (1823—1900) (у Лаврова: «Купим кровью мы счастье детей» (см. первую публикацию: «Вперед!» 1875. № 12, без подписи). Приведем текст этого сочинения с купюрой:

Отречемся от старого мира!  
Отряхнем его прах с наших ног!  
Нам враждебны златые кумиры;  
Ненавистен нам царский чертог!  
Мы пойдем в ряды страждущих братьев,  
Мы к голодному люду пойдем;  
С ним пошлем мы злодеям проклятья,  
На борьбу мы его позовем:

Вставай, подымайся, рабочий народ!  
Вставай на врагов, брат голодный!  
Раздайся крик мести народной!  
Вперед!

<...>

И взойдет за кровавой зарею  
Солнце правды и братства людей.  
Купим мир мы последней борьбою:  
Купим кровью мы счастье детей.  
И настанет година свободы,  
Сгинет ложь, сгинет зло навсегда,  
И сольются в едино народы  
В вольном царстве святого труда...

Вставай, подымайся, рабочий народ!  
Вставай на врагов, брат голодный!  
Раздайся крик мести народной!  
Вперед!

(Вольная русская поэзия: 267—268)

Эта вольная фантазия на тему гимна французской республики «Марсельеза» («La Marseillaise») Руже де Лилия, охарактеризованного Блоком как «прескверные стихи, корнями вросшие в русское сердце» (Блок 1962: 138), очень быстро завоевала популярность

в России и превратилась здесь в одну из самых часто исполнявшихся революционных песен. С февраля 1917 по январь 1918 г. она даже играла роль государственного гимна (подробнее см.: Фахретдинов 2018: 118 и след.). К. выбрал для I гл. СПС именно такой эпитаф из «Новой песни», вероятно, потому, что в стихе Лаврова (в оригинале у Руже де Лилиа ни про каких детей речи нет) был предсказан один из самых цинических принципов идеологии большевизма: «Цель оправдывает средства». Еще одна цитата из «Рабочей Марсельезы» возникает в IV гл. СПС (см. с. 309—311). Интересно, что в оригинальном варианте размер стиха Лаврова (трехстопный анапест) совпадает с основным размером СПС и I гл. в частности; однако в варианте К. анапест превратился в дольник с нулевой анакрусой. Очевидно, К. цитирует текст по памяти, причем, скорее всего, знаком он с ним по какому-то вторичному источнику (иначе запомнил бы размер, тем более что первый куплет этой песни был известен всем и постоянно исполнялся в СССР). Получившийся стих не ложится на мелодию «Рабочей Марсельезы», зато вполне укладывается в размер песни, о которой пойдет речь в первом стихе I гл., — «Варшавянки».

**Спой же песню мне, Глеб Кржижановский!**  
**Я сквозь слезы тебе подпою,**

Е. Авилова и Р. Нурмухамедова усматривают в зачине этой и нескольких следующих глав

отсылку к двум ст-ниям: «Пой же, пой. На проклятой гитаре...» С. Есенина и «Спой мне, спой, Прокошина...» М. Исаковского (Авилова, Нурмухамедова: 70). Однако К. здесь и далее, повторяя призыв спеть, отсылает не к конкретным текстам, а к большой поэтической традиции, в которую входят и ст-ния Есенина с Исаковским. Эта традиция объединяет множество русских ст-ний, содержащих призывы «Спой!», «Пой!», «Спой же!», «Пропой!» и т. п. и часто стилизованных под песни (некоторые из них в итоге песнями и стали). Самое известное из таких ст-ний — пушкинский «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет...», 1825). Из ряда советских песен отметим «Веселый ветер» (1936, муз. И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача), прямые цитаты из которой встретятся читателю во II гл. СПС (с. 212—213). Конструкция *спой... я... подпою* (она снова встретится в финале I гл. и в зачине II гл.) шлет читателя к пионерской песне поздней советской эпохи (описывающей, впрочем, ранние пореволюционные годы) — «Песне о первом пионерском отряде» ([18], 1964, муз. А. Долуханяна, сл. С. Рунге):

Спой песню, как бывало,  
Отрядный запевала,  
А я ее тихонько *подхватчу*.  
И молоды мы снова,  
И к подвигу готовы,  
И нам любое дело по плечу.

(Антология советской детской песни: 40).

Заметим сразу, что взгляд на революцию сквозь иногда искренний, а иногда — натужно-официальный романтический пафос от тепели встретится нам и дальше.

Упоминание имени Глеба Максимилиановича Кржижановского (1872—1959) вслед за появлением в эпитафии фамилии Петра Лаврова закономерно. Кржижановский в поэме как бы подхватывает дело Лаврова: оба были профессиональными революционерами, оба создали русские поэтические варианты популярнейших революционных песен. Кржижановский в 1897 г. перевел с польского языка «Варшавянку» («Warszawianka») (между 1879 и 1883 гг.) Вацлава Свенцицкого (название песни утвердилось после 1905 г., мелодия русской «Варшавянки» [19] несколько отличается от оригинальной версии Юзефа Плавиньского):

Вихри враждебные веют над нами,  
Темные силы нас злобно гнетут,  
В бой роковой мы вступили с врагами,  
Нас еще судьбы безвестные ждут.  
Но мы подыдем гордо и смело  
Знамя борьбы за рабочее дело,  
Знамя великой борьбы всех народов  
За лучший мир, за святую свободу.

*Прпев (2 раза):*

На бой кровавый,  
Святой и правый  
Марш, марш вперед,  
Рабочий народ!

<...>

Нам ненавистны тиранов короны,  
Цепи народа-страдальца мы чтим.  
Кровью народной залитые троны  
Мы кровью наших врагов обагрим.

Месть беспощадная всем супостатам,  
Всем паразитам трудящихся масс,  
Мщенье и смерть всем царям-плутократам,  
Близок победы торжественный час!

(100 песен русских рабочих: 168—169)

Отсылки к этому тексту см. в I гл. СПС далее. О функции мотива слез в поэме см. с. 64—68.

**подскалю тебе волком тамбовским  
на краю, на родимом краю!**

Происхождение фразеологизма «тамбовский волк», как и многих выражений подобного типа, неясно, краеведы и доморощенные любители этимологии выдвигают множество версий одна красочнее другой (см., например: Козлов 2009: 61). Это словосочетание, несомненно, бытовало в русском языке уже в начале XX в.; ср., например, в повести Д. Крутикова «Кудеяров вир» (1928): «...Какой он брат? *Тамбовский волк* милее» (Крутиков: 8). Ясно во всяком случае, что популярность фразеологизма многократно усилилась после того, как в фильме «Дело Румянцева» (1955, реж. И. Хейфиц, сц. Ю. Германа и И. Хейфеца) нечуткий следователь грубо оборвал главного героя, попытавшегося назвать его «товарищем»: «Я вам не товарищ, тамбовский волк вам товарищ. Я для вас гражданин капитан». И уже из кино этот фразеологизм снова перешел в бытовую речь. Ср. также упоминание о «тамбовском волке» в ст-нии Вознесенского «Стрела в стене» (1968): «Тамбовский волк тебе товарищ / и друг...» (Вознесенский 1970: 52); а о брянском — в «Песне о Сталине» (1959) Юза Алешковского: «А я простой советский заключенный / И мне товарищ — серый брянский волк» (Алешковский: 3, 503, [20]). Учитывая первостепенную важность для СПС подтекстов из О. Мандельштама, напомним здесь также о его «волчьих» ст-ниях, в первую очередь о ст-нии «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931).

Зачин второго из комментируемых стихов отсылает к едва ли не самой известной песне («Кони привередливые», 1972, [21]) еще одного автора знаменитых (и, что важно, песенных) поэтических текстов, в которых нарратор отождествляет себя с волком, — В. Высоцкого: «Вдоль обрыва, по-над пропастью, *по* самому *по краю* / Я коней своих нагайкою стегаю, — погоняю...»

(Высоцкий 2: 367). И далее: «Я куплет *допою...* / Хоть немного еще постою *на краю!..*» (Там же). С помощью этой цитаты из позднейшего текста нарратор I гл. как бы указывает на собственное положение относительно «Глеба Кржижановского»: он находится на краю той пропасти, путь к которой начался в октябре 1917 г. А далее в стихе этот буквальный (или метафорический) «край» пропасти превращается в штамп из советской, в том числе песенной, поэзии («родимый край»; ср. игру со значениями этого слова в «Лирической интермедии», с. 353).

**На краю, за фабричной заставой  
силы черные злобно гнетут.  
Спой мне песню, парнишка кудрявый,  
нас ведь судьбы безвестные ждут.**

Второй и четвертый стихи этого фрагмента представляют собой чуть переиначенные цитаты из «Варшавянки». Их пафос иронически снижается с помощью первого и третьего стиха, отсылающих к гораздо более поздней песне «За фабричной заставой» (муз. М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского, [22]) из фильма «Они были первыми» 1956 г. (реж. Ю. Егоров по пьесе Ю. Принцева), рассказывающего о зарождении советского комсомола:

За фабричной заставой,  
Где закаты в дыму,  
Жил парнишка кудрявый,  
Лет семнадцать ему.

(Русские советские песни: 296)

Ср. также в «Песне о Ленине» К.: «За фабричною заставой / жил парнишка он кудрявый — / и за это я его люблю!» (Жибиров 1994: 77).

Кудрявые волосы — типическая примета «парнишки» или девушки в советском дискурсе 1920—1930-х гг., восходящая в конечном итоге к русскому песенному фольклору. Напомним хотя бы о знаменитых стихах из «Песни о встречном» 1932 г. (муз. Д. Шостаковича, сл. Б. Корнилова) [23]: «Кудрявая, что ж ты не рада / Веселому пенью гудка?» (Русские советские песни: 152 и далее). Ср. коммент. ко II гл., с. 195. Эта лейтмотивная деталь присутствует также в образе типичного советского юноши в послании К. «Любовь, комсомол и весна», адресованном Д. А. Пригову: «Буденовка простреленная, чуб / мальчишеский *кудрявый*» (Жибиров 1994: 185).

Этой есть наш последний, конечно,  
и единственный, видимо, бой.

Вслед за цитацией «Марсельезы» и «Варшавянки» в тексте закономерно возникают реминисценции из третьей и главной революционной песни эпохи — международного пролетарского гимна «Интернационал» [24]. Его текст был написан французским поэтом Эженом Потье в 1871 г. под впечатлением от событий Парижской коммуны, автором музыки в 1888 г. стал композитор-любитель П. Дегейтер. Этим же годом датировано первое исполнение «Интернационала». На русский язык текст гимна перевел в 1902 г. Аркадий Яковлевич Коц (1872—1943). Приводим с купюрой устоявшийся текст «Интернационала»:

Вставай, проклятьем заклейменный,  
Весь мир голодных и рабов!  
Кипит наш разум возмущенный  
И в смертный бой вести готов.  
Весь мир насилья мы разрушим  
До основанья, а затем  
Мы наш, мы новый мир построим,  
Кто был ничем, тот станет всем!

*Припев:*

Это *есть* наш последний  
И решительный бой,  
С Интернационалом  
Воспрянет род людской.

<...>

Лишь мы, работники всемирной,  
Великой армии труда,  
Владеть землей имеем право,  
Но паразиты — никогда!  
И если гром великий грянет  
Над сворой псов и палачей —  
Для нас все так же солнце станет  
Сиять огнем своих лучей...

(Песни революции: 3—4)

С 1906 г. «Интернационал» стал партийным гимном РСДРП. В Советской России начиная с III Всероссийского съезда Советов (1918) исполнялся на мероприятиях в качестве главного партийного гимна. С конца 1920-х гг. «Интернационал» — неофициальный

гимн Советского Союза. В 1943 г., после утверждения нового текста гимна Советского Союза, пленум ВКП(б) постановил сохранить «Интернационал» в качестве гимна партии большевиков.

В отличие от предшествующих четырех стихов СПС, где чередуются цитаты из двух разных источников, в комментируемых воспроизводится логически законченный фрагмент текста «Интернационала». Семантический сдвиг достигается путем включения острающих претекст вводных слов («конечно» и «видимо»). Сходным образом, с заменой эпитета «решительный» на «единственный», трансформируются эти же стихи «Интернационала» в «Христологическом диптихе» (1986) К.: «Это есть наш единственный бой. / Мы уже проиграли его. / Видишь, Сталин такой молодой. / Нету против него никого» (Кибириков 1994: 47). Ср. также в V гл. СПС: «Это есть наш последний, ну, может, / Предпоследний решительный бой» (с. 392—393). Ср. также со сходным приемом в ст-нии Б. Слуцкого «Сон» (1959), на которое указал нам А. С. Немзер: «Выхожу двадцатидвухлетний / И совсем некрасивый собой, / В свой решительный и последний / И предсказанный песней бой».

**Цепи сбрасывай, друг мой сердешный,** Стих начинается с устойчивого для революционных песен образа (ср., например, в «Варшавянке»: «Цепи народа-страдальца мы чтим») и перекликается с классической формулой из «Манифеста коммунистической партии» (1848) Маркса и Энгельса: «Пролетариям нечего в ней (революции. — *Комментаторы.*) терять, кроме своих *цепей*» (Маркс, Энгельс: 71). Однако продолжается комментируемый стих оборотом, стилизующим русскую народную песню или романс (ср., например, в пушкинском песенном наброске: «*Друг сердечный* мне наемдни говорил...» (Пушкин 3 (1): 471)), а также домашнее, дружеское и чуть фамильярное обращение. Помещенное в романсно-песенный контекст, это обращение в сочетании с призывом сбросить цепи создает комически-эротические коннотации. Ср. в написанном тем же размером романсе «Калитка» [25] (авторский вариант — 1898 г., муз. В. Буюкли, сл. А. Будищева): «*Отвори осторожно калитку / И войди в тихий садик, как тень, / Да надев потемнее накидку, / И чадру на головку надень*» (Песни и романсы: 904; в народном бытовании романса «чадра» заменилась «кружевами»).

Контраст между официальной риторикой, обращенной к идеальному «советскому человеку», и реальным человеком, которому довелось жить в России в революционную эпоху, будет многое определять в I гл. СПС и далее.

**марш навстречу заре золотой!** В этом стихе продолжается одомашнивание традиционной революционной риторики. «Громкие» и торжественные слова из советских песен и ст-ний — «марш» и «заря» (ср., например, названия ст-ний В. Маяковского «Левый марш» (1918) и «Наш марш» (1918), но в первую очередь — бодрую революционную песню «Молодая гвардия» («Вперед, заре навстречу» [26], 1922, на стихи А. Безыменского)) как бы встраиваются в речь человека с опытом дореволюционной жизни, пытающегося непротиворечиво примирить старые и новые представления о прекрасном и идеальном. Поэтому «марш» из существительного превращается в глагол в форме императива (и весь стих, таким образом, в разговорный оборот типа «Марш домой!»), а «заря» сопровождается романсным эпитетом «золотая». Напомним также, что зори занимают особое место в системе символов Блока, заря (закатная или рассветная) устойчиво связана у него с темой новой жизни (см. ниже. с. 153—155).

**Чтоб конфетки-бараночки каждый  
ел от пуза под крышей дворца —  
местью правой, священной жаждой  
немудрящие пышут сердца.**

«Высокие» цели революции («Кто был ничем, тот станет всем») вновь формулируются в двух начальных стихах комментируемого фрагмента языком «простого человека», который пользуется разговорным оборотом «есть от пуза» и вставляет в свою речь цитату из популярной кабацкой песни «Москва златоглавая» (напев которой основан на песенке «Maun yidishe maydele» из оперетты Ш. Секунды «Zaun yidishe meyd» (постановка — 1927 г., «Либерти Театр», Нью-Йорк); русская песня впервые зафиксирована на американской грампластинке в 1943 г. («Москва златоглавая»)<sup>52</sup>. Приведем здесь один из вариантов текста этой песни:

Москва златоглавая,  
Звон колоколов,

<sup>52</sup> Благодарим за справку Рустама Фахретдинова.



Революционный матрос в покоях царицы. Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927)

Царь-пушка державная,  
Аромат пирогов.

*Приве:*

Конфетки-бараночки,  
Словно лебеди, саночки,  
Эх вы, кони залетные,  
Слышен звон с облучка.  
Гимназистки румяные,  
От мороза чуть пьяные,  
Грациозно сбивают  
Рыхлый снег с каблучка.

Помню тройку удалую,  
Вспышки дальних зарниц,  
Твою позу усталую,  
Трепет длинных ресниц.

Все прошло, все умчалось  
В невозвратную даль.  
И ничего не осталось —  
Лишь тоска да печаль.

(За праздничным столом: 10—13)

В 1980 г. «Москва златоглавая» прозвучала с экранов советских кинотеатров. В фильме «Крах операции „Террор“» (реж. А. Бобровский, сц. Ю. Семенова), в эпизоде, действие которого разворачивается в парижском ресторане «Распутин», ее исполнила Е. Камбурова [27], в титрах к фильму ничего о песне «Москва златоглавая» не говорится.

Образ «дворца» во втором из комментируемых стихов отсылает и к обобщенному сказочному царскому дворцу с его пиршественным изобилием, и к конкретному Зимнему дворцу; ср. сцены взятия Зимнего в поэме В. Маяковского «Хорошо!» и киноленте Эйзенштейна «Октябрь» (обе — 1927). Можно вспомнить также и об утопическом «хрустальном дворце» из романа Чернышевского «Что делать?», и о грандиозных неосуществленных архитектурных проектах советской власти — строительстве высотного Дворца Советов (начато в 1930-х и окончательно отменено в 1950-х гг.), а также комплекса Дворца труда (1922—1923).

В двух финальных комментируемых стихах высокая риторика в духе революционной песенной поэзии в итоге остраивается эпитетом «немудрящие» (сердца) со сдвигом значения от «самые обыкновенные, ничем не примечательные» к «простодушные» и даже «глупые».

**Смерть суровая злым тиранам,  
и жандармам, и лживым попам,  
юнкерам, гимназисткам румяным,  
толстым дачникам и буржуйам!**

Мотив мести очень силен почти во всех революционных песнях (в том числе в «Рабочей Марсельезе», «Варшавянке» и «Интернационале»). Перечисление в комментируемых стихах представителей «старого мира», от которого необходимо «отречься» и который необходимо уничтожить, создает впечатление однородности тех, кто в этот перечень вошел. Между тем однородность эта обманчива. Наряду с традиционно порицаемыми и проклинаемыми советской пропагандой врагами революции (обобщенными «тиранами», а также «жандармами», «лживыми попами», «юнкерами» и «буржуйами», самой широкой категорией, которая объединяла любых достаточно состоятельных людей (см. Колоницкий)), в список тех, кого необходимо покарать смертью, вошли «дачники» (пусть и «толстые», то есть состоятельные; здесь очевидна отсылка к одноименной пьесе М. Горького 1904 г., а также, возможно, и к блоковской «скуке загородных дач» из «Незнакомки» (1906)) и совсем уже

выбывающиеся из перечня, хотя и легко монтирующиеся с юнкерами «гимназистки румяные» (еще одна отсылка к песне «Москва златоглавая» (см. выше)). Как представляется, К. уже здесь полемизирует с пореволюционным Блоком, в чьей поэме «Двенадцать» (1918) действуют или упоминаются «попы», «юнкере» и «буржуи». Это именно Блок в статье «Интеллигенция и революция» (1918) призвал «не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра» (Блок 6: 19), то есть не сосредоточиваться на единичных жестоких проявлениях революции, а восхититься ее общим пафосом уничтожения старого мира. Этот призыв варьируется в статье Блока не один раз: «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительно-го гула, который издает поток. Гул этот, все равно, всегда — о великом» (Там же: 12). В противовес призыву Блока автор СПС и в I гл., и во всей поэме сосредоточивается как раз на частностях, из частностей и мелких деталей у него и складывается история уходящего Советского Союза. Ср. о Блоке в интервью К. 2011 г.: «Александр Блок — первое потрясение. <...> Почти десять лет Блок был моим абсолютным кумиром. Потом, естественно, маятник качнулся в другую сторону, и только сейчас я избавляюсь от избыточного раздражения по поводу Блока и всего Серебряного века» (Жибинов 2011).

**Эх, заря без конца и без края,  
без конца и без края мечта!  
Объясни же, какая такая  
овладела тобой правота!**

Неудивительно, что в этих стихах возникает легко опознаваемая реминисценция из зачина классического стиха А. Блока 1907 г. («О, весна без конца и без краю — / Без конца и без краю мечта!» (Блок 2: 272)), только начальное «О» в ней заменяется заливчатским «Эх» (ср., например, в песне «Яблочко», которая еще будет цитироваться в I гл. СПС: «Эх, яблочко, куда ж ты котишься...», с. 177—178), а романтическая «весна» — на входившую в словарь как Блока, так и революционной эпохи «зарю». В Блоке, наряду с «немудрящими сердцами» из предыдущих стихов СПС (они же — главные герои поэмы «Двенадцать»), но в первую очередь — во всей России,

можно видеть и адресата обращения-вопроса из комментируемого фрагмента. Глагол «овладела» намекает на скрытый мотив одержимости революционными идеями (общее место русских рассуждений о революции, см. об этом ниже на с. 183).

**Объясни мне, зачем, для чего же,  
растирая матросский плевок,  
корчит рожи Европе пригожей  
сын профессорский, Сашенька Блок?**

Следом за классической блоковской цитатой в I гл. появляется и сам поэт, причем карикатура на Блока складывается у К. из отсылок к его произведениям. О своем отце, правоведе, профессоре Варшавского университета Александре Львовиче Блоке (1852—1909) сын писал в поэме «Возмездие» (1910—1921), которую пытался завершить в последние, пореволюционные годы жизни: «...Господин / Загородил ему дорогу / И, всматриваясь, смотрит строго: / „Вы — сын профессора?“ — „Да, сын...“» (Блок 3: 333). «Европу пригожую» Блок проклинал в ст-нии «Скифы» (1918): «Мы широко по дебрям и лесам / Перед *Европою пригожей* / Расступимся! Мы обернемся к вам / Своею азиатской рожей!» (Там же: 362) и в уже упоминавшейся нами статье «Интеллигенция и революция» (1918): «Европа сошла с ума: цвет человечества, цвет интеллигенции сидит годами в болоте» (Блок 6: 10). В этой же статье заходит речь о плевках: «А почему вы знаете, может быть, рад бы был



Б. Кустодиев. Матрос и милая (1920)

Лев Николаевич, если б на его могиле поплевали и побросали окурков? *Плевки* — Божьи, а решеточка — не особенно» (Там же: 15). Впрочем, главным источником для второго из комментируемых стихов послужила вторая строфа из ст-нии З. Гиппиус «Сейчас» (9 ноября 1917): «Лежим, заплеваны и связаны, / По всем углам. / *Плевки матросские* размазаны / У нас по лбам» (Гиппиус: 221). Революционные матросы с их демонстративно хулиганской манерой публичного поведения были одной из сил, решивших исход Октябрьского переворота 1917 г. (см.: Колоницкий).



Слева: одно из самых известных изображений вождя мирового пролетариата — А. Герасимов. Ленин на трибуне. 1930 г.; справа: Е. Кибрик. Идолище поганое

На индивидуальную характеристику Блока, который был не столько профессорским сыном (отец не жил с семьей), сколько профессорским внуком и зятем, в комментируемых стихах накладывается устойчивый для всего XX века штамп — «профессорский сынок». Так говорили и говорят о капризных, инфантильных и не приспособленных к жизни молодых людях, привыкших прятаться за спинами именитых отцов. Ср., например, в мемуарной книге И. Репина 1917 г.: «Жаботинский измерял талант художника только успехами в Академии и был убежден, что простого чугуевца, не имевшего протекции <...>, заедали профессорские сынки и не давали ему хода» (Репин: 100).

**Кепку комкает идол татарский,  
призывая к порядку Викжель,**

Изображение Ленина отсылает одновременно к иконографии бесконечных ленинских памятников (идолов) и к былинному образу «Идолища поганого» с его татарскими коннотациями. Скомканная кепка в руке («пролетарский» аксессуар, в противоположность «буржуазному» котелку) является атрибутом многих живописных, скульптурных и словесных портретов Ленина, а восточные черты его внешности часто подчеркивались теми антисоветски настроенными авторами, которые и на

сам политический режим в СССР смотрели как на вариант восточной деспотии. См., например, в знаменитом «Ленине в Цюрихе» Солженицына: «И — выплеском взгляда разящего из *монгольских* глаз, и голосом, лишенным сочной глубины, зато режущим, ближе к сабле *калмыцкой* (только выщербинки на „р“)…» (Солженицын 1972: 50).

Викжель — Всероссийский исполнительный комитет железнодорожного профсоюза. Эта организация вошла в историю прежде всего как один из центров противостояния новой власти в дни Октябрьской революции. 29 октября 1917 г. Викжель, угрожая всеобщей забастовкой железнодорожников, потребовал создания «однородного социалистического правительства» из представителей всех «советских партий» и замены Ленина на посту Председателя СНК, что привело к первому кризису советского правительства. Ср. в уже цитировавшемся нами ст-нии З. Гиппиус «Сейчас»: «Уж разобрал руками черными / *Викжель* — пути…» (Гиппиус: 221).

**рвется Троцкий, трещит Луначарский,  
только их не боюсь я уже!**

Первый нарком просвещения РСФСР (с 1917 по 1929 г.) Анатолий Васильевич Луначарский (1875—1933), в пореволюционные годы часто выступавший как посредник между новой властью и интеллигенцией, был нелюбим в брежневскую эпоху оппозиционно настроенными интеллектуалами, поскольку от лица «культуры» оправдывал и легитимизировал деятельность большевиков. Луначарский пользовался репутацией превосходного оратора. Ср., например, в воспоминаниях В. Шаламова: «Двадцатые годы были временем ораторов. Едва ли не самым любимым оратором был Анатолий Васильевич Луначарский. Раз тридцать я слышал его выступления — по самым разнообразным поводам и вопросам, — всегда блистательные, законченные, всегда ораторское совершенство» (Шаламов: 24). Но еще более как революционный трибун славился Лев Давидович Троцкий (1879—1940), занимавший ряд ключевых постов в революционную и пореволюционную (до 1925 г.) эпоху (ср. позднесоветскую ироническую поговорку «пиздит, как Троцкий»; о культуре постреволюционной риторики см., напр.: Романенко). Вот как описывал эффект, производимый речами Троцкого, очевидец: «Зал был почти в экстазе. Казалось, что толпа запоет сейчас без всякого словора какой-нибудь революционный гимн... Предлагается резолюция:



Ленин и Троцкий. Фрагмент коллективного фото. Начало 1920-х гг.

за рабоче-крестьянское дело стоять до последней капли крови... Кто за? Тысячная толпа, как один человек, вздернула руки» (Суханов: 91). Троцкий наряду с Лениным в 1920-е гг. считался главным вождем и идеологом Октября (ср., например, в ст-нии З. Гиппиус «Божий суд» (1920), в котором Троцкий назван своей настоящей фамилией: «Не покажем Бронштейну и Ленину, / Кто на русской земле господин?» (Гиппиус: 258)). Ср. лейтмотивно возникающий образ Троцкого у К. в послании Д. А. Пригову «Любовь, комсомол и весна» (1987—1988): «и Троцкий / краснознаменный, вдохновенный Троцкий / приветствует бойцов», «И ненавистный Троцкий источает / кровавую слюну» (Жибиров 1994: 185—186), а также в части «От автора» его «Стихов о любви» (1988): «Так решай без меня наболевший вопрос — / Враг был Троцкий иль все-таки нет?» (Там же: 207).

В комментируемых стихах К. приравнивает риторику к оружию (общее место, любимое, например, Маяковским), для чего используется как матрица памятный советским людям куплет из фольклорной военно-революционной песни «Смело мы в бой пойдём» [28], при этом первые два глагола переосмысляются как метафоры:

*Рвутся снаряды,  
Трещат пулеметы,*

Но их не боялся  
Красные роты.

(Русские революционные песни: 43)

Последнее слово комментируемого фрагмента напоминает читателю о временной дистанции между объектом изображения и лирическим субъектом.

**Я не с ними мирюсь на прощанье.  
Их-то я не умею простить.  
Но тебя на последнем свиданье  
Я не в силах ни в чем укорить!**

Обозначив временную дистанцию между нарратором и русскими революционерами в предыдущем стихе I гл., в комментируемых стихах К. прямо говорит о своем отношении к ним: прощаясь с эпохой, на «последнем свидании» с ней, нарратор не находит в себе милосердия, чтобы «простить» вождей Октября, но рядовых участников революции (по-видимому, нарратор здесь обращается именно к ним) он судить «не в силах». Ср. в интервью автора поэмы 2008 г.: «Отношение к советскому миру не может не быть двойственным. Про мерзости режима все понятно. А, например, мой папа — политработник и коммунист, чрезвычайно хороший и порядочный человек. И я всегда четко разделял создателей советской мифологии и ее носителей. С одной стороны, политические и революционные деятели, с другой — мир обыкновенных советских людей» (Жибиров 2008а). Обратим особое внимание на соседство в комментируемых стихах слов «прощанье» и «простить», через фонетическое сходство «прощанье» (ключевой мотив всей поэмы) и «прощенье» сближаются (эта паронимия активно использовалась в русской поэзии и до К., ср., например, ст-ние Окуджавы «Прощание с осенью» (1964) и его же «Прощание с Польшей» (1967)).

Как и многие другие фрагменты I гл. СПС, стилистически комментируемые стихи намеренно разнородны. Словечки из детского словаря («мирюсь», неуклюжий оборот «не умею простить») соседствуют с романсным поворотом сюжета (отказ от упреков на «последнем свидании»).

**Пой же, пой, обезумевший Павка,**

Отсылка к «романсному» ст-нию С. Есенина («*Пой же, пой.* На проклятой гитаре...»; ср. выше коммент. к стиху «Спой же песню мне, Глеб Кржижановский!..», с. 144) соседствует здесь с обращением к главному герою хрестоматийного советского романа «Как



Василий Лановой (слева) и Владимир Конкин в роли Павки Корчагина

закалялась сталь» (1930—1934) Н. Островского комсомольцу Павке Корчагину, положившему на алтарь революции свою молодую жизнь, образцовому соцреалистическому положительному герою и главной ролевой модели советской молодежи по версии официальной пропаганды (см.: Бачелис, Трегуб). В 1956 г. по этому роману был снят кинофильм «Павел Корчагин» (реж. А. Алов, В. Наумов) с участием В. Ланового; в 1975 г. — телевизионный сериал «Как закалялась сталь» (реж. Н. Мащенко) с участием В. Конкина. В телесериале Павка показан поющим («Товарищ Песня», муз. И. Шамо, сл. Р. Рождественского, [29]). Между прочим, герой Островского и автор СПС — земляки, оба родились в украинском городе Шепетовке.

**и латыш, и жидок комиссар,**

В зачине стиха подразумеваются так называемые латышские стрелки, то есть военные части, сформированные во время Первой мировой войны из жителей Лифляндской, Курляндской и Витебской губерний и после Октября 1917 г. в подавляющем большинстве перешедшие на сторону большевиков. Как и матросы, считались основной силой революции, но, в отличие от матросов, в книгах и фильмах изображались холодными и бесстрастными (распространенное представление русских обывателей о прибалтах). Ср., например, популярный фильм «Шестое июля» 1968 г. (реж. Ю. Карасик). Далее в стихе продолжена национальная тема и обыграно обывательское же представление о том, что «революцию в России

сделали еврей». Возможно, К. здесь говорит от лица условного белогвардейца. Ср., например, в романе Булгакова «Белая гвардия» (1925):

Были тоскливые слухи, что справиться с гетманской и немецкой напастью могут только большевики, но у большевиков своя напасть:  
— Жидаы и комиссары (Булгаков 2015: 60).

Ср. в этом же романе:

Жи-ды, — мрачно крикнул опьяневший Карась (Там же: 42).

Отождествление себя именно с противниками большевиков, своеобразная игра в белогвардейцев были весьма распространены в интеллигентской богемной среде 1970—1980-х гг. Прискорбные последствия этого маскарада заинтересованные свидетели современной истории могли наблюдать недавно на примере криминальной карьеры представителя младшего советского поколения Игоря Гиркина («Стрелкова»).

Хрестоматийные образы нестигаемых евреев-комиссаров можно найти в советской литературе 1920-х гг.: в первую очередь это Левинсон из романа Фадеева «Разгром» и Иосиф Коган из поэмы Э. Багрицкого «Дума про Опанаса» (оба текста — 1926, показательно, что они представляют максимальное географическое разнообразие Гражданской войны, от Дальнего Востока до юга Украины).

**ясный сокол, визгливая шавка,  
голоштанная, злая комса!**

В первом из комментируемых стихов соседствуют две полярные характеристики адресата обращения К., демонстрирующие возможность диаметрально противоположных взглядов на него. Для официальной советской пропаганды «обезумевший Павка» — «ясный сокол» (образ из русского фольклора, актуализировавшийся после выхода на экраны кинофильма «Финист — Ясный сокол» (1975, реж. Г. Васильев; ср. также псевдофольклорную песню К. Массалитинова на стихи М. Исаковского «Два сокола» (1937) о Ленине и Сталине [30]). Для врагов советской власти комсомолец — «визгливая шавка»; а нарратор, по-видимому, совмещает обе эти точки зрения. Впрочем, предпочтение он явно отдает «белогвардейскому»/«кулацкому» взгляду на «Павку», поскольку

второй из комментируемых стихов продолжает его характеристику именно в этом ключе. Эпитет «*голоштанная*» — скрытая отсылка к распространенным параллелям между русской и Великой французской революциями; активные деятели последней, недовольные горожане, носили прозвище «санкюлоты» = бескюлотники, если позволено так это перевести (они носили длинные брюки, в отличие от аристократов, одевавшихся в короткие кюлоты). «*Комса*» — разговорное собирательное обозначение комсомольцев, не обязательно пренебрежительное. Ср., например, в романе «Как закалялась сталь»: «Ну, ладно, что с вами, с *комсой*, поде-лаешь...» (Островский: 258), «И снова *комса* бросилась навстречу стихии и после яростной двухдневной схватки без сна и отдыха загнала прорвавшуюся стихию обратно за стальные препоны» (Там же: 376), а также в ст-нии В. Маяковского «Гимназист или строитель» (1927): «*Комса* / на фабрике / «Красная нить» // решила / по-новому / нитки вить» (Маяковский 8: 224).

**Пой же, пой о лазоревых зорях,** То есть о небывалых, утопических рас-  
светах будущего. Наиболее очевидным  
образом К. продолжает здесь тему русского модернизма как пред-  
течи революции: фантастические закаты, вызванные извержени-  
ем вулкана на Мартинике в 1902 г., были, по признанию автора  
сборника «Золото в лазури» (1904) Андрея Белого, истолкованы  
символистами-мистиками как предвестие грядущего преображе-  
ния мира (Андрей Белый: 47). Интересно, что это сочетание (не  
встречающееся в таком виде у символистов) можно обнаружить  
и в ст-нии 1956 г. старшей современницы автора СПС А. Якуше-  
вой, где также описывается утопический (и потому сомнительный  
в своей гармоничности) мир:

Всю фантастику от корок и до корок,  
Прочитав и полюбив на много лет,  
Я придумала себе прекрасный город,  
Чтобы было мне уютней на земле.

Я зажгла над ним *лазоревые зори*,  
Прочертила перекрестки кое-где,  
Поселила уйму сказочный историй,  
На придуманных квадратах площадей.

(Якушева: 112)



Кадр из фильма «Служили два товарища»

**вшивота, в ледяном Сиваше.**

Сиваш (фонетически перекликающийся со «вшивотой») — залив у западного берега Азовского моря, отделяющий Крымский полуостров от материка. В комментируемом стихе К. имеет в виду события времен Гражданской войны, когда в ходе Перекопско-Чонгарской операции в ноябре 1920 г. Красная армия (по официальным сведениям), чтобы обеспечить внезапность нападения, форсировала Сиваш и прорвалась в Крым. Эта операция (в советской культурной мифологии изображаемая как чудо наподобие библейского перехода евреев через Чермное море) воспета, в частности, в кинофильме «Служили два товарища» 1968 г. (реж. Е. Карелов).

**Пой же, пой, мое горькое горе,  
кровь на воротах, рот до ушей!**

Словосочетание «горькое горе» в словарях имеет сразу две стилистические пометы — «народное» и «шутливо-ироническое», причем ирония у тех, кто его употребляет, часто относится именно к маркированности этого словосочетания как народного. Однако первый из комментируемых стихов отмечен интимизацией отношения нарратора к адресату, что заставляет воспринять сочетание «мое горькое горе» всерьез. Ср. также со словосочетанием «горе горькое» в «Похоронах» Некрасова и в «Двенадцати» Блока (подсказано нам А. С. Немзером), а также со стихом о «горе луковом» во «Вступлении» к СПС, с. 105.

Зачин второго из комментируемых стихов содержит непрямую, но отчетливую отсылку к очень известной советской «Песне о Щорсе» [31] М. Блантера на слова М. Голодного (1935):

Шел отряд по берегу,  
Шел издалека,  
Шел под красным знаменем  
Командир полка.  
Голова обвязана,  
*Кровь на рукаве,*  
След кровавый стелется  
По сырой траве.

(Русские советские песни: 195)

Ср. также коммент. на с. 183—184. Исходный текст Голодно-го характерным образом снижен у К. контаминацией с поговоркой «брань на вороту не виснет», а финал второго из комментируемых стихов неожиданно отсылает к детской дразнилке «Рот до ушей, / Хоть завязочки пришей», вероятно указывающей на инфантильность энтузиазма адресата комментируемых стихов (ср. выше о детском глаголе «мирюсь» в I гл. СПС. с. 158).

**Мой мечтатель-хохол окаянный,  
Помнят псы-атаманы тебя,  
помнят гордые польские паны.  
Только сам ты не помнишь себя.**

Первый эпитет прямо отсылает к главному злодею летописной истории Древней Руси — братоубийце князю Святополку I Владимировичу Окаянному (ок. 979 — 1019). Также он, вероятно, намекает на название знаменитой публицистической книги Бунина «Окаянные дни» (первая публикация — 1925—1927). Бунин, навсегда покидающий Россию, будет изображен в I гл. СПС через строфу.

Цитата из ст-ния «Гренада» (1926) М. Светлова («Он медлит с ответом, / Мечтатель-хохол» (Русские советские песни: 121)), которое в советское время несколько раз было положено на музыку (самый известный вариант — барда В. Берковского, [32] но существовали варианты Г. Ляскунского и М. Таривердиева) [33], сконтаминирована в комментируемой строфе с отсылкой к «Красноармейской песне» ([34], 1936, муз. братьев Покрасс, слова А. Суркова): «На Дону и в Замостье / Тлеют белые кости, / Над костями шумят ветерки. / *Помнят псы-атаманы, / Помнят польские паны / Конармейские наши клинки*» (Русские советские песни: 199).

Эпитет «гордые» (польские паны) — устойчивая в русском узусе стереотипная характеристика западных соседей (ср., например, у Пушкина: «кичливый лях», «пред гордою полячкой»). Обратим также внимание на почти тавтологическую рифму



все,  
     кто беден,  
             все, кто в горе,  
 все, кто в обиде,  
             все, кто в нужде!  
 Враг богат,  
             изворотлив  
                             и ловок,  
 но не носить нам  
             его оков.  
 Ваш карандаш  
             вернее винтовок,  
 бьет  
     и пронзает  
             лучше штыков.

(Маяковский 6: 93)

Упоминание о «лучине» в комментируемых стихах намекает на одну из важнейших целей Советской России 1920-х гг., провозглашенных лично Лениным, — «электрификаци<ю> всей страны» (Ленин 42: 30). Таким образом, «лучина» селькора может быть противопоставлена одному из важных символов эпохи — «лампочке Ильича». Песенный контекст мотива догорающей тусклой лучины включает целое гнездо фольклорных и квазинародных лирических текстов, чаще всего трактующих элегические темы (злая судьба, несчастная любовь; ср., например, романс Н. Панова «Лучинушка», популярный в начале XX в. в исполнении Н. Плевацкой [35], или «То не ветер ветку клонит» [36], исходно — романс 1840-х гг. А. Варламова на сл. С. Стромиллова).

**пой, придуманный, пой, настоящий  
глупый дедушка Милы моей!**

Синтаксически эпитет «придуманный» здесь может относиться к селькору из предыдущего стиха и, таким образом, противопоставлять его «настоящему» дедушке (характерно употребление именно этого интимного термина родства). Но «теснота стихового ряда» (Тынянов), сталкивая два эпитета в одном стихе, делает их оксюморонными синонимами, указывая на «придуманный» (как выражался Достоевский, «фантастический»), головной характер настоящего «глупого» революционно-собирающего героя (селькора/дедушки), напоминающего пугающе-чуждаковатых персонажей Платонова.

**Мой буденновец, чоновец юный,  
отложи «Капитал» хоть на миг,**

С помощью обращения «мой» и эпитета «юный» К. не без издевательской иронии имитирует ту назидательно-доверительную интонацию, которая слышится в ст-нии Брюсова «Юному поэту». Части особого назначения (ЧОН, а также «коммунистические дружины», «военно-партийные отряды») были созданы на основании постановления ЦК РКП(б) от 17 апреля 1919 г. и являлись боевыми силами большевистской партии, однако формально не входили в Красную Армию. На них возлагались задачи по подавлению заговоров, мятежей и других форм противодействия советской власти. В состав ЧОН входили коммунисты, сочувствующие им рабочие и члены профсоюзов в возрасте от 17 до 55 лет. Ср., например, с изображением юных чоновцев в романе В. Беляева «Старая крепость» (1937—1940): «Без песен, без громкой команды, поблескивая штыками винтовок, отчеканивая шаг, колонна курсантов-чоновцев вышла из ворот на улицу, и часовой сразу же закрыл за ней высокие железные ворота» (Беляев: 294).

«Капитал» (1867) Маркса играет роль «коммунистической Библии» во многих поэтических и прозаических текстах советской эпохи. Ср., например, известные стихи из «Возвращения на родину» (1924) С. Есенина: «И вот сестра разводит, / Раскрыв, как Библию, / пузатый „Капитал“, / О Марксе, / Энгельсе... / Ни при какой погоде / Я этих книг, конечно, не читал» (Есенин 2: 93). Или в поэме «Во весь голос» его антагониста Маяковского: «Мы открывали / Маркса / каждый том, // как в доме / собственном / мы открываем ставни» (Маяковский 10: 283). Или в зачине ст-ния Я. Смелякова 1966 г.: «Мы ж недаром изучали / „Манифест“ и „Капитал“ / — Маркс и Энгельс дело знали, / Ленин дело понимал» (Смеляков: 208). Или в рассказе Солженицына «Случай на станции Кочетовка» (1962), герой которого пытается конспектировать «Капитал» (подсказано нам А. С. Немзером). Или в финале «Песни учителя обществоведения» (1966) [37] Ю. Кима: «...лягу я под шкаф, чтоб при слабом движении / на меня упал „Капитал“» (Ким: 263).

**погляди же, как жалобно Бунин  
на прощанье к сирени приник!**

В отличие от «настоящей» «сирени у нас во дворе» во «Вступлении» к СПС (см. с. 100), здесь «сирень» — символ России и одновременно атрибут душещипательного, сентиментального романса. Бунин в «Автобиографии» (1921) несколько

мелодраматически писал о своем отъезде из Советской России так: «...жил на юге России, переходившем из рук в руки „белых“ и „красных“, и 26 января 1920 г., испив чашу несказанных душевных страданий, эмигрировал сначала на Балканы, потом во Францию» (Бунин 1: 22). Комментируемые «романсные» стихи прямо начинают в I гл. СПС тему первой волны пореволюционной эмиграции из России. О сирени ср., например, в ст-ниях Бунина «Бегут, бегут листы раскрытой книги...» (1905): «Блестит листвою под окнами сирень» (Бунин 1: 138) и «Смерть» (1902): «Крестов объятья, камни и сирень...» (Бунин 1: 100); а также в его «Жизни Арсеньева» (1933): «Из открытого окна его кабинета, под которым густо разрослась одичавшая сирень...» (Бунин 5: 173).

**Погоди, я тебя ненавижу,  
не ори, комиссар, замолчи!  
Черной молью, летучею мышью  
плачет дочь камергера в ночи!**

**И поет, что поломаны крылья,  
жгучей болью всю душу свело,  
кокаина серебряной пылью  
всю дорогу мою замело!**

Если тема «новых людей» оркестрована в I гл. СПС цитатами из революционных песен и маршей, то стихи о белогвардейцах и эмигрантах, как мы уже отмечали (см. с. 142), густо насыщены отсылками к романсам. При этом К., отчасти парадоксально, объединяет

в одну семантическую группу действительно пограничные, но все же исходно представляющие разные социальные кластеры виды жестокого ромansa — (1) богемные, городские и (2) дворовые, подражающие блатным. Объясняется это смешивание тем, что и богемные, и дворовые романы воспринимались в послевоенное время как отчетливо «несоветские» и входили в репертуар певцов-любителей, аккомпанирующих себе на гитаре. Отметим дополнительно, что все три песни, к которым отсылает здесь К., — женские.

В двух начальных комментируемых стихах можно усмотреть отсылку к заклинанию, с помощью которого в кинофильме «Бег» (1970, реж. А. Алов и В. Наумов) бывший белогвардеец, эмигрант Хлудов пытается утихомирить являющегося ему в страшных видениях бунтовщика-вестового: «Не молчи, Крапилин,



В. Дворжецкий в роли Хлудова в фильме «Бег»



Бандитка Сонька (В. Янукова) поет романс. Кадр из фильма «Заклученные»

не молчи!» (в одноименной пьесе Булгакова, по которой поставлен фильм, такой реплики нет). Напомним также, что герой булгаковской пьесы в Крыму употреблял кокаин в целях поддержания бодрости духа (подсказано нам А. С. Немзером). Однако важнее указать на реминисценцию в первом комментируемом стихе фрагмента из варианта блатного жестокого романса «На Невском проспекте у бара» [38]:

*Уходи, я тебя ненавижу,  
Уходи, я тебя не люблю.  
Ты же вор, ну а я комсомолка,  
Уходи, я комсорга люблю.*

(Джекобсоны 2014: 199)

Ср. еще одну отсылку к этому жестокому романсу во II гл. СПС (с. 210). Сквозь эту реминисценцию проступает парадоксально контаминированная с ней аллюзия на зачин стихов Набокова «К России» (1939): «Отвяжись, я тебя умоляю» (Набоков 1991: 175).

Третий и четвертый комментируемые стихи представляют собой чуть измененную цитату из романса «Черная моль» (или

«Институтка», не позднее 1950-х гг.) [39], который без всяких оснований иногда приписывается поэтессе Марии Веге (1898—1980):

Ведь я институтка, я дочь камергера,  
Я черная моль, я летучаямышь.

(Душенко: 538)

И, наконец, в пятом-восьмом комментируемых стихах почти без изменений цитируется песня «Перебиты, поломаны крылья», использованная в фильме «Заключенные» (1934, реж. Е. Червяков, по пьесе Н. Погодина «Аристократы» [40]) в качестве аутентичного «блатного» ромansa (в титрах автором текстов песен значится бывший эмигрант С. Алымов, мелодия варьирует старый романс «Не корите меня, не браните», подробнее см.: Джекобсоны 2014: 143—144; песня известна во множестве фольклоризированных вариантов):

Перебиты, поломаны крылья,  
Дикой болью мне душу свело.  
Кокаина серебряной пылью  
Все дороги мои замело.

(Джекобсоны 2014: 143).

**Из Кронштадта мы все, из Кронштадта,  
на кронштадтский мы брошены лед!  
Месь суровая всем супостатам,  
Ни единый из нас не уйдет!**

В этой строфе обращает на себя внимание в первую очередь игра К. с личным местоимением «мы», особенно, учитывая, что оно

в I гл. СПС подвижно (ассоциируется то с «красными», то с «белыми», то с их потомками). В первом из комментируемых стихов обыгрывается заглавие известного фильма 1936 г. «Мы из Кронштадта» (реж. Е. Дзиган), в котором «мы» — это, конечно, «красные». Во втором стихе цитируется ударное место длинного стиха Багрицкого «Смерть пионерки» (и в нем тоже «мы» — «красные»):

Нас водила молодость  
В сабельный поход,  
Нас бросала молодость  
На кронштадтский лед.

(Багрицкий: 189)



«Мы из Кронштадта». Киноплакат

Третий из комментируемых стихов представляет собой вариацию стиха из уже цитировавшейся в I гл. СПС «Варшавянки» (см. с. 145—146); у Кржижановского, напомним: «Смерть беспощадная всем супостатам».

То есть читателю должно показаться, что «мы» здесь — это большевики. Однако четвертый из комментируемых стихов ситуацию переворачивает, и оказывается, что «мы» всей строфы — не победившая сторона, а проигравшая, т. е. те, кто в марте 1921 г. выступил против диктатуры РКП(б) и политики «военного коммунизма». Исторически эта двусмысленность вполне оправдана: в подавленном властью кронштадтском восстании под лозунгом «За советы без большевиков!» активное участие принимали не только горожане, но и те самые матросы, которые в 1917 г. расстреливали своих командиров и наводили ужас на Петроград, а в 1919 г. противостояли белым формированиям генерала Юденича (фабула фильма «Мы из Кронштадта»). Эта конструкция цитат и исторических аллюзий позволяет в максимально лаконичной манере описать бессмысленную самоубийственность Гражданской войны.



Фанни Каплан в жизни (слева) и в исполнении Н. Ефрон (справа) в фильме М. Ромма «Ленин в 1918 году» (1939)

**И отравленным черным патроном с черной челочкой Фанни Каплан на заводе, заметь — Михельсона! — разряжает преступный наган.**

Подразумевается покушение на Ленина 30 августа 1918 г. на заводе Михельсона в Москве (первоначально — завод Гоппера, впоследствии — завод имени Владимира Ильича, ныне — ОАО «ЗВИ»), совершенное Фанни Ефимовной Каплан (1890—1918), непосредственно перед покушением покинувшей партию социалистов-революционеров и расстрелянной без суда и следствия 3 сентября на территории Кремля. Она трижды выстрелила в вожда, не из нагана, а из браунинга (в Ленина попали две пули).

Впервые смазанными ядом пули объявил нарком здравоохранения Н. А. Семашко (Фельштинский: 283), однако еще сотрудница ВЧК Л. Коноплева, прочитав написанную по заказу ГПУ брошюру об эсерах, сообщила в ЦК, что в документе содержится «ряд фактических ошибок и искажений», к которым она относила и предположение об «отравлении пуль ядом кураре» (Дело Фани Каплан: 31—32). В связи с ухудшением состояния здоровья Ленина в 1922 г. одновременно с версией хронического отравления свинцом от двух пуль, которые остались в мягких тканях после покушения Каплан, еще не исключали и последствий отравления ядом кураре, который эти пули якобы содержали (Лопухин: 23). Впрочем, это объяснение было опровергнуто заключением профессора Д. М. Щербачева от 18 апреля того же 1922 г. Эксперт заявил,



А. М. Герасимов. Выстрел в народ. 1960 г. Тут у Ф. Каплан можно обнаружить черную чеплочку

что высокая температура в 100 градусов Цельсия и выше, которая достигается при выстреле, яда не разрушает, из чего следует, что, будь пули действительно отравлены, Ленин бы умер сразу (Фельштинский: 283). Правоту Щербачева уже в 1990 г. подтвердил академик Б. В. Петровский, добавив: «пули в то время не начинали ядом» (Правда 1990, Фельштинский: 283). Широкое распространение легенды об отравленных пулях зафиксировано в 1930 г. в фальсифицированном будущем автором замечательных книг о Ходже Насреддине Л. В. Соловьевым «таджикском сказании» «Ленин и Кучук-адам» (Ленин в творчестве: 41—55, об этой книге см.: Гронас). Мифологические сведения о яде встречаются также в первом издании Большой советской энциклопедии: «При выходе с завода он был тяжело ранен белоэсеровской террористкой Каплан. Две отравленные пули попали в Ленина. Жизнь его находилась в опасности» (Большая советская энциклопедия 1938: 374). Отравленные эсерами пули револьвера (так!) Ф. Каплан фигурируют и в каноническом советском фильме М. Ромма «Ленин в 1918 году» (1939).

«Черной челочки» у Каплан тоже никогда не было (во всяком случае, ни одной фотографии неудавшейся убийцы Ленина с такой прической не сохранилось). Как представляется, все эти исторические неточности допущены К. вполне сознательно — в комментируемых стихах отразилась не столько реальная история покушения на Ленина (ее обстоятельства чрезвычайно темны и сегодня во всей полноте восстановлены быть уже не могут), сколько миф об этом покушении, нелепые и множившиеся со временем слухи о нем.

Стилизацией наивного сознания выглядит здесь повторенный дважды универсальный эпитет «черный», активно применявшийся в революционной риторике и поэзии к врагам нового мира. Ср., например, зачин песни «Слушай» (слова И. Гольц-Миллера, 1890) [41]: «Как дело измены, как совесть тирана, / Осенняя ночь ка черна...» (Вольная русская поэзия: 366). Впрочем, мультипликацию того же эпитета мы встречаем и в наивных текстах иного рода — детских «страшилках» («В черной-черной комнате...»).

Еврейское происхождение Ф. Е. Каплан никак не подчеркивалось в 1920-е гг., когда государственная политика отвергала антисемитизм как разновидность шовинизма — ср. агитационную речь Ленина «О погромной травле евреев», записанную в 1919 г. на граммофонную пластинку (Ленин 38: 242—243). В более поздние времена, особенно после сталинской юдофобской кампании конца 1940-х — начала 1950-х гг., это обстоятельство акцентировалось хотя и не вполне официально, но достаточно настойчиво. Ср. знаменитое ироническое стихотворение И. Губермана (1960-е): «За все на евреев найдется судья. / За живость. За ум. За сутулость. / За то, что еврейка стреляла в вождя. / За то, что она промахнулась» (Губерман: 129). Конспирологический антисемитизм, возродившийся в СССР в 1970-е гг., и вышучивает К., указывая на сомнительное с точки зрения обличителей «малого народа» звучание фамилии бывшего хозяина завода Л. А. Михельсона (православно-потомственного дворянина, сына коллежского советника, члена ЦК «Союза 17 октября» и брата генерал-лейтенанта).

**Эй, поручик, подайте патроны,  
Оболенский, налейте вина!**

В этих стихах сконтаминированы два варианта «белогвардейского романса» «Поручик Голицын» [42], получившего широкую популярность и в Советском Союзе, и в эмиграции в начале 1980-х гг.: «Поручик Голицын, раздайте патроны! / Корнет

Оболенский, надеть ордена!» и: «Подайте бокалы, поручик Голицын, / Корнет Оболенский, налейте вина» (цит. по: Данилов: 342). Ср., например, в письме, тайно отправленном из СССР в редакцию журнала «Кадетская переключка» в декабре 1982 г.:

Уже поколение наших родителей сделало героя гражданской войны, красного нач. дивизии Василия Ивановича Чапаева посмешищем, героем похабных анекдотов. Вот он, суд народа. И наоборот, офицеры Белой армии все больше становятся для нас образцом чести и благородства. Вам, вероятно, трудно представить такую картину. Восьмидесятые годы 20-го века. Тесная московская квартира. В комнате собралась молодежь. Кто-то берет гитару и негромко запекает. Остальные подтягивают. Это может быть новая подпольная песня или даже легально разрешенная песня из старого кинофильма, но осмысленная по-новому... И каждый из нас мысленно видит себя на месте этого офицера и задумывается... Ваши звания и имена звучат для наших ушей возвышенно и волнующе. Вот герои новой песни, одной из самых популярных сейчас на наших вечеринках: «Не падайте духом, поручик Голицын, / Корнет Оболенский, налейте вина» (Матасов: 37).

Популярность героев белогвардейского эпоса с неодобрением констатировалась и советской печатью эпохи перестройки: «И Деникин, и Врангель, и белогвардейские офицеры, оказывается, были „людьми чести“». Включите телевизор, и вы услышите голос известного певца: „Раздайте патроны, поручик Голицын, корнет Оболенский, надеть ордена“» (Лыхин: 29).

История создания романса «Поручик Голицын» до сих пор не вполне ясна и окутана множеством легенд и неподтвержденных сведений. На авторство претендует, в частности, исполнитель русского шансона М. Звездинский (см.: Кравчинский: 60), хотя эта его заявка не раз подвергалась сомнению. Прочитируем также мемуарную заметку А. С. Немзера на полях нашего комментария: «Песню про поручика Голицына слышал (и в совсем разных компаниях! включая комсомольских вождей филфака) в свои студенческие годы (1974—1979)».

**В тайном ларчике ваши погоны  
сохранит поэтесса одна.**

В этих, как и в некоторых других стихах I гл., К. бестрепетно монтирует образы низкой и высокой культуры. «Погоны» (знак офицерского достоинства, ставший предметом революционных гонений в 1917 г. — см. Колоницкий) корнета

Оболенского из песни «Поручик Голицын», согласно К., «сохранит» Цветаева, в 1917—1922 г. написавшая воспевающий Белое движение цикл стихов «Лебединый стан». В СССР он впервые был издан в полном объеме лишь в 1990 г., на Западе — в 1957 г., К. с большой долей вероятности могло быть известно американское издание 1980 г. (изд-во «Ardis»). Ср. стихотворный эпиграф к этому циклу, датированный 1918 г. и обращенный к мужу поэтессы Сергею Эфрону (мы приводим его по второму парижскому изданию):

На кортике своем: Марина —  
Ты начертал, встав за Отчизну.  
Была я первой и единой  
В твоей великолепной жизни.

Я помню ночь и лик пресветлый  
В аду солдатского вагона.  
Я волосы гоню по ветру,  
*Я в ларчике храню погоню.*

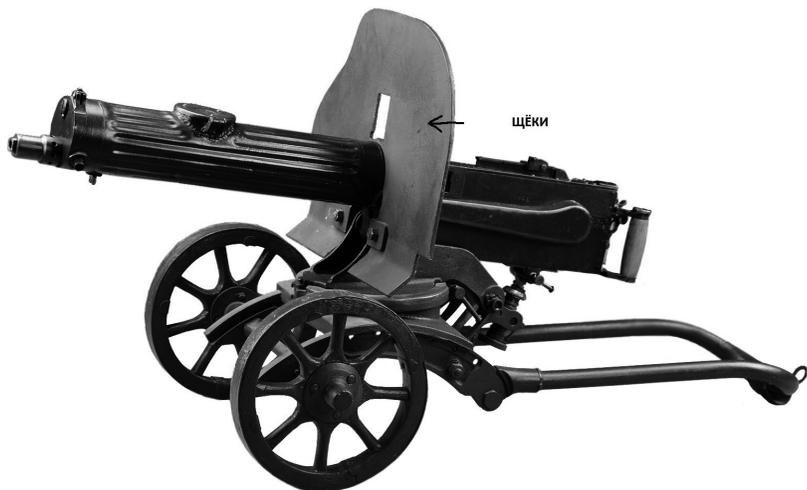
(Цветаева 1971: 37)

**Петька Анке показывал щечки,  
плыл Чапай по Уралу-реке.**

Подразумеваются два эпизода из знаменитого фильма братьев Васильевых «Чапаев» (на самом деле режиссеры Георгий Николаевич и Сергей Дмитриевич Васильевы не были братьями, и эту коллективную подпись однофамильцев, придуманную, по его собственному свидетельству, В. Шкловским, следует считать



Кадры из фильма «Чапаев»



Щеки пулемета (обозначены стрелочкой)

уникальной разновидностью псевдонима). Первый эпизод — юмористический: ординарец Чапаева Петька, объясняя девушке Анке устройство пулемета, пытается грубо ухаживать за ней, получает отпор, а затем продолжает объяснение: «А вот это называется „щечки“...» Анка возмущенно смотрит на Петьку, и он, указывая на соответствующую деталь пулемета «Максим», оправдывается: «Щеки, ей-богу, щеки!» Ср. об этом эпизоде у П. Вайля: «„Чапаев“ — это мужской фильм, там нет любовной линии совершенно. Только известная сцена, которую обыграл Тимур Кибиров впоследствии — „Петька Анке показывал щечки“, когда они изучают пулемет. И все» (Вайль). Второй эпизод фильма, к которому отсылают комментируемые стихи, — трагический: раненый Чапаев тонет в реке Урал. Ср. в широко известном благодаря многочисленным изданиям для школьников ст-ние З. Александровой «Гибель Чапаева» (ст-ние положил на музыку Ю. Милютин в 1936 г. [43]): «Раненый в руку, Чапаев плывет» (Александрова: 11). Как мы увидим чуть далее, К. в комментируемых стихах подразумевает именно этот текст, хотя песен и стихов о Чапаеве и его гибели было сложено несколько, в частности «Гулял по Уралу Чапаев герой...» (1928, муз. Г. Александрова, сл. М. Поповой) [44] и «Песня о Чапаеве» (1937, муз. А. Новикова, сл. С. Болотина) [45].

Нужно еще указать на две группы текстов о герое Гражданской войны Василии Ивановиче Чапаеве (1887—1919), возникших после выхода на экран фильма братьев Васильевых. Это распространившиеся уже в послевоенный период многочисленные анекдоты о Василии Иваныче, Петьке и Анке-пулеметчице (их расцвет пришелся как раз на времена детства и юности автора СПС и, по слухам, первоначально был связан с переозвучкой фильма Васильевых) и два стиха О. Мандельштама, написанные под непосредственным впечатлением от фильма «Чапаев» — «От сырой простыни говорящая...» (1935) и «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (1935).

**Это есть наш последний денечек,  
блеск зари на холодном штыке!**

Первый стих представляет собой цитату из «Интернационала» (см. с. 148) — вместо героического «последний и решительный бой» у К. — жалобное «последний денечек» — контаминация с народной рекрутской песней «*Последний* нынешний денечек» [46]. Второй комментируемый стих продолжает тему революционной гибельной зари (см. с. 150) и содержит прямую отсылку к «Гибели Чапаева»: «Тревожный *рассвет* над станицей встает. / <...> / Урал, Урал-река, / Вода *холодней штыка*»<sup>53</sup>.

**И куда же ты, яблочко, катишь!  
РВС, ВЧК, РКК.  
Час расплаты настал, час расплаты,  
так что наша не дрогнет рука.**

Куплеты «Яблочко» [47], появившиеся непосредственно перед революцией (часто с зачином «Эх, яблочко, куда ты котишься?»), быстро распространились и стали «самыми популярными куплетами Гражданской войны на Украине и Юге России, с той оговоркой, что чаще пело их гражданское население и нерегулярные части — красные, анархические и зеленые разных оттенков. Упоминаний об их исполнении в белых армиях немного <...>, да и те красные лидеры, которые были противниками „партизанщины“,

<sup>53</sup> Другой источник, содержащий тот же мотив, — красноармейская песня «Там, вдали, за рекой» (1924, муз. народная в обр. А. Александрова, сл. Н. Кооля) [48]: «В небе ярком *заря* догорала <...> / Вдруг вдали у реки / *Засверкали штыки* — / Это белогвардейские цепи» (Русские советские песни: 74). Ср. также в «Петербургских строфах» (1913) Мандельштама: «Дымок костра и *холодок штыка*...» (Мандельштам 1967: 26). Отблеск небесного светила на штыке — мотив, восходящий к романсу «Не слышно шуму городского» [49] (ст-ние Ф. Глинки «Песнь узника», 1826): «И на *штыке* у часового / Горит *полночная луна!*» (Глинка: 249).

„Яблочко“ осуждали. Деникинская пропаганда и член РВС красного Украинского фронта Е. А. Щаденко, не сговариваясь, называли „Яблочко“ гимном бандитов. Любопытно, что В. Луговской изобразил итог Гражданской войны на Юге России не как победу над „Боже, царя храни“, а как победу над „Яблочком“» (Фахретдинов, в печати). Впрочем, эти исторические тонкости к 1960-м гг. были вытеснены из коллективной памяти в первую очередь «Гренадой» Светлова, где цитируемая К. песня уже в зачине упоминается как эмблема красноармейцев: «Мы ехали шагом, / Мы мчались в боях, / И „Яблочко“-песню / Держали в зубах» (Русские советские песни: 120). Не меньшую роль в «большевиизации» «Яблочка» сыграл одноименный матросский танец, появившийся в балетной постановке «Красного мака» Р. Глиэра (1927, Большой театр).

Вопрос «Куда... ты... катишь?» призван напомнить одновременно известное риторическое отступление о Руси-тройке из финала первого тома «Мертвых душ» и заглавие «повествования в отмеренных сроках» Солженицына «Красное колесо».

Второй из комментируемых стихов состоит из нагромождения аббревиатур. Об их засилье в пореволюционную эпоху выразительно писал В. М. Живов: «Новые имена создают новое жизненное пространство, в котором человек со старыми культурными навыками чувствует себя неуютно <...> Именно в этой функции преобразователя жизненного пространства выступают многочисленные аббревиатуры. Человек старой культуры терялся между Наркомпросом, Цекубу, РКК, НКВД, ликбезом, учбатов. Точно так же чужим в этом вербальном ландшафте оказывался и крестьянин <...> Не менее существенно, однако, что деятели большевистского режима в этих же условиях чувствовали себя как дома. Это были их сокращения, они обладали ключом для этой абракадабры букв, и данное знание, как и всякое знание подобного рода, означало власть и дискурсивно выделяло новую элиту» (Живов: 191). Сравните также у Цветаевой в «Крысолове» (1925): «Наркомчерт, наркомшиш, — / Весь язык занозишь» (Цветаева 3: 68) (эти стихи напомнил нам А. С. Немзер). РВС — Революционный военный совет, ВЧК — Всероссийская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем, РККА — Рабоче-крестьянская Красная армия. Название «Р. В. С.» носила опубликованная в 1926 г. вторая повесть Аркадия Гайдара, один из персонажей

которой, между прочим, рассказывает, как поет и красногвардейцам, и белогвардейцам песню «Яблочко». Об Аркадии Петровиче Гайдаре (наст. фамилия Голиков, 1904—1941), который с четырнадцати лет воевал на фронтах Гражданской войны и лично участвовал в жесточайшем подавлении антисоветских выступлений, следствием чего стали его травматический невроз и неоднократное лечение в психиатрических клиниках (ср., например: Камов), К., безусловно, помнил, когда писал о юных «обезумевших» фанатиках Октября.

Дважды повторяющееся в комментируемых стихах словосочетание «час расплаты» — клише из языка революционной и советской эпохи, использовавшееся в том числе и в песнях (см., например, в одном из вариантов «Рабочей Марсельезы»: «Что настал час жестокой расплаты» (Красный песенник: 31)). А вот финальный стих комментируемого фрагмента (учитывая рифму к нему), скорее всего, восходит не к революционным песням (хотя в них о «руке», которая в решительный момент «не дрогнет», речь тоже заходит), а к популярной в 1980-е гг. песне «Ростовский урка» (1981) [50], исполнявшейся Вилли Токаревым и стилизованной под блатной романс:

Мурка, если мне станет известно,  
что работаешь ты на чека,  
я скажу тебе прямо и честно —  
пристрелю и не дрогнет рука.

(цит. по: Короленко: 170)

**И, подвысив звенящие шашки,  
рубанем ненавистных врагов,  
ты меня — от погона до пражки,  
я тебя — от звезды до зубов.**

Шашка — холодное оружие с длинным слабоизогнутым клинком. И слово, и оружие были заимствованы казаками у соседей — народов Северного Кавказа; в XIX в. шашка стала основным холодным оружием в русской армии. Основное отличие шашки от сабли состоит в том, что она предназначена для наступательного боя, не имеет гарды и не предполагает применения фехтовальных приемов. Гражданская война в России — последний конфликт, в котором кавалеристы, вооруженные шашками, играли значительную (в некоторых случаях — решающую) роль. Соответственно, позднейшая мифология Гражданской войны в СССР непременно включала



Шашка, по слухам, В. И. Чапаева



М. Авилов. Поединок Пересвета с Челубеем на Куликовской битве. 1943 г.



Советские игрушечные солдатики, изображающие красных кавалеристов (1970-е гг.). Характерно, что, в отличие от других наборов (например, «Ледового побоища», где были представлены «псы-рыцари»), антагонистов РККА в наборе не было. Приходилось приспособлять рыцарей

образы красного конника и его оружия. Ср. о бесполезности *шашки* во время Великой Отечественной войны в III гл., с. 251—252.

Объяснение специального глагола «подвысить» см., например, в «Правилах для состава построений и движений в войсках казачьих и нерегулярных из мусульман» (1849): «...офицеры, урядники и приказные <...>, вынув шашки окончательно, подымают их перед собою концом вверх, что называется *подвысить шашку* (курсив составителей правил. — *Комментаторы.*), т. е. взять ее так, чтобы эфес, обхваченный всею кистью правой руки, находился против галстука, а клинок шашки поднят был вверх прямо перед серединою лица плашмя, имея острие влево. При этом локоть правой руки должно подать немного вперед, но от тела не отделять» (Правила: 47). Из этого описания следует, что речь исходно идет вовсе не о боевом приеме, а о церемониальном движении.

Нечеловеческая сила, с которой два врага в комментируемых стихах разрубают друг друга шашками, может напомнить читателю не столько об исторических, сколько о легендарных и книжных героях, например об эпизодическом персонаже-поляке из «Тараса Бульбы» Гоголя, показавшем «много боярской богатырской удали» (Гоголь 2: 118): он «двух запорожцев разрубил надвое» (Там же). К сюжету комментируемого фрагмента ср. также проиллюстрированную картиной М. Авилова 1943 г. известную легенду о двух героях Куликовской битвы, татарине Челубее и русском воине Пересвете, насмерть проткнувших друг друга копьями. Чтобы не замыкаться в кругу русских ассоциаций, напомним, что тема поединка и взаимного убийства двух равно(не)правых героев обнаруживается в многочисленных текстах мировой литературы: от братьев Этеокла и Полиника до Гамлета и Лаэрта.

Что касается силы взаимных ударов, то диапазон ее приложения, кажется, мотивирован не столько реалистически, сколько поэтически, ср. анафорические созвучия: «от *погона* до *пряжки*» (разрублено тело белогвардейца) и «от *звезды* до *зубов*» (разрублена голова красноармейца).

**Никогда уж не будут рабами  
коммунары в сосновых гробах,  
в завтра светлое, в ясное пламя  
вы умчались на красных конях!**

В зачине комментируемого фрагмента «дописанный» и, соответственно, переосмысленный К. рефрен из «Песни Коммуны» 1920 г. (муз. А. Митюшина, слова В. Князева) [51]:



Сверху: кадр из фильма «Достояние республики»; снизу: красные всадники из заставки фильмов Э. Кеосаяна о неуловимых мстителях

*Никогда! Никогда! Никогда! Никогда!  
Коммунары не будут рабами!*

(Русские советские песни: 36)

О мотиве соснового гроба в поэме см. коммент. к «Вступлению», с.114.

Зачин третьего из комментируемых стихов, возможно, отсылает к образу из «Гимна демократической молодежи» (1950, муз. А. Новикова, сл. Л. Ошанина) [52]: «Счастье народов, / Светлое

*завтра / В наших руках, друзья!»* (Русские советские песни: 315). Образ «ясного пламени» из этого же стиха намекает на активно популяризовавшийся в 1920-е гг. в СССР способ погребения — кремацию (подробнее см.: Щеглов: 376—377; здесь, в частности, сообщается, что первый в стране «крематорий был построен в 1927 г. на территории Донского монастыря и считался одной из туристических достопримечательностей новой Москвы»). Соответственно, «красные кони» из четвертого комментируемого стиха могут восприниматься как метафора огненного погребения, а говоря более приземленно — того пламени крематория, в котором исчезли «сосновые гробы» «коммунаров». Образ «красного коня» у К., как кажется, восходит не только к знаменитой картине К. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912), но и к «революционному» переосмыслению этого образа Ю. Норштейном во вставном мультфильме из популярного кинофильма «Достояние республики» (1971, реж. В. Бычков).

**Хлопцы, чьи же вы все-таки были!  
Кто вас в бой, бестолковых, увлек!  
Для чего вы со мною рублись,  
отчего я бежал наутек!**

В первых двух стихах К. вновь иронически переосмысляет «Песню о Щорсе» (ср. наш коммент. на с. 162—163):

*Хлопцы, чьи вы будете,  
Кто вас в бой ведет?*

(Русские советские песни: 195)

Риторический вопрос здесь, возможно, подразумевает однозначный ответ, подсказываемый созвучием слов «Щорс» и «черт». Это предположение поддерживается традицией рассматривать революционеров как одержимых бесами, восходящей к европейской реакционной/консервативной публицистике, а в русском варианте — непосредственно к Достоевскому. Ср. также богоборческую риторику первых советских лет, отразившуюся, в частности, в названии повести П. Бляхина «Красные дьяволята» (1921), которая легла в основу сценария одноименного первого советского блокбастера (1923, реж. И. Перестиани), в свою очередь послужившего материалом ремейка и двух сиквелов («Неуловимые мстители», 1966; «Новые приключения неуловимых», 1968; «Корона Российской империи, или Снова неуловимые», 1971), упомянутых выше. В стих М. Голодного уже привычным для нас образом К. вставляет оценочное слово «бестолковых». Будущее время он меняет на

прошедшее и тем самым подвергает сомнению один из главных тезисов «Песни о Щорсе»:

В голоде и в холоде  
Жизнь его прошла,  
Но недаром пролита  
Кровь его была.

(Там же)

Этот тезис у К. заменяется чередой недоуменных вопросов, не получающих ответа.

Завершается комментируемая строфа еще одним (см. выше, с. 158 и 163) «инфантильным», словно из детской поэзии взятым словом «наутек», предсказывающим развитие сюжета. Ср., например, в любимом К. «Тараканище» (1923) К. Чуковского: «И скорее со всех ног / *Наутек*» (Чуковский: 26), в «Петрушке-иностранце» (1927) Маршака: «Опрокинул мой ларек / И пустился *наутек*» (Маршак: 542), в «Квартете» (1954) Барто: «И косопалый мишка, / Схватив свое пальтишко, / пустился *наутек*» (Барто: 178) и т. п.

**Стул в буржуйке потрескивал венский.  
Под цыганский хмельной перебор  
пил в Констанце тапер Оболенский,  
а в Берлине Голицын-шофер.**

В строфе совмещены реалии трудной жизни «бывших» людей в Советской России 1920-х гг. (в первом комментируемом стихе, где речь идет, скорее всего, об эпохе военного коммунизма) и в эмиграции (во втором-четвертом стихах, относящихся более ко второй половине десятилетия). Модель, известную как «венский стул», разработал австрийский краснодеревщик Михаэль Тонет в середине XIX в. Простота, прочность и дешевизна сделали эту мебель доступной для большого количества потребителей разных сословий. К началу XX века в России существовало 16 предприятий по изготовлению «венской мебели», а фирма «Братья Тонет» была официальным поставщиком Императорского двора. Разумеется, упоминание этого предмета мебели у К. побуждает внимательного читателя вспомнить о самом популярном советском романе о приключениях «бывших людей» — «Двенадцать стульев» (1927, опубл. 1928) Ильфа и Петрова, тем более что там отыскивается фрагмент, текстуально близкий к первому из комментируемых стихов: «Но тут ведь тоже есть стул? <...> Один шанс против



Слева: классический венский стул Тонета; справа: подозрительно миниатюрная буржуйка с отводом вытяжки в традиционную голландскую печь на картине Б. Щербакова «В. И. Ленин и А. М. Горький 20 октября 1920 года». 1970 г.

десяти. Чистая математика. Да и то, если гражданин Грицацуев *не растапливал и м буржуйку*» (Ильф, Петров: 120). Металлическая печка-буржуйка, использующаяся как для разогрева/приготовления пищи, так и для быстрого (и столь же быстро теряющегося) отопления помещений, стала почти неизменным атрибутом городской жизни конца 1910-х — первой половины 1920-х гг., когда центральное отопление работало очень плохо или вообще не работало, а дрова для растопки обычных печей были в дефиците. Разговорное название (другие варианты — пролетарка, пчелка, моргалка) печь получила после 1917 г. (Козлов 2017: 122). Общим местом в мемуарах об этом времени выступают истории о гибели в пламени буржуйки старорежимной мебели и книг (ср. выше о теме кремации тел коммунаров). Во второй половине XX в. буржуйка переживает ренессанс, связанный с массовым распространением в СССР дач.

Румынская/«цыганская» музыкальная Констанца и «технократический» Берлин упомянуты у К. как крайние пункты русской диаспоры первого периода первой волны эмиграции, отдаленное европейское захолустье и одна из мировых столиц. А весь антураж второго-четвертого комментируемых стихов

чрезвычайно напоминает те сцены позднесоветских фильмов, в которых изображались падение и унижительная бедность белой диаспоры. Между прочим, в качестве ночного таксиста, правда, не в Берлине, а в Париже в 1928—1952 гг., зарабатывал на жизнь служивший в 1919—1920 гг. в Добровольческой армии П. Н. Врангеля прозаик Гайто Газданов (1903—1971) (см., например: Орлова).

**Бились, бились, товарищ, сражались.  
Ни бельмеса, мой друг, ни аза.  
Так чему ж вы сквозь дым улыбались,  
голубые дурные глаза!**

Русская пословица, которая приводится в словаре В. И. Даля («Он ни бельмеса не смыслит, ни аза в глаза», то есть ничего не понимает), смонтирована в этих стихах с переиначенной цитатой из еще одной знаменитой песни на стихи М. Светлова — «Песни о Каховке» (1935, муз. И. Дунаевского) [53], впервые прозвучавшей в фильме «Три товарища» (реж. С. Тимошенко): «Ты помнишь, товарищ, как вместе *сражались*, / Как нас обнимала гроза? / Тогда нам обоим *сквозь дым улыбались* / Ее *голубые глаза*...» (Русские советские песни: 123).

Поскольку у К., в отличие от Светлова, неясно, чьи глаза «сквозь дым улыбались» — мужские или женские, можно предположить, что текст содержит отсылку и к повести Б. Лавренева о Гражданской войне «Сорок первый» (1924), одним из ключевых мотивов которой является мотив синих глаз белого поручика Говорухи-Отрока, в которого влюбилась девушка-красногвардейка Марютка. Ср., например: «Вот гляжу я на тебя, понять не могу. С чего *зенки* у тебя такие *синие*? Во всю жизнь нигде таких *глаз* не видала. Прямо синь такая, аж утонуть в них можно» (Лавренев: 223).

**Погоди, дуралей, погоди ты!  
Ради Бога, послушай меня!  
Вот оно, твое сердце, пробито  
возле ног вороного коня.**

Тут цитаты из уже упомянутой выше красноармейской песни «Там, вдали, за рекой»: «И боец молодой / Вдруг поник головой — / Комсомольское *сердце пробито*. // Он упал *возле ног / Вороного коня*» (Русские советские песни: 74) соседствуют с отсылкой к знаменитому отрывку из «Сорокоуста» (1920) С. Есенина, в котором, как и в песне, на передний план выдвинут конь («дуралей» у Есенина — это жеребенок):

Милый, милый, смешной *дуралей*,  
Ну куда он, куда он гонится?  
Неужель он не знает, что живых коней  
Победила стальная конница?

(Есенин 2: 83)

**Пожелай же мне смерти мгновенной  
или раны — хотя б небольшой!  
Угорелый мой брат, оглашенный,  
я не знаю, что делать с тобой.**

В зачине строфы иронически  
перефразируется песня «Проща-  
нье» (1937, муз. Дм. Покрасса,  
сл. М. Исаковского) [54]:

Дан приказ: ему — на запад,  
Ей — в другую сторону...  
Уходили комсомольцы  
На гражданскую войну.

Уходили, расставались,  
Покидая тихий край.  
*«Ты мне что-нибудь, родная,  
На прощанье пожелай».*

И родная отвечала:  
*«Я желаю всей душой, —  
Если смерти, то — мгновенной,  
Если раны — небольшой».*

(Русские советские песни: 82)

Эпитеты «угорелый» и «оглашенный» (в прямом значении — тот, кто проходит катехизацию (оглашение) и готовится принять крещение) в комментируемых стихах являются синонимами; оба означают «действующий стремительно, бестолково и не вполне осмысленно» (ср. с часто употребляемыми в быту сравнениями: «носишься как угорелый» и «орешь как оглашенный»).

**Погоди, я тебя не обижу,  
спой мне тихо, а я подпою.  
Я сквозь слезы прощальные вижу  
невиновную морду твою.**

В финале I гл. К. возвращается к ее началу, варьируя мотивы первой строфы (ср. коммент. к стихам: «Спой же песню мне <...> / Я сквозь слезы тебе подпою», с. 144—145) и прямо вводя в текст ключевую для СПС тему взгляда «сквозь слезы прощальные» (ср.: с. 66—68). Апофеоза в комментируемых (и в двух следующих) стихах достигает та интимизация отношения нарратора к одному из адресатов I гл., которую мы уже отмечали выше. Шутливая и ласковая фамильярность

по отношению к «классовому врагу» («невиновную морду твою») соседствует в строфе с миролюбивым желанием «тихо» спеть с ним в унисон (ср. в цитировавшейся нами выше «Песне о первом пионерском отряде»: «А я ее *тихонько* подхвачу»). Ср. также в романском ст-нии «Эх вы, сани! А кони, кони!..» (1925) признанного мастера подобных ласковых поэтических обращений — Есенина: «Хочешь, сам я тебе *подпою*...» (Есенин 1: 277).

**Погоди, мой товарищ, не надо.  
Мы уже расквитались сполна.  
Спой мне песню: Гренада, Гренада.  
Спойте, мертвые губы: Грена...**

Завершается I гл. еще одной отсылкой к сквозному ее подтексту — «Гренаде» Светлова:

Но песню иную  
О дальней земле  
Возил мой приятель  
С собою в седле.  
Он пел, озирая  
Родные края:  
«Гренада, Гренада,  
Гренада моя!»

<...>

Пробитое тело  
Наземь сползло,  
Товарищ впервые  
Оставил седло.  
Я видел: над трупом  
Склонилась луна,  
И мертвые губы  
Шепнули: «Грена...»

(Русские советские песни: 120, 122)

Идеологическая роль «Гренады» в советской поэзии осмысливается, например, в «Венке сонетов» (1920—1967) П. Антокольского, где ст-ние Светлова упоминается после известнейшего ст-ния Н. Тихонова: «„Баллада о гвоздях“ или „Гренада“ / Сердца людские заново прожгла?» (Антокольский: 546) и в «Балладе о преступной мягкости» (1968) Е. Евтушенко: «Любая гримаса / судьбы не страшна, / когда есть *Гренада*, / Гренада, Грена» (Евтушенко 3: 312). Ср. также издевательское ст-ние Д. А. Пригова 1983 г.:

Вашингтон он покинул  
Ушел воевать  
Чтоб землю в Гренаде  
Американцам отдать

И видел — над Кубой  
Всходила луна  
И бородастые губы  
Шептали: Хрена  
Вам!

(Пригов: 263)

## ГЛАВА II

Временной охват главы — 1930-е годы, годы Большого террора, коллективизации и индустриализации СССР (начало этого периода датируется приблизительно 1929 г., конец — июнем 1941 г.). Основной цитатный слой главы по-прежнему образуют советские песни, кинофильмы и ст-ния, однако, в отличие от I гл., во II гл. встречается гораздо меньше отсылок к позднейшим текстам, задним числом (пере)осмыслявшим феномен описываемого десятилетия.

<Эпиграф>

Ты рядом, даль социализма...  
Б. Пастернак

Эпиграфом ко II гл. послужил начальный стих одного из ст-ний цикла Б. Пастернака «Волны», опубликованного в книге

«Второе рождение» в 1932 г. Приведем полностью его текст:

*Ты рядом, даль социализма.*  
Ты скажешь — близь? — Средь тесноты,  
Во имя жизни, где сошлись мы, —  
Переправляй, но только ты.  
Ты куришься сквозь дым теорий,  
Страна вне сплетен и клевет,  
Как выход в свет и выход к морю,  
И выход в Грузию из Млет.  
Ты — край, где женщины в Путивле  
Зегзицами не плачут впредь,  
И я всей правдой их счастливлю,  
И ей не надо прочь смотреть.  
Где дышат рядом эти обе,  
А крючья страсти не скрипят

И не дают в остатке дроби  
К беде родившихся ребят.  
Где я не получаю сдачи  
Разменным бытом с бытия,  
Но значу только то, что трачу,  
А трачу все, что знаю я.  
Где голос, посланный вдогонку  
Необоримой новизне,  
Весельем моего ребенка  
Из будущего вторит мне.

(Пастернак 2: 57)

Эпиграф этот иронический: вслед за Н. Я. Мандельштам автор СПС, вероятно, полагал, что Б. Пастернак в 1930-е гг. слишком часто шел на компромиссы с властью. Ср. издевательские стихи из V гл. поэмы К. «Жизнь К. У. Черненко» (1986), в которых Пастернак, что характерно, изображен рядом с автором «Скифов»: «И Пастернак / смотрел испуганно и улыбался робко — / ведь не урод он, счастье сотен тысяч / ему дороже. Вдохновенный Блок / кричал в самозабвении: „Идите! / Идите все! Идите за Урал!“» (Кибиров 1994: 52). Ср., впрочем, очень высокую оценку, которую К. дал Пастернаку в 2009 г.: «Можно быть полноценным носителем русской культуры, не любя и даже не зная Высоцкого, Бродского или Довлатова, но нельзя — не зная Ахматову и Пастернака. Это действительно наша национальная классика, которую стыдно не знать» (Кибиров 2009б).

О том, что «мы <...> построили социалистическое общество», Сталин заявил в интервью американскому журналисту Рою Говарду 1 марта 1936 г. (см.: Правда. 1936. 5 марта).

**Спойте песню мне, братья Покрассы!  
Младшим братом я вам подпою.**

Уже упоминавшиеся в нашем комментарии к I гл. композиторы Дмитрий (1899—1978) и Даниил (1905—1954) Яковлевичи Покрасс писали музыку как в соавторстве (с 1932 г.), так и по отдельности и были авторами известнейших советских песен. Наряду с песнями И. Дунаевского, сочинения братьев Покрасс составили основу довоенного праздничного сталинского «большого стиля» в музыке. Их старший брат Самуил Яковлевич Покрасс (1897—1939), начинавший как автор мотивов интимных, городских романсов, впоследствии написал музыку к классическому советскому песенному маршу «Красная армия всех

сильней» (1920, сл. П. Григорьева) [55]. В 1924 г. Покрасс эмигрировал и со временем стал востребованным композитором в Голливуде (в 1934—1939 гг. написал музыку к 14 кинофильмам). Самая известная его работа для американского кино — музыка к фильму «Три мушкетера» [55] («The Three Musketeers», 1939). Композитором был и еще один из братьев Покрасс — Аркадий Яковлевич, однако его музыкальная карьера сложилась не слишком успешно (см.: Басин). Сочетание «младший брат» не только обыгрывает семейную тематику, но и намекает на возможность ее метафорического толкования. Роман Дж. Оруэлла «1984» (1949) имел широкое хождение в самиздате, и образ Старшего Брата (впоследствии в узусе утвердился буквальный перевод В. Голышева — «Большой Брат») очевидным образом ассоциировался с тоталитарным государством.

**Толстоногая, спой мне, Орлова,  
в синем небе над Красным Кремлем!**

Актриса Любовь Петровна Орлова (1902—1975), снимавшаяся в фильмах своего мужа Григория Александрова «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947), благодаря этим фильмам превратилась в главную звезду советского комедийного (и вместе с тем патетического) кинематографа второй половины 1930-х — 1940-х гг. «Толстоногой» она предстает в первую очередь в кинокомедии «Цирк», а «в синем небе над Красным Кремлем» она поет в «фантастическом» эпизоде (полет на автомобиле над Москвой) фильма «Светлый путь». Кроме того, хотя в фильме



Любовь Орлова танцует в фильме «Цирк» и поет в фильме «Светлый путь»



Полет из пушки. Кадр из фильма «Цирк» (1936)

«Цирк» все трюки за актрису делали дублерши, в сознании зрителей образ Орловой и ее героини прочно связан с небом: она то выполняет под куполом акробатические номера, то вылетает в небо из пушки, а перед этим поет песню со словами «Мэри верит в чудеса, / Мэри едет в небеса!..» [56]. По Красной площади Орлова вместе с другими героями фильма марширует в финале все того же «Цирка».

Музыку и песни ко всем перечисленным фильмам Александрова написал И. Дунаевский, а слова к песням — В. Лебедев-Кумач.

**Спой мне, Клим в исполнении Крючкова, белозубый танкист-тракторист,**

Просьба спеть в комментируемых стихах адресована герою фильма «Трактористы» (реж.

И. Пырьев, 1939) Климу Ярکو, которого сыграл артист Николай

Афанасьевич Крючков (1911—1994). Если Любовь Орлова в фильмах 1930-х гг. воплощала образ идеальной советской женщины, то Крючкову часто доставались роли идеальных советских мужчин. Ср. его работы в фильмах «Комсомольск» (1938), «Член правительства» (1939), «Брат героя» (1940) и др. Напомним, что «Вступление» к СПС также начинается с упоминания о типовых советских «мужчине» и «женщине» (см. с. 76—77), и обратим в связи с этим внимание на грамматический параллелизм эпитетов, характеризующих героев. Персонаж Клим Ярко выбран для комментируемых стихов неслучайно: именно он играет на баяне и поет трактористам песню «Три танкиста» (1939, муз. братьев Покрасс, сл. Б. Лапина) [57]. Имя героя знаменательным образом повторяет широко распространенный краткий вариант имени советского наркома обороны Климента Ворошилова; ср., например, в песне «Письмо Ворошилову» (1938, муз. П. Акуленко, сл. Л. Квитко в переводе С. Маршака) [58]: «Климу Ворошилову письмо я написал: / Товарищ Ворошилов, народный комиссар» (Квитко: 32). Обозначение героя как «танкиста-тракториста» также отсылает к содержанию фильма Пырьева. Трактор, символ технического прогресса советской страны в 1930-е гг., изображается в нем как мирный вариант танка; ср. ставшую крылатой реплику героя фильма, начальника МТС Кирилла Петровича: «Трактор, хлопцы, это танк!» Собственно, советские тракторные заводы с самого начала ориентировались на выпуск военной продукции наряду с сельскохозяйственной техникой.

Эпитет «белозубые» встречается, например, в ст-нии О. Мандельштама «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (1935): «Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов, / Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинородов — / Молодые любители *белозубых* стихшков» (Мандельштам 1967: 219). Ср. также в ст-нии «Плакат» (1952—1956) Г. Семенова: «Боюсь тебя, счастливый сын плаката! / Кудрявый, *белозубый*, голубой, / глодала ли тебя моя блокада, / захлебывался ль ты моей судьбой?» (Семенов: 219). Прочитированные стихи Семенова ясно показывают, что «белозубость» была не просто частой, а едва ли не обязательной внешней приметой плакатного советского молодого человека и символизировала одновременно его крепкое здоровье, доброжелательность (белозубая улыбка) — и агрессивность (воинственный оскал зубов).



Самым известным «приветливым и бестолковым» иностранцем в странном одеянии (хотя и не прямо в советском контексте) в кинематографе 1930-х гг. стал Жак Паганель в исполнении Н. Черкасова из экранизации романа Ж. Верна «Дети капитана Гранта» (1936, реж. В. Вайншток). Именно Паганель поет в фильме песню про отважного капитана, многочисленные аллюзии на которую нам еще встретятся во II гл. СПС

**спой, приветливый и бестолковый  
в брюках гольф иностранный турист!**

От конкретных фигур и персонажей официальной советской культуры К. переходит к более обобщенному образу «несоветского» человека, которым уже в первые пореволюционные годы часто оказывался иностранец. Одним из важных признаков иностранца при этом всегда выступала странная одежда (Чудакова 1985: 360—389; Чудакова 1998: 90—91). В этот ряд входят, например, и булгаковский Воланд, и Остап Бендер Ильфа—Петрова. Своеобразная инфантилизация героя-иностранца — один из штампов советского кинематографа (не отменяющий другой ипостаси — зловещего шпиона-диверсанта); см. об этом: Михайлин, Беляева. Возможно, комментируемый фрагмент прямо отсылает также к эпизоду из повести А. Рыбакова «Бронзовая птица» (1956), действие которой происходит в первые

годы существования советского государства, во время Гражданской войны. В главе 19 «Удивительная встреча» мальчики, Миша и Генка, встречаются у костра мужчину и женщину, с трудом говорящих по-русски: «Перед ними действительно стоял *иностранец* — плотный лысый человек в роговых очках, рубашке с короткими рукавами и серых широких *брюках гольф*, спускающихся чуть ниже колен на серые же, явно заграничные чулки» (Рыбаков: 284).

**Покоряя пространство и время,  
алый шелк развернув на ветру,  
пой, мое комсомольское племя,  
эй, кудрявая, пой поутру!**

Следующий призыв спеть К. обращает к советскому комсомолу. В зачине он цитирует одну из самых известных советских песен 1930-х гг. — «Марш веселых ребят» (1934, муз. И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача) [59] из кинофильма Г. Александрова «Веселые ребята». Рассказывающий об определяющей роли бодрой песни в жизни советских людей, «Марш» является важным фоновым текстом для II гл. СПС:

Легко на сердце от песни веселой,  
Она скучать не дает никогда,  
И любят песню деревни и села,  
И любят песню большие города.

*Припев:*

Нам песня строить и жить помогает,  
Она, как друг, и зовет, и ведет,  
И тот, кто с песней по жизни шагает,  
Тот никогда и нигде не пропадет!

Шагай вперед, *комсомольское племя*,  
Пути и пой, чтоб улыбки цвели!  
Мы *покоряем пространство и время*,  
Мы — молодые хозяева земли!

(Русские советские песни: 164)

Во втором из комментируемых стихов речь идет о красном знамени, на фоне которого часто изображали комсомольцев и которое описывается с помощью метонимии «алый шелк», например, в песне из оперы Б. Мокроусова «Чапай» (1938, сл. Б. Мокроусова и Г. Добржинского) [60]:



А. Самохвалов. Плакат к семилетию Октября (фрагмент). 1924 г.

Все быстрее и дальше мчатся наши кони,  
Все грозней и звонче сабель перезвон.  
И летят за нами слава и победа,  
Разметав по ветру *алый шелк* знамен!

(Огонек 1965: 32—33)<sup>54</sup>

Между прочим, метонимией красного знамени является и псевдоним автора слов «Марша веселых ребят».

Финальный из комментируемых стихов отсылает к уже упоминавшейся «Песне о встречном» (муз. Д. Шостаковича, сл. Б. Корнилова, из фильма «Встречный», 1932, реж. Ф. Эрмлер, С. Юткевич и Л. Арнштам):

Нас утро встречает прохладой,  
Нас ветром встречает река.

<sup>54</sup> Ср. также в «Физкультурной боевой песне» (1940) [61] братьев Покрасс на слова В. Агатова: «Ветры над нами полощут / *Шелка* наших гордых знамен. / Идем мы на Красную площадь / В строю физкультурных колонн».

*Кудрявая*, что ж ты не рада  
Веселому пенью гудка?

Не спи, вставай, *кудрявая*!  
В цехах звеня,  
Страна встает со славою  
На встречу дня!

(Русские советские песни: 152)

Ср. в I гл. СПС сходный призыв, обращенный к советскому юноше (с. 147).

**Заключенный каналоармеец,  
спой и ты, перекованный враг!**

«Заключенный каналоармеец» — официальное наименование заключенных, участвовавших в постройке гидротехнических сооружений 1930—1940-х гг. (Беломорско-Балтийский канал, канал Москва — Волга), которая находилась в ведении ОГПУ — НКВД — МВД. Ср. коммент. к «Вступлению», с. 86—88. От официального сокращения «з/к» произошли широко распространившиеся впоследствии по всему ГУЛАГУ существительные «зэка» (ед. и мн. ч.), «зэк» (ед.) и «зэки» (мн.). «Перековка» — термин, который использовался в сталинскую эпоху для описания исправления преступников (описывавшихся по-военному как «враги»). Характерна индустриальная метафора, типичная для этого времени. Важной частью «перековки» было вовлечение заключенных в художественную самодеятельность; возникли и песни, прославляющие исправленных трудом воров:

«Ах, здравствуй, Маша, детка дорогая,  
Привет Одессе, розовым садам.  
Скажи вора́м, что Колька вырастает  
Героем трассы в пламени труда!

Еще скажи — он больше не ворует,  
Блатную жизнь навеки завязал,  
Он понял жизнь здесь новую, другую,  
Которую дал Беломорканал <...>»

(Джекобсоны 2014: 141) [62]

Перековку криминальных элементов прославляло и советское искусство. Ключевым художественным текстом, изображающим процесс «перековки» заключенных Беломорканала



Плакаты Дмитлага

в «полноценных граждан», стала уже упоминавшаяся нами пьеса Н. Погодина «Аристократы» (1934). Ср., например, один из характерных диалогов этой пьесы:

Н а ч а л ь н и к . То-то... Любопытно будет посмотреть, как ты у нас станешь перековывать таких молодцов.

Г р о м о в . Перековывать надо.

Н а ч а л ь н и к . И канал строить надо.

Г р о м о в . И канал строить надо.

(Погодин: 130)

В 1936 г. по пьесе Погодина был поставлен фильм «Заклученные» (см. с. 169), в финале которого звучит бравурная «Победная песня» (муз. Ю. Шапорина, сл. С. Алымова) [63]:

Мы крепости взяли. Преграды смели,  
Хоть схватка нележкой была.

Чекистам упорным и стойким — хвала!  
Они нас к победам вели.

Неслучайно именно «Аристократов» Погодина инсценируют на сцене провинциального театра в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984), в котором обнаруживается целый ряд значимых параллелей ко II гл. СПС (в частности, один из персонажей фильма использует в своей речи слово «перековка»).

**Светлый путь все верней и прямее!** Прямая отсылка к названию фильма Г. Александрова (1940), в котором символически описывалась не только личная судьба героини кинокартины, советской Золушки Тани Морозовой, в финале обретающей прекрасного принца в лице инженера Лебедева и орден Ленина и попадающей в волшебный мир социалистической Москвы (см. с. 92), но и путь всего советского народа к новой жизни. «Путь» — одна из ключевых метафор построения нового общества (восходящая отчасти к ветхозаветной символике). Ср., например, в финале ст-ния С. Михалкова «В музее Ленина» (1949):

Клянемся ленинским путем —  
Прямее нет пути!  
За нашим другом и вождем —  
За Сталиным идти!

(Михалков 1951: 27)

У К. сравнительная степень второго прилагательного подвергнута ироническому сомнению (прямота пути, как и свежесть осетрины, бывает только одной степени).

Мотив пути является во II гл. одним из центральных (отсылка к фильму Александрова в ней появится еще раз; см. с. 206). Эта тема была особенно актуальной во время создания поэмы, в 1987 г., когда в официальной печати один за одним появлялись материалы, посвященные 70-летию Октябрьской революции (см. подробнее во вступит. статье).

**Спойте хором, бедняк и средняк!** Согласно советской социологической схеме, бедняки и середняки составляли социальную базу коллективизации деревни. Ни четких критериев отнесения того или иного хозяйства к этим категориям, ни последовательности применения этих принципов в ходе массовой

коллективизации 1929—1932 гг. советская административная система не демонстрировала. Фактически коллективизация сводилась к «раскулачиванию» — то есть экспроприации имущества богатых крестьян («кулаков»), — проводившемуся по спущенным сверху разнарядкам, и обобществлению этого имущества в колхозах (формально самостоятельных, а на деле жестко и жестоко контролировавшихся властями коллективах крестьян). Раскулачивание повсеместно сопровождалось массовыми депортациями разоренного сельского населения и поражением выселенных в правах.

Используя неполногласную квазицерковнославянскую форму «средняк» вместо нормативного русского «середняк», К. стилистически подвергает осмеянию стремление советского поэтического языка к высокому штилю. На самом деле, советская поэзия не грешила обилием славянизмов, ирония направлена не на конкретные черты стиля, а на высокий пафос, ставящий произведения официальных поэтов в один ряд с подражающими Ломоносову авторами «шинельных од» XIX в. Ср. тот же прием в той же функции в рассказе Набокова «Истребление тиранов» (1938):

<...> последнее время в журнальных стихах попадались такие выражения, как «осколки стекла», «речные праги» или «и мудро наши ветринары вылечивают млечных крав» (Набоков 2016: 462—463).

Ср. также редкий случай употребления этой формы в ст-нии В. Маяковского «Марш двадцати пяти тысяч» (1930): «Рабочий, / батрак, / *бедняк* / и *средняк* — // построим / коммуны крестьянмы» (Маяковский 10: 177).

Важнейшим пропагандистским текстом о единении «бедняков» и «средняков» стал роман Шолохова «Поднятая целина», первый том которого вышел в 1932 г. (второй — в 1959 г.). Роман был дважды экранизирован — в 1939 г. (реж. Ю. Райзман) и в 1959 г. (реж. А. Иванов). В буквальном смысле спеть вместе советским колхозникам давала возможность опера И. Дзержинского (либретто Л. Дзержинского) «Поднятая целина» (1937).

**Про счастливых детишек колонны,** Военизированный образ пионеров, построенных в колонны и марширующих навстречу счастью, часто встречается в поэзии и прозе 1920—1930-х гг. Приведем здесь стихи из поэмы В. Маяковского



Беспризорники в колонне пионеров на первомайской демонстрации. Фото 1927 г.

«Владимир Ильич Ленин» (1924), о которых напомнил нам А. С. Немзер:

В ногу  
взрослым вступают дети —  
тра -та-та-та -та та -та-та-та .  
«Раз,  
два,  
три!  
Пионеры мы.  
Мы фашистов не боимся,  
пойдем на штыки».  
(Маяковский 6: 308),

а также знаменитый фрагмент из повести Платонова «Котлован» (1930), первая публикация которой в СССР состоялась в том же 1987 г., когда была написана поэма К.:

Вощев приостановился около калеки, потому что по улице двинулся из глубины города строй детей-пионеров с уставшей музыкой

впереди <...> Оркестр пионеров, отдалившись, заиграл музыку молодого похода. Мимо кузницы, с сознанием важности своего будущего, ступали точным маршем босые девочки; их слабые, мужающие тела были одеты в матроски, на задумчивых, внимательных головах вольно возлежали красные береты, и их ноги были покрыты пухом юности. Каждая девочка, двигаясь в меру общего строя, улыбалась от чувства своего значения, от сознания серьезности жизни, необходимой для непрерывности строя и силы похода. Любая из этих пионерок родилась в то время, когда в полях лежали мертвые лошади социальной войны, и не все пионеры имели кожу в час своего происхождения, потому что их матери питались лишь запасами собственного тела; поэтому на лице каждой пионерки осталась трудность немощи ранней жизни, скудость тела и красоты выражения. Но счастье детской дружбы, осуществление будущего мира в игре юности и достоинстве своей строгой свободы обозначили на детских лицах важную радость, заменившую им красоту и домашнюю упитанность (Платонов: 417).

Ср. также в позднейшем «Пионерском марше» (муз. Р. Габичвадзе, сл. К. Каладзе, пер. Л. Некрасовой) [64]:

*Колонна за колонною,  
Под знаменем своим,  
Проходим, закаленные,  
По улицам родным.  
Поет труба походная,  
Грохочет барабан...  
И песню нашу слушают  
Ребята разных стран.*

(Труби, горнист! 31)

**про влюбленных в предутренней мгле** Стих мог бы показаться эротическим, если бы тема секса не была в советской литературе и кино 1930-х гг. практически полностью табуирована: «...к середине 1930-х годов <...> произошло вымывание лирики в прежнем смысле слова из публикуемой поэзии» (Чудакова 2007: 62). В фильмах и песнях сталинской эпохи в вечернее и ночное время влюбленным разрешалось лишь совместно гулять по бульварам столицы или за околицей родного села. Издевательское изображение юноши и девушки этого времени, которые совмещают объятия со штудированием марксистской литературы, находим в уже несколько раз цитировавшемся нами ст-нии К. «Любовь, комсомол и весна»:



Предзасветная прогулка известного кинорежиссера (Н. Черкасов) и выдающегося ученого (Л. Орлова) по Москве (кадр из фильма «Весна» Г. Александрова (1947))

Они сидят в обнимку на скамейке  
у вышки парашютной в людном парке.  
Девичью грудь обтягивает плотно  
футболка со значками ДОБРОЛЕТА,  
и ДОБРОХИМа, и БГТО.  
На парне китель белый и фуражка,  
и блещут сапоги на жарком солнце,  
и вьется чуб кудрявый, и рукою  
он нежно плечи девичьи обнял.  
<...>

Они сидят в обнимку на скамейке,  
они в обнимку тесную читают  
весь «Краткий курс истории ВКП  
(б)». И конспектируют. Заря  
встает над обновленную землю.

(Кибиров 1994: 186—187)

**про снующие автофургоны  
с аппетитною надписью «Хлеб».**

**Непосредственный источник этих стихов — финал романа А. Солженицына «В круге первом» (1968):**

Отходили в прошлое времена, когда по улицам городов шныряли свинцово-серые и чёрные воронки, наводя ужас на граждан. Было

время — так и требовалось. Но давно наступили годы расцвета — и воронки тоже должны были проявить эту приятную черту эпохи. В чьей-то гениальной голове возникла догадка: конструировать воронки одинаково с продуктовыми машинами, расписывать их снаружи теми же оранжево-голубыми полосами и писать на четырёх языках:

Хлеб  
Pain  
Brot  
Bread

или

Мясо  
Viande  
Fleisch  
Meat

И сейчас, садясь в воронку, Нержин улучил сбиться вбок и оттуда прочесть:

Meat

<...>

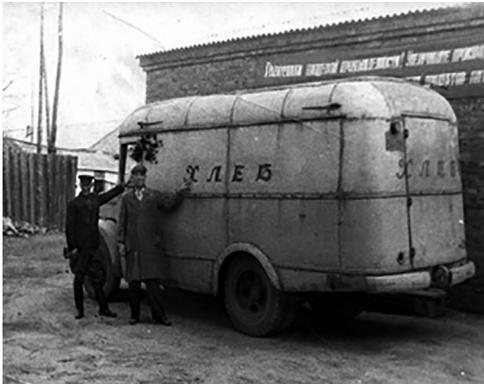
Швыряясь внутри сгруженными стиснутыми телами, весёлая оранжево-голубая машина шла уже городскими улицами, миновала один из вокзалов и остановилась на перекрёстке. На этом скрещении был задержан светофором тёмно-бордовый автомобиль корреспондента газеты «Либерасьон», ехавшего на стадион «Динамо» на хоккейный матч. Корреспондент прочел на машине-фургоне:

Мясо  
Viande  
Fleisch  
Meat

Его память отметила сегодня в разных частях Москвы уже не одну такую машину. Он достал блокнот и записал тёмно-бордовой ручкой:

«На улицах Москвы то и дело встречаются автофургоны с продуктами, очень опрятные, санитарно-безупречные. Нельзя не признать снабжение столицы превосходным» (Солженицын 2006: 607—610).

Показательно, что в автофургоне с надписью «Хлеб» разъезжают по послевоенной Москве жестокие и страшные бандиты



Советские хлебные фургоны

у режиссера С. Говорухина (телефильм «Место встречи изменить нельзя», 1979)<sup>55</sup>.

Комментируемые стихи могут восприниматься в качестве символа сталинского периода правления СССР, каким его (вслед за Солженицыным) показывает во II гл. СПС К.: благостной внешне картинкой (насыщенной «уютными» словами: «снующие», «аппетитною») прикрываются жестокость и беззаконие. Отметим также, что подтекст из финала романа «В круге первом» во II гл. СПС бросает отсвет на фигуру «приветливого и бестолкового» «иностранного туриста» из поэмы: собственно, в этой роли у Солженицына и выступает корреспондент газеты «Либерасьон».

**Почтальон Харитоша примчится  
по проселку на стан полевой.  
Номер «Правды» — признались убийцы,  
не ушли от расплаты святой!**

Эта строфа отсылает к песне «Аккуратный почтальон» (муз. бр. Покрасс, сл. Б. Ласкина) [65] из фильма «Трактористы»:

Еду, еду, еду, еду,  
Еду, письма раздаю.  
Не сходя с велосипеда,  
Я с улыбкой всем пою:

<sup>55</sup> «Хлеб голодным!» — один из лозунгов Октябрьского переворота, прославлявшая Сталина повесть А. Толстого об обороне Царицына (1937) называлась «Хлеб», урожай хлеба представлялись пропагандой успехов колхозного строя.



Слева: первая полоса «Правды» (24 августа 1936 г.); справа: Владимир Колчин в роли почтальона Харитоши (фильм «Трактористы»)

### *Привес:*

Не скучайте, получайте,  
 Кто заждался, кто влюблен.  
 Письма нежные, родные,  
 Деловые, заказные  
 Всем вручает Харитоша,  
 Аккуратный почтальон.

(Избранные сценарии: 225)

На первой странице «Правды» и других газет регулярно печатались в 1930-е гг. приговоры по делам жертв сталинского Большого террора, а также их признания во всевозможных злодеяниях против советского государства<sup>56</sup>. О «расправе святой» см. коммент. к I гл., с. 152—153.

**И по тундре, железной дороге  
 мчит курьерский, колеса стучат,  
 светлый путь нам ложится под ноги,  
 льется песня задорных девчат!**

Процитированная в начале блатная песня «По тундре» [66] имеет множество вариантов, приведем начало одного из них:

Это было весною, в зеленеющем мае,  
 Когда тундра проснулась, развернулась ковром.  
 Мы бежали с тобою, замочив вергухая,  
 Мы бежали из зоны — покати нас шаром!

<sup>56</sup> Может показаться, что финальные стихи комментируемой строфы отсылают к зачину просоветских «Стансов» (1937) О. Мандельштама: «Вот „Правды“ первая страница, / Вот с приговором полоса» (Мандельштам 1995: 363). Однако это впечатление будет ложным: о «Стансах» читатели узнали спустя два года после написания СПС; они были впервые напечатаны в № 25 парижского «Синтаксиса» за 1989 г.

По тундре, по железной дороге,  
Где мчит курьерский Воркута — Ленинград,  
Мы бежали, два друга, опасаясь тревоги,  
Опасаясь погони и криков солдат.

(Джекобсоны 2014: 158)

Далее К. уже не в первый раз следует методике коллажа запретного и разрешенного: тема железной дороги в советской культуре предстает разновидностью темы «светлого пути» (см. выше в коммент. к этой главе), совмещенной с мотивами, как сейчас бы выразились, «трудовой миграции», освоения Сибири и Дальнего Востока. Как представляется, кинематографическим подтекстом здесь служит фильм гораздо более позднего времени — «Девчата» (1961, реж. Ю. Чулюкин). Совмещение лирической комедии с антуражем лесоповала, кажется, делает нашу гипотезу убедительнее. В открывающей фильм заставке звонкая девичья песня (муз. А. Пахмутовой, сл. М. Матусовского) [67] звучит на фоне движения лесозаготовочного поезда и открывающегося с его платформы сурового зимнего сибирского пейзажа:

То поднимаясь в горы, то опускаясь круто,  
Лежит дорога наша, и не видно ей конца.  
И вам всегда помогут в нелегкую минуту  
Наши верные руки и *девичьи* сердца!

(Лирические песни: 138)

Курьерским назывался поезд,двигающийся с максимальной средней скоростью без остановок на мелких станциях.

Метафора *лющейся* песни спорадически употреблялась в русской поэзии XIX в., но может считаться характерной именно для советской песенной лирики; неслучайно сочетание «Лейся, песня!» стало заглавием ряда песенников, а также советского вокально-инструментального ансамбля (1974—1985). Самая известная песня с этим призывом исполнялась героями кинофильма «Семеро смелых» (1936, реж. С. Герасимов; муз. В. Пушкова, сл. А. Апсолона) [68]:

*Лейся, песня*, на просторе,  
Не скучай, не плачь, жена.  
Штурмовать далеко море  
Посылает нас страна.

(Русские советские песни: 264).

Однако далее мы увидим, что здесь К. отсылает в первую очередь к другой песне, объединяющей как единый претекст эту строфу со следующими тремя.

**На далеком лесном пограничье,  
в доме отдыха в синем Крыму  
леяся, звонкая песня девичья,  
чтобы весело было Ему!**

Рифма прямо указывает на претекст: песню М. Блантера на стихи М. Исаковского «Катюша» (1938) [69]:

Расцветали яблони и груши,  
Поплыли туманы над рекой.  
Выходила на берег Катюша,  
На высокий берег, на крутой.

Выходила, песню заводила  
Про степного сизого орла,  
Про того, которого любила,  
Про того, чьи письма берегла.

Ой ты, песня, песенка девичья,  
Ты леги за ясным солнцем вслед  
И бойцу на дальнем пограничье  
От Катюши передай привет.

(Русские советские песни: 89)

Сталин, конечно же, не был тем «бойцом на дальнем пограничье», о котором поется в песне. Однако уподобление этого бойца «орлу» (очень частая характеристика Сталина в советской поэзии того времени), а также то обстоятельство, что Исаковский был автором слов «Песни о Сталине» (1937) [70], в которой вождь уподоблялся солнцу (ср. в «Катюше» пожелание песне лететь «за ясным солнцем вслед»), позволило К. как бы переадресовать «Катюшу» именно Ему. Большая буква в начале этого личного местоимения в комментируемых стихах ясно намекает на почти официальное обожествление Сталина в советском обществе конца 1920-х — начала 1950-х гг., хотя из-за воинственной борьбы с религией в Советском Союзе на подобную лесть литераторы, как правило, все же не решались. Ср. даже у чемпиона лести Джамбула в ст-нии «Сталину» («он» с маленькой буквы): «Если батыр от рожденья велик, / Если могучий батыр солнцелик, / Может ли он на земле умереть, / Раньше, чем солнце устанет гореть?» (Казахстанская правда. 1939. 21 декабря. С. 1).

Второй из комментируемых стихов почти дословно повторяет стих из «Введения». См. с. 88.

**Так припомним кремлевского горца!  
Он нас вырастил верных таких,  
что хватило и полразговорца,  
шевеления губ чумовых.**

Главный источник этих стихов — знаменитая поэтическая инвектива О. Мандельштама против Сталина 1933 г.:

Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,

А где хватит на *полразговорца*, —  
Там припомнят кремлевского *горца*.

Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
И слова, как пудовые гири, верны.

Тараканьи смеются усища,  
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.

Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.

Как подкову, кует за указом указ —  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.

Что ни казнь у него — то малина  
И широкая грудь осетина.

(Мандельштам 1967: 202)

По-видимому, в комментируемых стихах подразумевается в том числе и история ареста самого Мандельштама в мае 1934 г. за процитированное стихотворение о Сталине. Поэт тайно читал его друзьям и знакомым, и кто-то из них (имя доносчика до сих пор неизвестно) донес на Мандельштама в НКВД.

Финальный из комментируемых стихов представляет собой цитату из позднего Мандельштама, но не прямую, а сборную. Мотив «шевеления губ» отсылает к короткому стихотворению поэта 1935 г.:

Лишив меня морей, разбега и разлета  
И дав стопе упор насильственной земли,

Чего добились вы? Блестящего расчета:  
*Губ шевелящихся* отнять вы не могли.

(Мандельштам 1967: 214)

А эпитет «чумовых» (= шальных), вероятно, может напомнить читателю о «чумном председателе» из ст-ния О. Мандельштама «Фаэтонщик» 1931 г. (Там же: 172) и «чумных бокалах» из его же восьмистишия 1933 г. «В игольчатых чумных бокалах...» (Там же: 201). При этом второй из комментируемых стихов отсылает к Государственному гимну СССР в редакции 1943 г. (муз. А. Александрова, сл. С. Михалкова и Г. Эль-Регистана) [71]:

Союз нерушимый республик свободных  
Сплотила навеки Великая Русь.  
Да здравствует созданный волей народов  
Единый, могучий Советский Союз!

<...>

Сквозь грозы сияло нам солнце свободы,  
И Ленин великий нам путь озарил:  
*Нас вырастил Сталин* — на *верность* народу,  
На труд и на подвиги нас вдохновил!

(Михалков 1948: 9)

**Выходи же, мой друг, заводи же  
про этапы большого пути.  
Выходи, я тебя не обижу.  
Ненавижу тебя. Выходи.**

В первом из комментируемых стихов цитата из песни «Катюша» («Выходила, песню заводила») совмещена с отсылкой к классическому ст-нию Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841) с его центральной темой пути (что и обыграно К.). Затем следует реминисценция из «Каховки» Светлова («Иркутск и Варшава, Орел и Каховка — / *Этапы большого пути*»), причем К. «имеет в виду вовсе не исторические этапы, а лагерные» (Скоропанова: 362); а вслед за цитатой из Светлова К. вновь отсылает читателя к жестокому воровскому романсу «На Невском проспекте у бара» («Уходи, я тебя ненавижу»), в очередной раз соединяя II гл. с предыдущей (см. коммент. на с. 168). В этой точке поэмы проблематизация «лирического ты» выходит на поверхность (см. об этом в нашем предисловии к комментарию).

**Ах, серпастый ты мой, молоткастый,  
отчего ты свободе не рад,  
о которой так часто, так часто  
в лагерях до зари говорят!**

Вслед за отсылкой к «Стихам о советском паспорте» В. Маяковского (1929), которые на протяжении десятилетий в обязательном порядке

заучивались наизусть всеми школьниками (вряд ли кто-нибудь из советских детей при этом понимал, что у Маяковского идет речь о *зарубежном* паспорте; т. наз. «внутренние паспорта» были введены в СССР только в 1932 г., и до и после этого зарубежные выездные документы на руки выдавались лишь немногим гражданам; подробнее о советском паспорте см.: Байбурин):

С каким наслаждением  
жандармской кастой  
я был бы  
исхлестан и распят  
за то,  
что в руках у меня  
молоткастый,  
серпастый  
советский паспорт.

(Маяковский 10: 70),

в комментируемых стихах следует цитата из «романсного» стиха Владимира Соловьева «Я добился свободы желанной...» (1892):

Я добился свободы желанной,  
Что манила вдали, словно клад, —  
Отчего же с тоскою неожиданной,  
Отчего я свободе не рад?  
(Соловьев: 92)

А затем — еще одна реминисценция из блатной песни «По тундре»:

Мы теперь на *свободе*, о которой мечтали,  
О которой так много в лагерях говорят...  
(Джекобсоны 2014: 157)

Мотив «зари», в I гл. предстоящий воплощением грядущей рево-



Обложка паспорта гражданина СССР образца 1974 г. с «серпастым» и «молоткастым» советским гербом

люции, здесь воспринимается как органичная составляющая душещипательного ромansa.

**Спой мне, ветер, про счастье и волю,  
звон подков по брусчатке святой,  
про партийный наказ комсомолу  
и про маршала первого спой!**

Строфа начинается с прямой цитаты из сквозного не только для II гл. СПС, но и всей поэмы подтекста — песни «Веселый ветер» из ки-

нофильма «Дети капитана Гранта» (муз. И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача) [73]:

А ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер,  
Веселый ветер, веселый ветер!  
Моря и горы ты обшарил все на свете  
И все на свете песенки слышал.

Спой нам, ветер, про дикие горы,  
Про глубокие тайны морей,  
Про птичьи разговоры,  
Про синие просторы,  
Про смелых и больших людей.

<...>

Спой нам, ветер, про чащи лесные,  
Про звериный запутанный след,  
Про шорохи ночные,  
Про мускулы стальные,  
Про радость боевых побед.

Спой нам, ветер, про славу и смелость,  
Про ученых, героев, бойцов,  
Чтоб сердце загорелось,  
Чтоб каждому хотелось  
Догнать и перегнать отцов.

<...>

Спой нам песню, чтоб в ней прозвучали  
Все весенние песни земли,  
Чтоб трубы заиграли,  
Чтоб губы подпевали,  
Чтоб ноги веселей пошли.

Кто привык за победу бороться,  
С нами вместе пускай запоет:

«Кто весел — тот смеется,  
Кто хочет — тот добьется,  
Кто ищет — тот всегда найдет!»

(Русские советские песни: 176—177)

Сочетание «счастье и воля» можно найти, например, в «Марше коммунаров» (1918, муз. Д. Васильева-Буглая, сл. В. Кириллова; следует, однако, заметить, что эта песня была практически забыта, как и большинство пролеткультовских сочинений):

Слиты в едином порыве  
Брат, и сестра, и отец.  
В битве за *счастье и волю*  
Красный не дрогнет боец.

(Славим победу Октября: 26)

«Наказ» — несколько архаическое слово, которое в обиходе XX в. обрело новую жизнь; его просторечный, «народный» колорит пришелся кстати для описания ритуальной маркированной коммуникации: наказ родителей — сыну, Родины — гражданам, вождя — соратникам, «наказ избирателей» депутату (о квазиюридическом содержании этого понятия см. работу советского теоретика: Коток), наказ Партии — Комсомолу и/или пионери, коллектива — индивидууму, отправляющемуся в чужое пространство. Ср. в советских песнях: «Кто с неба страну оглядывал, / Кто видел грабежи и разбой — / Тот немца убьет проклятого, / Исполнит Родины *наказ* святой!» («Песня мщеника», муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Фатьянова, 1943) [74], «Пушай шумит над нами / Спортивной славы знамя, / *Наказ* вождя к победам нас зовет» («Спортивный марш», муз. И. Дунаевского, сл. Б. Ласкина,



**НА ПОЛЯ,  
НА СТРОЙКИ!**

Плакат И. Большакова и В. Смирнова. 1963 г. Лозунг с этого плаката (измененная цитата из песни В. Мурадели на слова В. Иодковского «Едем мы, друзья», 1954) [72] превратился в официальный (и не только официальный) советский мем

1949) [75], «Отчизна дала свой *наказ* часовому: / Смотри, чтобы прочной была тишина» («Всем сердцем», муз. Дм. Покрасса, сл. А. Жарова, 1962) [76], «Пусть победно звучит и для них, и для нас / Командирский приказ, материнский *наказ*» («Я — Земля», муз. В. Мурадели, сл. Е. Долматовского, 1962) [77].

Официальный титул «первого маршала» носил в довоенном СССР уже упоминавшийся нами народный комиссар обороны Климент Ефремович Ворошилов (1881—1969). Маршальские звания в СССР впервые были присвоены в 1935 г. ему, а также дожившему до старости С. Буденному и репрессированным Сталиным М. Тухачевскому, В. Блюхеру и А. Егорову. Ср., например, в песнях: «Боевой сталинской» (1938, муз. А. Тонина, сл. Г. Быкова) [78]: «Нас водили в бой товарищ Сталин, / Первый маршал — Ворошилов Клим / И врагов мы далеко погнали / До границы Сталинской земли» (цит. по: Молюков: 156) или в «Марше танкистов» (из фильма «Трактористы», муз. братьев Покрасс, сл. Б. Ласкина) [79]: «Гремя огнем, сверкая блеском стали, / Пойдут машины в яростный поход, / Нас в грозный бой послал товарищ Сталин / Любимый маршал смело в бой ведет!» (Песни Великой Отечественной войны: 61). В одной из песен, посвященных этому верному соратнику Сталина, появляется и звон подков по брусчатке («Песня о Ворошилове», муз. И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача, 1938 [80]):

Вся *Красная площадь* к параду готова,  
Стальные колонны не дрогнут кругом.  
И вот в тишине *зазвенели подковы*,  
И к войску подъехал любимый нарком!

С великим восторгом и верой сыновьей  
Глаза молодые застыли на нем.  
Глядит на бойцов Ворошилов с любовью,  
И светят глаза комсомольским огнем!

Праздник, праздник в соседнем колхозе!  
Старый пасечник хмыкнул в усы,  
над арбузом жужжащие осы,  
гармонист подбирает басы,

под цветущую яблоней свадьба —  
звеньевую берет бригадир!

Басы гармоники упоминаются в одной из лучших советских песен — «В прифронтовом лесу» (1942—1943, муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского. Ср. с. 247) [81]. Вообще же гармоника, во-



С. Герасимов. Колхозный праздник. 1937 г.

шедшая в русский быт в XIX в., довольно быстро становится приметой народной культуры (сперва — городских низов, а с начала XX в. — и деревенской) и неперенным атрибутом многочисленных идиллических советских песен, среди которых следует назвать еще один шедевр, написанный трехстопным анапестом, — «Одинокую гармонию» (1951, муз. Б. Мокроусова, сл. М. Исаковского) [82]. Приведем здесь фрагмент этой песни:

То пойдет на поля, за ворота,  
То обратно вернется опять,  
Словно ищет в потемках кого-то  
И не может никак отыскать.

Веет с поля ночная прохлада,  
С яблонь цвет облетает густой...  
Ты признайся, кого тебе надо,  
Ты скажи, гармонист молодой?

Может, радость твоя недалеко,  
Да не знает, ее ли ты ждешь...

Что ж ты бродишь всю ночь одиноко,  
Что ж ты девушкам спать не даешь?

(Песни советского кино: 153)<sup>57</sup>

Пышная колхозная свадьба ударников коммунистического труда (часто, как и в комментируемых стихах, с «гоголевским», «малороссийским» или южнорусским колоритом) — один из важных атрибутов сталинского праздничного кинематографа. Свадебные сцены предоставляли создателям фильмов в полной мере продемонстрировать изобилие достижений сельского хозяйства в колхозах, а интонационно — сочетать юмор и лиризм с торжественностью (провозглашение тостов за родную коммунистическую партию). Ср., например, свадебные сцены в кинокомедиях «Трактористы» и «Свадьба с приданым» (1953, реж. Т. Лукашевич, Б. Равенских). В комментируемом фрагменте К. не пересказывает ни один из перечисленных фильмов, а несколькими штрихами воссоздает их «задушевную» атмосферу. Полувоенные принципы организации работы в советских колхозах были сформулированы еще в 1932 г. постановлением ЦК ВКП(б) от 4 февраля «Об очередных мероприятиях по организационно-хозяйственному укреплению колхозов»: «бригада должна иметь постоянный (для животноводческих бригад — не менее чем на 3 года, для растениеводческих — на период севооборота. — *Комментаторы.*) состав членов, за бригадой закрепляются определенный земельный участок, инвентарь, скот и другое производственное имущество, необходимое

---

<sup>57</sup> Попутно отметим, что именно гармонь стала тем инструментом, который уже на рубеже 1920—1930-х гг. был поставлен на службу идеологии. Успех этой кампании был во многом обусловлен тем, что ряды горожан активно пополнялись за счет бывших жителей деревень, где именно гармонь являлась главным музыкальным инструментом (Лебина 2018: 307—308). Примечательно, что гармонь противопоставлялась гитаре как маркеру мелкобуржуазной культуры, а ЦК ВЛКСМ разработал «Заповеди гармониста», которые гласили: «Гармонист — первый враг хулиганства, пьянства, дебоширства и т. д. <...> Гармонист всегда помогает комсомолу в его работе среди рабочей и крестьянской молодежи» (цит. по: Трущенко 1988: 171). Приведем также мемуарную заметку А. Л. Осовата на полях нашего комментария: «В пионерлагерях нач. 1960-х г. танцевали под гармонь, попытка протащить гитару была объявлена «антиобщественной выходкой» (п/л «Поречье», 1962—1963 гг.). Пионервожатые и воспитатели по ночам в клубе тренькали на гитаре, но титарясь».

для выполнения работ. Организатором производства бригады является бригадир, назначаемый правлением колхоза» (цит. по: Яскунова: 69). Мелкие группы колхозников в 8—10 человек, входящие в состав бригад, назывались «звеньями». Соответственно, руководители этих коллективов именовались «бригадирами» и «звеньевыми».

Бригадир, влюбленный в звеньевую, — главный герой песни «Влюбленный бригадир» (муз. Н. Богословского, сл. Н. Лабковского) [83]:

Говорить не умею речисто я,  
Хоть порой могу коснуться разных тем.  
Но взгляну лишь в глаза твои чистые  
И от счастья немею совсем.

Приключилось со мной непонятное,  
Первым долгом я в звено твое бегу.  
Объясняю задания внятно я,  
А любовь объяснить не могу.

**Все бы пить тебе, радость, плясать бы  
да ходить в ДОСААФовский тир!**

Первый стих — напоминание о печальной судьбе Стрекозы из хрестоматийной басни Крылова («Ты все *пела?* это дело: / Так поди же *попляши!*» (Крылов: 53)). Безудержное веселье сталинского кинематографа на фоне массовых репрессий уподоблено таким образом пиру во время чумы, стрельба по мишеням в тире грозит обернуться брато-/самоубийством (ср. финал I гл.). Упоминание о ДОСААФ СССР (Добровольном Обществе содействия армии, авиации, флоту СССР) в комментируемых стихах — анахронизм. Общество было создано лишь в 1951 г., а в 1930-е гг. на месте будущего ДОСААФ в Советском Союзе действовал ОСОАВИАХИМ (организованное в 1927 г. Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству). О типовых целях посещения советскими мальчиками тиров ДОСААФ см., например, в сборнике очерков П. Попова с характерным названием «На страже мирного труда»: «...маленький *ДОСААФовский тир* стал свидетелем настойчивых тренировок юноши. Они способствовали тому, что в армию Анатолий пришел с неплохим теоретическим и практическим багажом. Подготовка дала себя знать» (Попов 1965: 68).

От успехов головокруженье!  
Рано, рано трубить нам отбой!  
Видишь, Маша, во мраке движенье!  
Враг во тьме притаился ночной!

Первый стих комментируемого фрагмента — трансформированное путем инверсии название статьи Сталина о перегибах при коллективизации «Головокружение от успехов», опубликованной в «Правде» 2 марта 1930 г. (заголовок статьи стал провербиальным сочетанием, но никак не предохранил крестьян от репрессий, предусмотренных партийными установками).

В следующем комментируемом стихе цитируется припев популярной пионерской песни «Орлята учатся летать» (1965, муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравова) [84]:

Непросто спорить с высотой,  
Еще труднее быть непримиримым,  
Но жизнь не зря зовут борьбой,  
*И рано нам трубить отбой!*  
*Бой! Бой!*

(Республика орлят: 5)

Имя «Маша» в сочетании с упоминанием о «мраке», возможно, отсылает читателя к зачину популярной песни «У самовара» (муз. и сл. Ф. Гордон) [85]: «У самовара я и моя *Маша*, / А на дворе совсем уже *темно*» (Наши любимые песни: 77).

Мотив «боя», начатый К. цитатой из адресованной детской аудитории песни (сперва исполнявшаяся мужским дуэтом, она вскоре стала обязательным номером пионерских концертов), далее в комментируемых стихах продолжается отсылкой к другой песне, до сих пор примечательным образом входящей в репертуар дошкольных заведений и вводящей характерную для советской культуры и риторики фигуру обобщенного врага (вполне, впрочем, конкретизированного в предыдущих и последующих фрагментах II гл.) — это «Песня о пограничнике» (1958, муз. С. Богуславского, сл. О. Высотской) [86]:

Лес дремучий снегами покрыт,  
На посту пограничник стоит.  
Ночь темна, и кругом тишина...  
Спит спокойно родная страна.

Возле самой границы овраг.  
*Может, в чаще скрывается враг?*



А. Хохлов в роли бывшего белогвардейца, вредителя Половцева в экранизации «Поднятой целины» М. Шолохова 1939 г. (реж. Ю. Райзман)

Но каких бы ни встретил врагов,  
Дать отпор пограничник готов!

(Песенник октябренька: 47)

Образ притавшегося невидимого врага — один из ключевых для советской литературы. См., например, уже в «Двенадцати» А. Блока: «Их винтовочки стальные / На *незримого врага*» (Блок 3: 356), где невидимый «враг» ассоциируется с дьяволом (ассоциация эта важна и для комментируемых стихов К.). В 1930-е гг. борьба с «притаившимися» внешними и внутренними врагами послужила главным оправданием развязывания сталинского Большого террора и, соответственно, всевозможными способами изображалась в советском искусстве. Приведем здесь только один и отчасти парадоксальный пример — фрагмент из ст-ния 1937 г. сосланного в Воронеж О. Мандельштама, где, как и у К., враги угрожают советским людям из тьмы:

Если б меня наши *враги* взяли  
И перестали со мной говорить люди,

Если б лишили меня всего в мире:  
Права дышать и открывать двери  
И утверждать, что бытие будет  
И что народ, как судия, судит...  
<...>  
И разбудив *вражеской тьмы угол*,  
Я запрягу десять волов в голос...  
<...>

(Мандельштам 1967: 253—254)

Отсылки к столь разным текстам монтируются здесь в связное высказывание, позволяющее перейти к следующей строфе: не следует успокаиваться, враг не дремлет.

**Там в ночи полыхают обрезы,  
там в муку подсыпают стекло,  
у границы ярится агрессор,  
уклонисты ощерились зло!**

Визуальный код этой строфы — советские плакаты и карикатуры эпохи Большого террора. В первых двух комментируемых стихах изображаются внутренние враги (кулаки и вредители), в третьей — внешние (агрессоры), а в четвертой — снова внутренние (предатели-оппортунисты). *Обрезы* (винтовки с укороченными прикладом и стволом), которые легко прятать под одеждой и можно эффективно использовать при нападении с близкого расстояния, стали в советской культуре фирменным знаком крестьянского («кулацкого») сопротивления советской власти. Ср., например, в песне брежневского времени, посвященной пионеру-герою Павлику Морозову (муз. Н. Пескова, сл. М. Пляцковского) [87], который был убит вовсе не из обреза (см. содержательную монографию: Келли): «Ты не боялся кулацких *обрезов*, / Смертью грозящих в неравном бою. / Ставил ты выше любых интересов / Честь пионера и совесть свою!» Таким же символическим общим местом были рассказы о вредительских диверсиях на селе и в городе (взрывах, отравлении продуктов, порче техники), расцветшие в СССР в особенности после «Шахтинского дела» 1928 г. Ср., например, в монографии Ш. Фицпатрик «Повседневный сталинизм»: «В Москве в 1933 г. якобы бывшие кулаки „в пищу бросали мусор, гвозди, проволоку, битое стекло“» (Фицпатрик: 57).

Слово «агрессор» не в терминологическом, а в оценочном значении (= внешние враги страны советов, страны «оси») входит, как можно предположить по выборочным данным, в активный



Кукрыниксы. Мюнхенский сговор. 1938 г. Лидеры европейских демократий при закулисной участии США предлагают осердившемуся Гитлеру закусить Чехословакией, а затем двинуться на СССР

советский пропагандистский обиход во второй половине 1930-х гг., когда Гитлер активизирует милитаризацию Германии, а СССР ускоренно готовится к войне. Ср. в «Кратком курсе истории ВКП(б)» 1938 г.:

Отличительная черта второй империалистической войны состоит пока что в том, что ее ведут и развертывают агрессивные державы, в то время как другие державы, «демократические» державы, против которых собственно и направлена война, делают вид, что война их не касается, умывают руки, пьются назад, восхваляют свое миролюбие, ругают фашистских *агрессоров* и... сдают помаленьку свои позиции *агрессорам*, уверяя при этом, что они готовятся к отпору (История ВКП(б): 319).

Борьба с правым и левым уклонами в партии, восходящая ко временам фракционных дискуссий 1920-х гг., в эпоху «высокого

сталинизма» превратилась в набор ярлыков, достаточно произвольно навешиваемых на объявленных врагами членов ВКП(б). Ср. в уже цитировавшейся нами (с. 146) «Песне о Сталине» (1959) Юза Алешковского: «Вчера мы хоронили двух марксистов, / тела одели ярким кумачом, / один из них был правым *уклонистом*, / другой, как оказалось, ни при чем» (Алешковский: 3, 504).

**Рыков с Радеком тянут во мраке  
к сердцу Родины когти в крови!  
За Ванцетти с бедняжкою Сакко  
отомсти! Отомсти! Отомсти!**

В двух начальных комментируемых стихах (как и во всей предыдущей строфе) стилизована эстетика советских карикатур 1930-х гг. и военного времени. Тянущиеся к СССР руки с окровавленными ногтями — общий мотив таких карикатур, как и объединение врагов Советского Союза в пары. Впрочем, председатель Совета народных комиссаров (с 1924 по 1930 г.) Алексей Иванович Рыков (1881—1938) и член исполкома Коминтерна журналист Карл Бернгардович Радек (1885—1939), в отличие от Г. Зиновьева и Л. Каменева, не составляли в пропагандистском пантеоне «врагов народа» традиционной пары, да и судебные процессы над ними проходили в разное время (хотя обоих обвиняли в троцкизме; см.: Ратьковский, Ходяков: 129—137. Скорее всего, К. объединил Рыкова и Радека в комментируемых стихах по фонетическому принципу (анафорой). Общим пропагандистским местом сталинской эпохи, как мы уже отмечали, является и образ притаившегося «во мраке» врага. Сочетание «сердце родины» (написание у К. слова «родина» с заглавной буквы, которому школьников учили с первого класса, подчеркивает идеологическую нагрузку метафоры) встречается, например, в ст-нии Н. Тихонова «Когда людям советским в их мирном сне...» (1933):

В этой звонкой тиши тебе слышать дано,  
Если ты остановишься с хода,  
Как спокойно и радостно бьется оно —  
*Сердце родины, сердце народа.*

(Тихонов 1958: 90)

Отметим также текстуальное совпадение комментируемого фрагмента с военным ст-нием О. Берггольд «Родине» (1941), воспроизводящим, как и К., эстетику советского плаката: «*К сердцу*

*Родины руку тянет / трижды проклятый миром враг»* (Бергольц: 19).

Никола Сакко (1891—1927) и Фердинандо Ванцетти (1888—1927) — американские рабочие-анархисты итальянского происхождения, казненные в 1927 г. (осуждены за убийство двух охранников и кассира обувной фабрики, совершенное в 1920 г.). Несмотря на предъявленные суду доказательства виновности подсудимых, разбирательство выглядело откровенно предвзятым. Вынесенный обвинительный приговор и казнь Сакко и Ванцетти на электрическом стуле вызвали волну протестов левой общественности во всем мире, включая СССР, где Сакко и Ванцетти стали предметом своеобразного культа, примкнув к сонму других революционных мучеников. В честь них переименовывались улицы, их именами был в 1930 г. назван Московский завод пишущих принадлежностей, построенный и первоначально работавший в рамках советско-американской концессии. Абсурдность мести за смерть американских анархистов убийством советских коммунистов-оппозиционеров подчеркнута использованием троекратного повтора призыва «Отомсти!», который, впрочем, активно использовался не в эпоху Большого террора, а в революционное время (см. коммент. к I гл., с. 152—153) и в период Великой Отечественной войны. Ср., например, в стении лейтенанта В. Егорова «По сугробам босую водили...» (1942):

Слышишь голос замученной Зои?  
«Отомсти! Отомсти! Отомсти!..»

(цит. по: Кожемяко: 152)

Иронически именуя Сакко «бедняжкой», К. вряд ли знал о том, что некоторые исследователи дела Сакко и Ванцетти склоняются как раз к мнению о виновности первого (в отличие от второго). Еще одна характерная черта комментируемой строфы — нарочито



Н. Бухарин (слева) и Л. Троцкий (справа) на «известинской» карикатуре Бориса Ефимова. 1938 г.

неконвенциональная мужская рифмовка четных стихов («крови» — «отомсти»), она может быть истолкована как сознательный прием имитации «наивного» сознания. Приведем также мемуарную заметку А. Л. Осповата на полях нашего комментария: «Во дворе (середина 1950-х) среди прочих словесных игрушек („Папа ходит по избе, / Бьет мамашу по / Папе сделали ботинки...“) бытовали и „ссаки Ванцетти“».

**Вот, гляди-ка ты — два капитана  
за столом засиделись в ночи.  
И один угрожает наганом,  
а второй трети сутки молчит.**

**Капитан, капитан, улыбнитесь!  
Гражданин капитан! Пощади!  
Распишитесь вот тут. Распишитесь!!  
Собирайся. Пощады не жди.**

В этих двух и следующей строфах К. возвращается к теме репрессий, но если выше они подразумевались как часть государственной политики, внутрипартийной борьбы, то теперь СПС вновь (ср. коммент. к I гл., с. 181) обращается к семейному сюжету братоубийства. При этом на передний план выводятся два текста официальной культуры. Первый — ориентированный на детскую аудиторию роман «Два капитана» (1938—1944) В. Каверина, в 1946 г. отмеченный Сталинской премией второй степени. Вторым — шуточная «Песенка об отважном капитане» (1936, муз. И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача) из фильма «Дети капитана Гранта» [88]:

Жил отважный капитан,  
Он объездил много стран,  
И не раз он бороздил океан.  
Раз пятнадцать он тонул,  
Погибал среди акул,  
Но ни разу даже глазом не моргнул.  
И в беде,  
И в бою  
Напевал он всюду песенку свою:

*Прпев:*  
«Капитан, капитан, улыбнитесь,  
Ведь улыбка — это флаг корабля!  
Капитан, капитан, подтянитесь,  
Только смелым покоряются моря!»

(Русские советские песни: 181)

Игра со значениями слова «капитан» подразумевается уже в романе Каверина (если капитан Татаринов, отец возлюбленной героя, командует морской экспедицией, то сам герой, Саня

Григорьев — летчик, капитан военно-воздушных сил). В комментируемом фрагменте один из героев — определенно капитан НКВД. Вторая строфа представляет собой обмен репликами: за издевательской цитатой из песни (за которой встает картина пытки, контрастирующая с миролюбивым словом «засиделись») следуют мольба подследственного и требование следователя подписать показания. Последний стих подразумевает сцену вызова из тюремной камеры на расстрел (здесь обычная для рассказов об этом реплика надзирателя «с вещами!» заменена на лапидарное «собирайся»).

**Это дедушка дедушку снова  
на расстрел за измену ведет.  
Но в мундире, запекутся кровью,  
сам назавтра на нарах гниет.**

В отличие от классического толкования сюжета казни палача как справедливого возмездия за невинную жертву (ср., например, историческую элегию Пушкина «Андрей Шень», 1825), эта строфа продолжает тему зеркальности ролей палача и жертвы. Наречие «снова» может прочитываться двумя способами: в рамках линейной модели времени — как описание типового события своего времени, в рамках циклической модели — как описание возвращения прототипического события. Отметим здесь и растворенную в тексте микроаллюзию на самую знаменитую русскую песню о бессмысленной жестокости, прославляемой как молодецкая удаля. Начало последнего стиха откликается на реплику буйных соратников Степана Разина из постфольклорной баллады [89], сложенной по мотивам стихотворения Д. Садовникова (1873) (о разинском фольклорном цикле в мифологическом аспекте см.: Неклюдов):

Из-за острова на стрежень,  
На простор речной волны  
Выплывают расписные  
Острогрудые челны.

На переднем Стенька Разин,  
Обнявшись сидит с княжной,  
Свадьбу новую справляет  
Он, веселый и хмельной.

Позади их слышен ропот:  
«Нас на бабу променял,  
Только ночь с ней провозжался,  
Сам наутро бабой стал!»

Этот ропот и насмешки  
Слышит грозный атаман,  
И могучею рукою  
Обнял персиянки стан.

<...>

Мощным взмахом поднимает  
Он красавицу княжну  
И за борт ее бросает  
В набежавшую волну.  
(Русские народные песни: 11—12)

Далее мы убедимся, что эта аллюзия неслучайна.

А. С. Немзер в связи с комментируемыми стихами напомнил нам о рассказе бригадира Тюрина из повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

**Светлый путь поднимается в небо,  
и пастух со свинаркой поет,  
и чудак-академик нелепо  
все теряет, никак не найдет.**

**Он в пенсне старомодном, с бородкой,  
улыбается, тоже поет.  
А потом исполняет чечетку  
славный артиллерийский расчет.**

По контрасту с развернутой в предыдущих трех строфах темой репрессий, следующие три возвращают читателя в пространство показного советского благополучия. Здесь очевидны отсылки к двум музыкальным комедиям,

действие которых развертывается в антураже ВСХВ (см. выше коммент. на с. 92) — «Светлый путь» Г. Александрова и «Свинарка и пастух» И. Пырьева.

Перформативный жанр, на который ориентируется здесь К., — череда пестрых музыкальных номеров, характерная и для мюзикла, и для советских концертов. Поющий рассеянный и несколько инфантильный ученый в старорежимном пенсне — один из фоновых персонажей сталинского популярного искусства. В песне М. Блантера на стихи Ю. Данцигера и Д. Долева (тот же трехстопный анапест) «Молодость» [90], написанной в год провозглашения сталинской конституции, утверждается, в частности:

Под весенним родным небосводом  
Даже старые клены цветут.  
Можно быть очень важным ученым —  
И играть с пионером в лапу!



Слева: поющий академик из фильма «Весна»; справа: чудака-профессор из фильма «Сердца четырех»

Как же так: вдруг в лапту,  
Старый клен — и в цвету?  
Почему, растолкуйте вы мне?  
Потому что у нас  
Каждый молод сейчас  
В нашей юной, прекрасной стране!

(Песни 1955: 259)

Из кинематографических сцен ближе всего к описанному музыкальному номеру академика стоит эпизод первого исполнения заглавной песни из комедии Александрова «Весна» (муз. И. Дунаевского, сл. М. Вольпина) [91]. Также см. в предвоенной музыкальной комедии «Сердца четырех» (1941, реж. К. Юдин), среди персонажей которой есть придурковатый профессор в пенсне и с бородкой и музицирующие советские военные.

*Все теряет, никак не найдет* — возможно, комически переиначенный фрагмент «Одинокой гармонии» («Словно ищет в потемках кого-то / И не может никак отыскать»).

*Артиллерийский расчет* — группа военнослужащих, обслуживающая одно орудие. Танцующие и поющие солдаты и командиры — также примета советского кинематографа 1930—1940-х гг. (ср., например, комедию «Небесный тихоход», 1945, реж. С. Тимошенко).

**Микоян раскрывает страницы  
кулинарные — блещет крахмал,  
поросенок шипит, золотится,  
искрометный потеет бокал!**

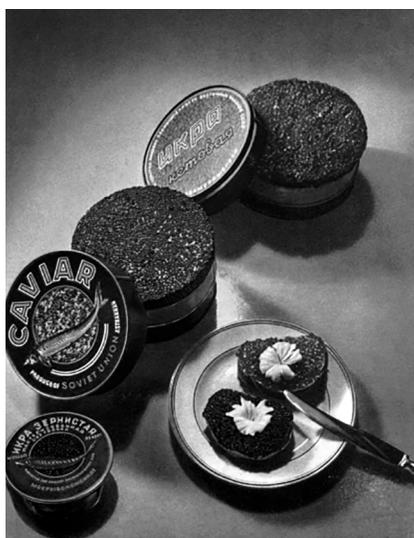
Сталинский нарком пищевой промышленности (в разные годы занимавший и другие важные посты, связанные



Обложка первого издания «Книги о вкусной и здоровой пище» (1939)

в первую очередь со сферой торговли) Анастас Иванович Микоян (1895—1978), долгожитель советской политики, воспетый в известном фольклорном двустишии («От Ильича до Ильича / Без инфаркта и паралича») был, в числе прочего, инициатором и куратором издания в 1939 г. главного советского кулинарного пособия — «Книги о вкусной и здоровой пище». Кроме рецептов различных блюд читатель мог узнать оттуда и о новых «доступных» продуктах питания, а также познакомиться с «пищевой индустрией» страны (КОВИЗП 1939: 3). В комментируемой строфе Микоян предстает добрым волшебником, а его книга — накрахмаленной скатертью-самобранкой.

Действительно культовым стало пятое издание «Книги о вкусной и здоровой пище» 1952 г., отличавшееся большим количеством цветных иллюстраций, на которых читатель мог увидеть невиданные для советского гражданина продукты и блюда — настоящую «гастрономическую утопию» (Пироговская 2017: 299—300). Именно красочные вставки этой книги составляют визуальный фон комментируемой строфы; ср. в воспоминаниях мемуаристов: «Вот первый разворот с роскошным столом, икра там и все такое...» (Там же: 301). Само представление о пышном столе и необходимости на нем избыточных угощений складывалось в сталинскую эпоху не без мифотворческого влияния «Книги о вкусной и здоровой пище» (Там же: 297; ср.: Лебина 2018: 59—66). Легендарная кулинарная книга была закономерным шагом на пути создания новой советской кухни, отличавшейся немислимым разнообразием (ср. предисловие-призыв «К изобилию») и пытавшейся примирить коммунистические идеалы с буржуазными кулинарными представлениями (Пироговская 2017: 298). Роскошная сервировка (в том числе крахмальные скатерти) была важной частью этой утопической кулинарии. О реальном (и довольно печальном)



Иллюстрации к изданию 1952 г.

положении вещей в сфере распределения продуктов в СССР сталинского времени см.: Осокина. Ориентация на визуальную и звуковую изобразительность в духе Державина — Пушкина в этой строфе (ср. «шипенье пенистых бокалов» в «Медном всаднике» и первую главу «Онегина») вполне оправдана: сталинский «большой стиль» сознательно эксплуатировал имперские мотивы.

**Ветчина, да икорка, да пайка,  
да баланда, да злой трудовдень...**

Если «ветчина» и «икорка» отсылают читателя все к тому же визуальному ряду «Книги о вкусной и здоровой пище», то другие компоненты перечня К. обозначают резкое возвращение из пространства пищевой советской утопии к теме сталинских репрессий. Отметим тут переход от «(спец)пайка» (деликатесного продовольствия для номенклатуры, распределяемого через закрытую систему специальных магазинов) к «пайке», а также своеобразный прием «фонетического минус-повтора» (с «пайкой» переключается отсутствующее определение икры: «паюсная»).

И «пайка» (паек, суточная норма пищи, выдаваемая на руки), и «баланда» (жидкий суп) могут быть солдатскими, однако



Народный комиссариат труда. Трудовая марка 1930 г. 1 трудовень

баланды в «Одном дне Ивана Денисовича» (1962) А. Солженицына: «Баланда не менялась ото дня ко дню, зависело — какой овощ на зиму заготовят. В летошнем году заготовили одну соленую морковку — так и прошла баланда на чистой моркошке с сентября до июня» (Солженицын 1991: 13).

В «трудоднях» измерялась с 1930 по 1966 г. работа в колхозах, ими же она и оплачивалась, сами колхозники описывали ситуацию как «работу за палочки» (отметки в конторской книге). Трудодни могли реализовываться как деньгами, так и продуктами, причем оплата в разных регионах была различной и зависела от множества обстоятельств. По сути дела, колхозная система, при которой крестьяне не имели паспортов (до 1974 г.) и не получали гарантированной платы за свой труд, не так уж сильно отличалась от ГУЛАГа.

**Спой мне, мальчик в спартаковской майке,  
спой, черемуха, спой мне, сирень!**

Культ римского гладиатора-повстанца Спартака (I в. до н. э.), предводителя третьего восстания рабов, сложился еще в XVIII—XIX вв. и активно поддерживался левыми силами в Европе и России, Спартак стал героем популярного одноименного романа Рафаэлло Джованьоли (1874). Спортивное общество «Спартак» было основано в 1934 г., первоначально

в комментируемых стихах, безусловно, имеется в виду именно тюремный/лагерный быт, ср. дальше во II гл.: «Кто привык за победу бороться, / мою *пайку* отнимет и жрет». Бывшие заключенные сходятся на том, что по вкусу лагерный суп был по-настоящему омерзительен. Так, Г. Левинсон писала, что баланда часто варилась «из гнилой капусты и картошки, иногда с кусочком трески, иногда с селедочной головой», а Б. Армонас вспоминала про баланду с «кусочками легкого или рыбьими жабрами и несколькими ломтиками картошки». (цит. по: Эпплбаум: 208). Ср. также описание



Физкультурный парад в Москве. 1938 г.

(до 1960 г.) — на основе спортивных кружков Промысловой кооперации, что определило несколько фрондерский характер массового предпочтения «народного» «Спартака» другим советским спортивным обществам, сформированным на базе государственных институций и официальных организаций. Также следует упомянуть о «Союзе Спартака» — левой организации в Германии 1910-х гг., многим советским людям известной благодаря песне «Маленький барабанщик» (1929, муз. В. Вальерота, сл. М. Светлова, переложение немецкой песни о мальчике-трубаче) [92]:

Мы шли под грохот канонады,  
Мы смерти смотрели в лицо.  
Вперед продвигались отряды  
*Спартаковцев*, смелых бойцов <...>

(Песенник пионера: 27)

Второй комментируемый стих отсылает к распространенным в массовой советской культуре (см. выше коммент. на с. 100—101) мотивам сирени и черемухи, которые в пределах одного текста

встречаются, например, в известной лирической песне «Сирень-черемуха» (муз. Ю. Милютина, сл. А. Софронова) из кинокомедии «Беспокойное хозяйство» (1946, реж. М. Жаров) [93]:

Расцвела *сирень-черемуха* в саду  
На мое несчастье, на мою беду.  
Я в саду хожу, хожу да на цветы гляжу, гляжу,  
Но никак в цветах, в цветах  
Я милой не найду, я милой не найду,  
Ой, не найду, ой, не найду.

(Песни наших дней: 162)

Ср. также зачин ст-ния 1993 г. самого К., отсылающий к только что процитированной песне: «Отцвела-цвела черемуха-черемуха, / расцвела, ой, расцвела-цвела сирень!» (Кибилов 2009: 201).

**Спой мне, ветер, веселый мой ветер,  
про красивых и гордых людей,  
что поют и смеются, как дети,  
на просторах Отчизны твоей!**

Первые два стиха вновь отсылают к песне «Веселый ветер» (см. выше на с. 212—213). В песне про *красивых и гордых людей*, которую пред-

лагается спеть ветру, можно заподозрить отголосок двух чрезвычайно популярных речевых фрагментов, активно тиражировавшихся советской школой, часто — подряд, так что они образуют как бы единый провербиальный текст, описывающий нечто вроде «гуманистического идеала великой русской литературы». Это, во-первых, знаменитая реплика доктора Астрова из 2-го действия пьесы Чехова «Дядя Ваня» (1897): «В человеке все должно быть *прекрасно*: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (Чехов: 83). Во-вторых, сентенция Сатина из 4-го действия пьесы Горького «На дне» (1901—1902): «Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... *гордо!*» (Горький: 159).

Напомним, что пели и смеялись, «как дети», герои «Марша веселых ребят» (1934). Последний стих (скорее всего, случайно) близок к воспроизводящему то же клише фрагменту текста «Ленинградского выборного марша» (1938, муз. П. Белова, сл. Л. Энтелиса) [94]:

<...>

Мы лучших людей избираем  
От фабрик, полей и морей.

Мы знаем, кому доверяем  
*Просторы отчизны своей.*

И песня все шире несется,  
Идем мы вперед и вперед.  
И сердце за Родину бьется,  
О Сталине сердце поет!

(Цит. по: Моллюков: 156)

**Спой о том, как под солнцем свободы  
расцвели физкультура и спорт,  
как внимают Равелю народы  
и как шли мы по трапу на борт.**

Микроцитата из советского гимна  
(«Сквозь годы сияло нам солнце  
свободы», ср. с. 210) неожиданно  
применяется к физической куль-

туре и спорту, действительно пользовавшимся особым вниманием тоталитарных государств, заинтересованных в физической подготовке потенциальных солдат (это в равной степени относится к сталинскому СССР и гитлеровскому Третьему рейху).

Французский композитор Морис Равель (1875—1937), возможно, упомянут в третьем из комментируемых стихов в качестве знака «культуры», которой в 1930-е гг. овладели «широкие массы» — его «Болеро» (1928) пользовалось беспрецедентной популярностью не только в СССР, но и во всем мире. Однако, скорее всего, музыка Равеля у К. предстает метонимией испанской темы (помимо «Болеро», Равель был автором «Испанской рапсодии» и оперы «Испанский час»). Гражданская война в этой стране (1936—1939) и горячее сочувствие республиканцам, проявленное буквально всеми жителями Советского Союза, являются важнейшими составляющими 1930-х гг. Ср. со сходными ассоциациями в ст-нии Заболоцкого «Болеро» (1957):

Итак, Равель, танцуем болеро!  
Для тех, кто музыку на сменит на перо,  
Есть в этом мире праздник изначальный —  
Напев волынки скудный и печальный  
И эта пляска медленных крестьян...  
Испания! Я вновь тобою пьян!  
Цветок мечты возвышенной взлелеяв,  
Опять твой образ предо мной горит  
За отдаленной гранью Пиренеев!  
Увы, замолк истерзанный Мадрид,  
Весь в отголосках пролетевшей бури,  
И нету с ним Долорес Ибаррури!

Но жив народ, и песнь его жива.  
Танцуй, Равель, свой исполинский танец,  
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!  
Вращай, История, литые жернова,  
Будь мельничихой в грозный час прибоя!  
О, болеро, священный танец боя!

(Заболоцкий: 297)

Последний из комментируемых стихов открывает череду отсылок в СПС к анонимной песне «Я помню тот Ванинский порт» [95]. Расположенный в Хабаровском крае Ванинский порт, в котором доставленных по железной дороге заключенных пересаживали на пароходы до Магадана, открылся в 1945 г. Как можно предположить, песня была написана вскоре после этого. Она быстро распространилась как по лагерям системы ГУЛАГа, так и на воле, превратившись в песню-эмблему, гимн политических заключенных (сводку вариантов и комментарии см.: Джекобсоны 2014, 264—271). Приведем по памяти целиком один из вариантов текста:

Я помню тот Ванинский порт  
И крик парохода угрюмый,  
Как шли мы по трапу на борт  
В холодные мрачные трюмы.

На море спускался туман,  
Ревела стихия морская,  
Вставал впереди Магадан —  
Столица колымского края.

Не песня, а жалобный крик  
Из каждой груди вырывался.  
Прощай навсегда, материк, —  
Ревел пароход, надрывался.

От качки стонали зэка,  
Обнявшись, как родные братья,  
И только порой с языка  
Срывались глухие проклятья.

Будь проклята ты, Колыма,  
Что названа чудной планетой.  
Сойдешь поневоле с ума,  
Оттуда возврата уж нету.

Пятьсот километров тайга,  
Где нет ни жилья, ни селений.  
Машины не ходят туда,  
Бредут, спотыкаясь, олени.

Я знаю, меня ты не ждешь  
И писем моих не читаешь.  
Встречать ты меня не придешь,  
А если придешь — не узнаешь.

(ср. Джекобсоны 2014, 264—265)

**Кто привык за победу бороться,  
мою пайку отнимет и жрет.  
Доходяга, конечно, загнетя,  
но и тот, кто покрепче, дойдет.**

Дословная цитата из песни «Веселый ветер» в первом стихе (ср. с. 212—213) получает неожиданное продолжение, лишь усиленное сходством рифм (у Лебедева-Кумача — «запоет»/«найдет»): призыв «запеть» сменяется лагерной тематикой и образностью. В третьем и четвертом стихах К. обыгрывает тюремный жаргон. «Дойти» — обессилеть, похудеть, стать «доходягой». Слово «доходяга» В. Гроссман в романе «Жизнь и судьба» (1960) определил как обозначающее «состояние близкого к смерти лагерника» (Гроссман: 16). В «Одном дне Ивана Денисовича» А. Солженицына существительное «доходяга» употребляется в паре с существительным «работяга» (Солженицын 1991: 47).

**Эх ты, волюшка, горькая водка,  
под бушлатиком белая вошь,  
эх, дешевая фотка-красотка,  
знаю, падла, меня ты не ждешь.**

Комментируемая строфа, имитирующая речь лагерника, представляет собой контаминацию цитат сразу из нескольких песен. Уже слово «волюшка» отсылает к известному (квази)фольклорному выражению «на волюшке гулять», которое не раз встречается в тюремных песнях; ср., например, фрагмент одной из них:

Одной ноченькой темной,  
Когда спал тюремный дом,  
Надзиратель открыл двери,  
Арестантов отпустил:  
— Будьте живы, удалые,  
*Вам на волюшке гулять.*  
А я, старик, пойду садиться  
В темную камеру за вас.

(Джекобсоны 2006: 320)

Второй комментируемый стих восходит к песне Галича «Королева материка (Лагерная баллада, написанная в бреду)» (1971) [96], известной также под названием «Баллада о Белой Вши». Приведем ее фрагмент:

Когда затихает к утру пурга,  
И тайга сопит, как сурок,  
И еще до подъема часа полтора,  
А это немалый срок,  
И спят зэка, как в последний раз —  
Натянул бушлат — и пока,  
И вохровцы спят, как в последний раз —  
Научились спать у зэка.

<...>

А потом пропоет неслышно труба,  
И расступится рвань и голь,  
И Ее Величество Белая Вошь  
Подойдет и войдет в огонь,  
И взметнутся в небо тысячи искр,  
Но не просто, не как-нибудь —  
Навсегда крестом над Млечным Путем  
Протянется Вшивый Путь!

(Галич: 198—199)

Уменьшительная форма «бушлатик» отсылает к тюремной песне «Идут на Север, срока огромные» [97] (вариант песни «Прощайте, девушки, подружки милые»):

Друзья укроют мой труп *бушлатиком*,  
На холм высокий меня снесут,  
И забросают землей сырой меня,  
А сами тихо запоют.

(Джекобсоны 2014: 232)

Завершается строфа сниженной введением бранно-жаргонного обращения цитатой из уже упоминавшейся песни «Ванинский порт», ср. в оригинале: «Я знаю, меня ты не ждешь / И писем моих не читаешь» (Джекобсоны 2014: 265), которая продолжается в следующей строфе поэмы.



Афиша кинокомедии Г. Александрова, где в главной женской роли тоже снялась Любовь Орлова. 1938 г.

**Волга! Волга! За что меня взяли!  
 Ведь не волк я по крови своей!  
 На великом, на славном канале  
 спой мне, ветер, про гордых людей!**

Открывающее строфу двукратное обращение к Волге отсылает одновременно к названию музыкальной комедии Г. Александрова «Волга,

Волга» (1938), ст-нию Некрасова «Размышления у парадного подъезда» (1858) и к упомянутой выше песне о Стеньке Разине. Ср.:

Волга! Волга!.. Весной многоводной  
 Ты не так заливаешь поля,  
 Как великою скорбью народной  
 Переполнилась наша земля, —  
 Где народ, там и стон... Эх, сердечный!  
 Что же значит твой стон бесконечный?  
 Ты проснешься ль, исполненный сил,  
 Иль, судеб повинувся закону,  
 Все, что мог, ты уже совершил, —  
 Создал песню, подобную стону,  
 И духовно навеки почил?..

(Некрасов Н. 2: 49)

«Волга, Волга, мать родная,  
Волга — русская река,  
Не видала ты подарка  
От донского казака!

Чтобы не было раздора  
Между вольными людьми,  
Волга, Волга, мать родная,  
На, красавицу прими!»

Мощным взмахом поднимает  
Он красавицу-княжну  
И за борт ее бросает  
В набежавшую волну.

(Русские народные песни: 11—12)

Такое совмещение аллюзий представляется намеренным: мы уже видели, как К. последовательно деконструирует советские клише; здесь некрасовский «скорбный анапест» и тема невинной жертвы выявляют подлинный смысл восклицания, обнажая трагедию, скрывающуюся за веселым мюзиклом.

...не волк я по крови своей! — точная цитата из финала ст-ния О. Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931—1935) (Мандельштам 1967: 162).

К эпитету «гордый» см. коммент. на с. 232.

Но все суше становится порох,  
и никто никуда не уйдет.

Призыв «держат порох сухим» (= быть в полной боевой готовности), который обычно приписывается Кромвелю (Энциклопедический словарь: 212), был широко распространен в советской риторике. Ср., например: «При этом нужно учесть, что капиталистическое окружение, против которого надо *держат порох сухим*, старается оживлять и поддерживать эти пережитки» (История ВКП(б): 307). Сравнительная степень прилагательного и фаталистическое заключение фразы в комментируемых стихах завершают тему террора и подводят к теме будущей войны и, соответственно, III гл. СПС. Второй стих отсылает к детской песне В. Соловьева-Седого на слова С. Погореловского «Стой, кто идет?» [98]:

Кусты — это роща.  
Канавы — граница,

А мы — пограничники,  
Смелый народ!..  
Как враг ни таится,  
Как враг ни ловчится,  
А к нам не проскочит,  
А к нам не пройдет!

*Привет:*

— Стой, кто идет?  
Стой, кто идет?  
Никто не проскочит,  
Никто не пройдет!

(От улыбки: 250)

А. С. Немзер в связи с комментируемыми стихами указал нам на финальную строфу уже дважды упоминавшегося нами стиха Набокова «К России» (1939):

Ибо годы прошли и столетья,  
и за горе, за муку, за стыд, —  
поздно, поздно! — никто не ответит,  
и душа никому не простит.

(Набоков 1991: 176)

**И акын в прикаспийских просторах  
о батыре Ежове поет.**

Завершается I гл. указанием на сочинения казахского поэта-акына (то есть народного певца-импровизатора) Джамбула Джабаева (1846—1945). Его «Песня о батыре Ежове» (1936) была переведена на русский язык К. Алтайским (о реальном авторстве текстов Джамбула ведутся споры, см.: Джамбул 2013). Помимо краткой песни Джамбул посвятил Николаю Ежову (1895—1940, во время Большого террора 1937—1938 гг. — нарком внутренних дел СССР) еще и обширную поэму («Поэма о наркome Ежове», 1937). Песня была немедленно (вторично, если предположить, что Джамбул ее исполнял) положена на музыку В. Шафранниковым, это сочинение в академическом вокальном жанре [99] вполне заслуженно не получило широкого распространения, тем более что «железный нарком» в ноябре 1938 г. был отправлен в отставку, а в 1940 г. расстрелян как «участник шпионского антисоветского заговора» (кроме того, ему было предъявлено обвинение в мужеложстве «в антисоветских и корыстных целях»



Джамбул. Фото конца 1930-х гг.

(Берия: 140)). В соответствии с установкой советской культуры на (квази)фольклорную, эпическую национальную тематику и образность (см.: Богданов 2014), Джамбул воспевал Ежова как былинного героя:

Кочуй по джайляу, лети по аулам,  
Степная гортанная песня Джамбула,  
О верном и преданном сталинском друге,  
Враги пред которым трепещут в испуге.

Любви своей к родине он не изменит.  
Как лучшего сына, страна его ценит.  
Он стал для врагов и злодеев заклятых  
Разящим всегда обнаженным булатом.

Нас солнечный Сталин повел за собою,  
И родина стала странюю героев,  
Каких не рождалось в замученных странах  
При белом царе, при султанах и ханах.

Я славлю героя, кто видит и слышит,  
Как, к нам в темноте подползая,  
враг дышит.

Я славлю отвагу и силу героя  
С глазами орла и железной рукою.

Я славлю батыра Ежова, который,  
Раскрыв, уничтожил змеиные норы,  
И там, где тревожные реют зарницы,  
Он встал часовым на советской границе.

Будь орденом Ленина вечно украшен,  
Наш зоркий хранитель заводов  
и пашен.

И пусть моя песня разносит по миру  
Всесветную славу родному батыру!

(Джамбул: 35)



СТАЛЬНЫЕ ЕЖОВЫ РЮКВИЦЫ

ДА ЗДРАВСТВУЮТ НАРКОМВУДЕЛЬЦЫ—ВЕРНЫЕ СЫНЫ  
НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ РОДИНЫ!  
ДА ЗДРАВСТВУЕТ СТАЛИНСКИЙ НАРКОМ  
НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ЕЖОВ!

Плакат 1937 г.

Рифма «уйдет» — «поет» в финале II гл. СПС в соседстве с цитатой из ст-ния О. Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...» может напомнить читателю о последней строфе этого ст-ния:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
И сосна до звезды *доста*ет,  
Потому что не волк я по крови своей  
И меня только равный *убь*ет.

(Мандельштам 1967: 162)

### ГЛАВА III

И стилистически, и интонационно третья глава СПС, охватывающая период Великой Отечественной войны (1941—1945), очень отличается от остальных частей. По-видимому, неслучайно К. пропустил ее, когда в 1987 г. читал всю поэму на радио «Свобода» [1], — заметим, что в передачу включены большие отрывки из музыкальных произведений и при их сокращении времени на чтение самой короткой главы СПС в эфире хватило бы. Этот апофатический жест присутствует и в полном тексте поэмы.

Цитатной основой главы послужили песни военных лет.

<Эпиграф>  
Я шел к тебе четыре года,  
Я три державы покорил.  
М. Исаковский

Взяты из песни М. Блантера на стихи М. Исаковского 1945 г. «Враги сожгли родную хату» [100]. Лучшим ее исполнителем считается Марк Бернес. Именно он на концерте 1960 г. представил эту раскритикованную и на долгие годы исчезнувшую из официального репертуара советской эстрады песню:

Враги сожгли родную хату,  
Сгубили всю его семью.  
Куда идти теперь солдату,  
Кому нести печаль свою?

Пошел солдат в глубоком горе  
На перекресток двух дорог,  
Нашел солдат в широком поле  
Травой заросший бугорок.

<...>

Вдохнул солдат, ремень поправил,  
Раскрыл мешок походный свой,  
Бутылку горькую поставил  
На серый камень гробовой:

«Не осуждай меня, Прасковья,  
Что я к тебе пришел такой:  
Хотел я выпить за здоровье,  
А должен пить за упокой.

Сойдутся вновь друзья, подружки,  
Но не сойтись вовеки нам...»  
И пил солдат из медной кружки  
Вино с печалью пополам.

Он пил — солдат, слуга народа,  
И с болью в сердце говорил:  
«Я шел к тебе четыре года,  
Я три державы покорил...»

Хмелел солдат, слеза катилась,  
Слеза несбывшихся надежд,  
И на груди его светилась  
Медаль за город Будапешт.

(Исаковский: 117)

Сам К. так охарактеризовал свое отношение к творчеству Исаковского в целом и конкретно к этой песне в интервью 2018 г.: «У меня — особенно сейчас — никакого нигилизма по отношению к советской литературе нет. Когда я стал ею интересоваться, я смог смотреть на нее как на некий объект — я был тут ни при чем. Тогда я смог понять, что на самом деле Исаковский — хороший поэт при всех ужасах, которые он писал о двух соколах на дубу<sup>58</sup> и так далее. А его стихотворение „Враги сожгли родную хату“ — это самое великое, что написано о войне» (Шаповал: 57)<sup>59</sup>.



Марк Бернес исполняет песню «Враги сожгли родную хату...», 1965 г.

В финале песни Исаковского возникает важный и для поэмы К. мотив прощальной слезы, слезы «несбывшихся надежд», прямо nasledующий фольклорному жанру плачей (см.: Медриш: 87—93).

**Спой же песню мне, Клавя Шульженко,  
над притихшею темной Москвой,  
над сожженной врагом деревенькой,  
над наградой и раной сквозной!**

Как и «Вступление», а также II гл. СПС (см. с. 77 и 193), III гл. начинается с парного портрета мужчины и женщины. За эпиграфом

к главе (отсылки к цитируемой в нем песне продолжены в комментируемых стихах с их мотивами «награды» и «сожженной» «деревеньки») вставала фигура едва ли не главного исполнителя советских военных песен, актера и певца Марка Наумовича Бернеса (1911—1969). В комментируемых стихах прямо упомянута, безусловно, самая главная исполнительница советских военных песен Клавдия Ивановна Шульженко (1906—1984). В ее репертуар входили такие прославленные песни, как «Синий платочек» [102]

<sup>58</sup> Имеется в виду уже упоминавшаяся нами переведенная Исаковским с украинского «народная» песня «Соколы» (1937): «На дубу зеленом <...> / Два сокола ясных / Вели разговоры. / А соколов этих / Люди все узнали: / Первый сокол — Ленин, / Второй сокол — Сталин».

<sup>59</sup> Примечательно, что отсылки к песне «Враги сожгли родную хату...» содержит и песня А. Башлачева «Хозяйка» 1983 г. [101] (Башлачева К. упоминает в «Эпиграфе» СПС).



Клавдия Шульженко поет «Синий платочек», 1960-е гг.

(муз. Е. Петербургского, сл. Я. Гольденберга), «Давай закурим» [103] (муз. М. Табачникова, сл. И. Френкеля) и «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» [104] (муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Фатьянова).

Если во всех остальных частях поэмы призыв спеть обращен к композиторам (гл. II, IV, V) или автору текста (т. е. стоящей где-то за перформативным текстом инстанции), то здесь адресатом становится исполнительница, слитая с текстом

и обладающая неповторимыми индивидуальными характеристиками. При этом адресат — женщина, это также исключение на фоне других частей поэмы. Такой жест может быть истолкован как стремление нарратора максимально расподобить себя и адресата (ср. сквозную для III гл. тему молчания и заключающие ее стихи «Ты прости — мне нельзя про такое, / про такое мне лучше молчать»).

В финальном из комментируемых стихов варьируется стих из «Вступления» к СПС: «ближним боем да раной гнилой» (см. с. 115).

**Спой, мой дядя семнадцатилетний,  
в черной раме на белой стене...  
Беззаветный герой, безответный,  
как с тобой-то разделаться мне!**

В этих стихах содержится прямое указание на особый статус III гл. среди остальных частей поэмы: с теми своими соотечественниками, кото-

рые воевали, а тем более погибли на войне, нарратор СПС не склонен сводить прощальные счета, хотя и они в большинстве своем были глубоко советскими людьми. Ироническая подсветка, возникающая за счет аллюзии на первый стих «Евгения Онегина» («мой дядя»), тут же безоговорочно снимается прилагательным в рифменной позиции. Обращение к погибшему на войне навсегда оставшемуся молодым старшему родственнику объединяет комментируемую строфу с ключевой сценой финала фильма М. Хуциева по сценарию Г. Шпаликова «Застава Ильича» (1964, название в прокате: «Мне двадцать лет»), в которой двадцатитрехлетний герой встречается со своим не вернувшимся с войны отцом, которому



В молчаливой, глубокой печали  
Приняла их родная земля,  
И салютом над ними звучали  
Величавые залпы Кремля.

Знамя Отчизны родное  
Будет их сон охранять.  
Вечная слава героям,  
Павшим за Родину-мать!..

(Лебедев-Кумач: 355)

Ср. также в «Марше Буденного» 1920 г. (муз. бр. Покрасс, сл. Д'Актиля) [106]: «Мы — *беззаветные герои* все» (Русские революционные песни: 51).

Не умею я петь про такое,  
не умею, комдив, хоть убей!  
Целовать бы мне знамя родное  
у священной могилы твоей.

Звания «комдив», введенного в 1935 г., с 1940 г. в РККА уже не было, ему стало соответствовать звание генерал-майора, но слово сохранилось для обозначения должности командира дивизии, в этой функции оно было зафиксировано уже в словаре 1924 г. (Словарь сокращенных названий: 26). Ср. у Твардовского в «Василии Теркине»: «И прижившийся на диво, / Петушок — была пора — / По утрам будил *комдива*, / Как хозяина двора» (Твардовский: 143).

И *беззаветный героизм*, и *родное знамя*, и *священные могилы* — речевые клише и формулы патриотической и революционной русской поэзии, впоследствии перенятые советской культурой, в том числе песенной. Помимо приведенной в предыдущем комментарии песни ср., например, хоровую песню пролетарского композитора А. Давиденко из коллективной оратории «Путь Октября» (1927) на стихи П. Эдиета «На десятой версте от столицы...» (1905) [107]: «Как кровавое *знамя родное* / Казаком было втоптанно в грязь» (Песни русских поэтов: 474—475). Приведем также курьезный пример употребления словосочетания «священная могила» из очерка Н. Тихонова 1949 г. о последствиях войны в пушкинском Михайловском: «Разноплеменные сыны единой социалистической Родины освободили *священную могилу* от гибели» (Тихонов 1949: 16).

Однако в случае с комментируемыми стихами клише, дискредитированные частым использованием, не осмеиваются, но мягко

отстраняются с помощью частицы «бы» и имеющего неопределенно-широкое значение местоимения рода «такое».

**Не считайте меня коммунистом!!  
И фашистом прошу не считать!**

В первом из комментируемых стихов обыгрывается известная формула «Если убьют — считайте (или „прошу считать“) меня коммунистом!». Согласно К. В. Душенко, эта формула «вероятно, впервые» была публично употреблена «в статьях о боях на озере Хасан (1938): „Если меня убьют — считайте коммунистом“, — писал в дни боев красноармеец тов. Марков» («Красная звезда», 4 сент.); „Если погибну — считайте меня коммунистом“ (там же, 8 сент.)» (Душенко: 434). Как и другие клише советской эпохи, это пропагандистская формула подверглась осмеянию в фольклоре, ср. известный анекдот: «Еврей пишет перед боем: „Если убьют — считайте меня коммунистом, а если нет — так нет“». Отталкиваясь от нее, К. предстает в III гл. СПС равноудаленным от обеих идеологий воюющих сторон. Ср. выше о ст-нии Межирова «Коммунисты, вперед!», коммент. на с. 111.

**Эх, танкисты мои, гармонисты.  
Спойте, братцы. Я буду молчать.**

Просьба спеть в поэме уже адресовалась во II гл. СПС конкретному трактористу — герою фильма «Трактористы» (1939) Климу Ярکو (см. с. 192—193). «Гармонисты» же отсылают одновременно и к уже цитировавшейся в поэме песне «Одинокая гармонь», и к ряду военных текстов (см: Лейбов), среди которых в первую очередь назовем главу «Гармонь» из «Василия Теркина» и песню «В прифронтовом лесу» (1942, муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского) [108], где также присутствует мотив молчания, ключевой для этой главы СПС:

С берез, неслышен, невесом,  
Слетает желтый лист.  
Старинный вальс «Осенний сон»  
Играет гармонист.

Вздыхают, жалуясь, басы,  
И, словно в забыты,  
Сидят и слушают бойцы —  
Товарищи мои.



Николай Крючков в «Боевом киноборнике» № 6, 1941 г.

Под этот вальс весенним днем  
Ходили мы на круг,  
Под этот вальс в краю родном  
Любили мы подруг;

Под этот вальс ловили мы  
Очей любимых свет,  
Под этот вальс грустили мы,  
Когда подруги нет.

И вот он снова прозвучал  
В лесу прифронтовом,  
*И каждый слушал и молчал*  
О чем-то дорогом;  
<...>

(Исаковский: 45—46)

Отметим, что в финале «Боевого киноборника» № 6, снятого в 1941 г., Н. Крючков в военной форме (что, безусловно, должно

было напомнить зрителю о Климе Ярке в ипостаси танкиста) исполняет заливчатую песню «Воевать мы мастера» (муз. Т. Хренникова, сл. В. Лебедева-Кумача) [109].

**Пой, гармоника, пой, дорогая.  
Я молчу. Только пули свистят.**

Первый стих комментируемого фрагмента отсылает еще к одной прославленной песне военного времени — «В землянке» [110], текст которой был написан А. Сурковым в 1941 г., а музыка — К. Листовым в 1942 г.:

Бьется в тесной печурке огонь,  
На поленьях смола, как слеза.  
И поет мне в землянке гармонь  
Про улыбку твою и глаза.

<...>

*Пой, гармоника, вьюге назло,  
Заплутавшее счастье зови.  
Мне в холодной землянке тепло  
От моей негасимой любви.*

(Русские советские песни: 206)

Второй стих, подчеркивающий тему молчания лирического героя, представляет собой точную, но воспроизведенную не полностью цитату из не менее известной военной песни «Темная ночь» [111] (муз. Н. Богословского, сл. В. Агатова), которую в фильме «Два бойца» (1943, реж. Л. Луков) поет герой Марка Бернеса:

Темная ночь, *только пули свистят* по степи,  
Только ветер гудит в проводах, тускло звезды мерцают.  
В темную ночь ты, любимая, знаю, не спишь,  
И у детской кроватки тайком ты слезу утираешь.

<...>

Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи.  
Вот и сейчас надо мною она кружится.  
Ты меня ждешь и у детской кроватки не спишь,  
И поэтому знаю: со мной ничего не случится!

(Русские советские песни: 391)

**Кровь родная, я все понимаю.  
Сталинград. Сталинград. Сталинград.**

**Сталинград ведь!! Так что же мне делать!**

Скорбь об убитых и осознание того, что величайшая битва войны отмечена именем палача. Название «Родная кровь» носит советская мелодрама, действие которой происходит в военное и послевоенное время, снятая в 1963 г. режиссером М. Ершовым.

**В маскхалате своем красно-белом  
пой, пацан, на горячем снегу.**

В первом из комментируемых стихов идет речь о зимнем и, соответственно, белом балахоне бойца, окрашенном его кровью. Отсюда и возникает метафора второго стиха, восходящая к названию романа писателя-фронтовика Ю. Бондарева «Горячий снег» (1970), действие которого разворачивается под Сталинградом (в 1972 г. на советские экраны вышла одноименная экранизация Г. Егиазарова).

Ср. тот же прием, эпизевкис (простое повторение одного слова) во «Введении» к СПС (с. 116). Здесь повтор скрывает разнонаправленные эмоции:



Зима 1942 г. Бронебойщики РККА в маскхалатах во время битвы за Москву



Немецкий танк «Тигр», 1942 г.

**Сын полка, за кого же ты дрался!  
Ну ответь, ну скажи — за кого!  
С конармейской шашкой бросался  
за кого ты на «Тигр» броневой!**

В комментируемых стихах нарратор III гл. все же не выдерживает молчания и предъявляет счет «пацану» военных лет за тот лозунг, с которым он и его боевые товарищи бросались в бой с фашистами, — «За Родину! За Сталина!» (кажется, именно этот лозунг и провоцирует нарратора на его риторический вопрос). Соответственно, едва ли не единственный раз во всей главе в комментируемых стихах возникает издевательская отсылка — к заглавию повести для детей В. Катаева «Сын полка» (1944), в первой редакции которой содержатся многочисленные хвалы Сталину. Ср. хотя бы ее патетический финал: «Из-под прямого козырька фуражки на Ваню требовательно смотрели немного прищуренные, зоркие, пронизательные глаза. Но под темными усами Ваня увидел суровую отцовскую усмешку, и ему показалось, что Сталин говорит: „Иди, пастушок... Шагай смелее!“» (Катаев: 230).

Третий и четвертый комментируемые стихи намекают на огромное техническое преимущество, которым в начале войны, в том числе и из-за стратегических политических ошибок Сталина как руководителя государства, обладали немецкие войска в сравнении с советскими. Тем не менее многочисленные истории о попытках советских военачальников противостоять гитлеровским танковым атакам с помощью кавалерии (с шашками на танки) следует признать мифологическими. Ср., впрочем, в мемуарах генерал-полковника германской армии Г. Гудериана о немецко-польском противостоянии 1939 г.: «Польская поморская

кавалерийская бригада из-за незнания конструктивных данных и способов действий наших танков атаковала их с холодным оружием и понесла чудовищные потери» (Гудериан: 99). «Тигром» назывался немецкий тяжелый танк, впервые использованный в бою с частями Красной армии в 1942 г. О кавалерийских шашках см. коммент. к гл. I (с. 179).

**Впрочем, хватит! Ну хватит! Не надо,  
ну нельзя мне об этом, земляк!..  
Ты стоишь у обугленной хаты,  
еле держишься на костылях.**

**Чарка горькая. Старый осколок.  
Сталинград ведь, пойми — Сталинград!  
Ты прости — мне нельзя про такое,  
про такое мне лучше молчать.**

ма («Сталинград» — «молчать») усиливает ощущение неловкости, неуместности высказывания нарратора на тему войны (ср. выше о том же приеме в другой функции: коммент. на с. 223—224).

В двух финальных строфах III гл. К. вновь отсылает читателя к песне «Враги сожгли родную хату...», от себя добавляя две усиливающие общую тяжесть картины детали: инвалидность «земляка» и его старую рану. Неуклюжая финальная рифма

#### ГЛАВА IV

Глава посвящена эпохе оттепели в СССР (период приблизительно с 1956 по 1968 г.), в ней нарратор впервые в основном тексте поэмы вступает на территорию, пересекающуюся непосредственно с личной биографией автора, годами его детства. Однако, в отличие от «Вступления» к СПС, детская точка зрения в эту главу не инкорпорирована, время оценивается с двадцатипятилетней дистанции, и наблюдатель от него отстранен. Отметим и еще одно важное отличие: во «Вступлении» реалии были представлены в первую очередь через пространственно-ситуативные обстоятельства (ВДНХ, баня, танцы...), а в IV гл. мир реалий, резко расширившись по сравнению с предыдущими главами поэмы, начинает включать отдельные вещи — метонимические приметы времени.

В IV гл., как и во всей поэме, К. делает акцент на поэзии, кино и особенно на песнях. Ее даже с большим основанием, чем предыдущие главы, можно было бы назвать своеобразным *попури* из советских оттепельных песен и ст-ний шестидесятников. Обилие цитат из них в этой главе СПС может быть отчасти объяснено

с помощью фрагмента интервью К. о застольях 1980-х гг. в компании участников альманаха «Личное дело»: «...пели в основном песни 1930—1940-х годов. Может быть, 1950-х. Все в компании были чуть старше меня, и мои попытки запеть песню 1960-х или, уж не дай бог, начала 1970-х воспринимались как какая-то мерзость. Помню, года два назад мы с Акуниным спорили о советских песнях. Он говорил, что песни 1930—1950-х людям запомнятся, потому что их сочинили талантливые люди, а песни 1970-х забудутся и никто не будет их петь. А мне кажется, что „Умчись, лесной олень!“<sup>60</sup> и все тому подобное будут петь точно так же те, для кого это была музыка детства. У меня, например, существует безумная ностальгия по яркости восприятия мира. В детстве мы всякую дурость можем почувствовать острее, чем в зрелом возрасте — самое настоящее искусство. Роллингов и битлов в юности я любил уже не так сильно, как в детстве — нелепую песню про журавленка<sup>61</sup>. В том наивном восприятии идиотских песен и фильмов было такое богатство, которое никакие Феллини и Антониони не заменят никогда» (Кибиров 2008а). Вот в IV гл. СПС К. и воздает должное песням своего детства.

<Эпиграф>

Нет Ленина — вот это очень тяжко!

Е. Евтушенко

В издательский эпиграф К. вынесена цитата из шестой строфы «Письма к Есенину» (1965) Евтушенко:

Но наш корабль плывет, хотя мелка вода,  
Мы посуху вперед Россию тащим.  
Что сволочей хватает — не беда,  
*Нет Ленина — вот это очень тяжко.*

В интервью с С. Волковым Евтушенко вспоминал такую историю, связанную с «Письмом к Есенину»: «Я прочел это стихотворение в Колонном зале, на юбилейном вечере в честь Есенина. Это 1965 год. Вечер этот транслировался по телевидению. И три четверти стихотворения передали по телевизору, в прямой передаче. А когда я дошел до „румяного вождя“ (из восьмой строфы ст-ния. — *Комментаторы.*) — а имелся в виду Сергей Павлов,

<sup>60</sup> Речь идет о песне «Лесной олень» (1971, муз. Е. Крылатова, сл. Ю. Энтина) [112] из фильма «Ох уж эта Настя!».

<sup>61</sup> Имеется в виду песня «Журавленок» (1966, муз. Э. Колмановского, сл. И. Шаферана) [113].

Поэты русские, друг другу или друзьям,  
 Парла российский другам — засели.  
 Но мы все эти-то выдумки, рождали,  
 любви по нас кто-то утонул Есенин.  
 И я Есенин, но совсем иной,  
 В колхозе от рождения, как мой ровесник,  
 Я, как Россия, более стилист,  
 И, как Россия, меня беззубого.

Есенин, милая, идиотская Рубин,  
 но и ласкательная, по-маленьку, как радио,  
 и поворачивать, это к мурзилке, Далеко,  
 и поворачивать, это к мурзилке, опасно.  
 Какие стайки, мурзилки с отцами,  
 но подтверди мне с пурой перловки  
 и Владов мурзилки и вояки,  
 и мурзилки по воякам парадика.

Забывай от отца — наша ты отбывай...  
 но иде мурзилка, у насней враз от руды?  
 Клево, как руды, так и шайки отбывай,  
 шайки как руды так сам себя не забудь.  
 Но нас когда-то мурзилка, это мурзилка вода,  
 мурзилка мурзилка России мурзилка.  
 Чу мурзилка хватается и Рубин,  
 мурзилка мурзилка — вот это мурзилка мурзилка.

И тогда же, что мурзилка еще мурзилка  
 и тогда мурзилка — мурзилка;  
 Я мурзилка, мурзилка, мурзилка и мурзилка,  
 но мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка.

Когда мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка  
 но мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка;  
 в мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка,  
 и мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка.

Его мурзилка, Есенин, мурзилка мурзилка,  
 но мурзилка мурзилка от мурзилка мурзилка,  
 и мурзилка мурзилка, мурзилка мурзилка,  
 мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка.

мурзилка мурзилка, с кем я в мурзилка мурзилка,  
 мурзилка мурзилка мурзилка, мурзилка мурзилка мурзилка,  
 мурзилка мурзилка, за кем мурзилка мурзилка,  
 мурзилка мурзилка, мурзилка мурзилка мурзилка

мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка,  
 и мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка,  
 и мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка,  
 как мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка мурзилка.

первый секретарь комсомола — появились „технические трудности“. И передачу прервали» (Волков 2018: 226). Важно отметить, что К. в СПС цитировал «Письмо к Есенину» не по печатному источнику, а по памяти или по самиздатовскому списку (мы тоже приводим текст строфы из ст-ния Евтушенко по списку из коллекции самиздата киевского математика Алексея Толпыго. См.: Архив Международного Мемориала. Ф. 175. Оп. 1. Д. 31; за предоставление этого списка благодарим Н. Дашевскую и А. Макарова). Первая публикация «Письма к Есенину» состоялась лишь в 1989 г. (Евтушенко 1989: 349—350).

О своем отношении к творчеству шестидесятников в 1970—1980-х гг. К. в интервью говорит так: «В то время они не были для меня живыми людьми, это были некие культурные символы. В общем свое отношение к той литературе я не изменил. Она по-прежнему мне кажется инфантильной и, по большому счету, лживой. Правда, вынужденно лживой, люди не могли писать иначе. Я изменил свое отношение к этим людям, потому что понял: родился я на 10—20 лет раньше, я, наверное, был бы точно таким же» (Шаповал: 269). Ср. и в другом интервью К. о возможных причинах успеха Евтушенко: «Когда говорят о широкой любви к поэзии в шестидесятые годы, обычно отмахиваются: ну, это потому, что поэзия занималась не своим делом, служила вместо публицистики. Да, отчасти так можно объяснить популярность Евтушенко, Высоцкого» (Фаликов: 500). Еще см. в «Эпистоле о стихотворстве» (1989) К., где имя Евтушенко знаково завершает издательский пассаж о «прогрессивных» советских писателях:

Миша, Миша, диктатура  
совести у нас теперь!  
То есть, в сущности, пойми же,  
и не диктатура, Миш!  
То есть диктатура, Миша,  
но ведь совести, пойми ж!  
Ведь не Сталина-тирана,  
не Черненко моего!  
Ну какой ты, право, странный!  
Не кого-то одного —  
Совести!! Шатрова, скажем,  
ССП и КСП,  
и Коротича, и даже  
Евтушенко и т. п.!

Всех не вспомнишь. Смысла нету.  
Перечислить мудрено.  
Ведь у нас в Стране Советов  
всякой совести полно!

(Кибилов 1994: 257)

Ср. также в посвященной Пленуму Союза писателей СССР 25 января 1984 года V главе поэмы «Жизнь К. У. Черненко» (1986): «И вновь аплодисменты. *Евтушенко*, / и тот был тронут и не смог сдержать / наплыва чувств» (Там же: 52).

Неприятнь К. к поэтам оттепели имеет важный публичный прецедент: это известный всем заинтересованным читателям скептицизм (порой доходящий до презрения) Бродского по отношению к московским поэтам своего поколения и в первую очередь — к Е. Евтушенко. Ср., например: Волков 1998 (по именному указателю); Книга интервью: 234—236. Важная разница состоит в том, что К. в детские годы испытывал восторг от публицистической поэзии Евтушенко. Ср. в «Сортирах» К. о первом чтении его поэмы «Братская ГЭС», написанной в том же 1965 г., что и «Письмо к Есенину»: «Вскоре / я к „Братской ГЭС“ припал. Вот это да! / Вот это книжка!.. / Впрочем, так же страстно / я полюбил С. Михалкова басни» (Кибилов 1994: 362). Тем сильнее было последующее отторжение К. от Евтушенко как поэта и публичного человека.

**Спой мне, Бабаджаня беззаботный!  
Сбачай твист мне, веселый Арно!  
Подавись слезой безотчетной,  
расплывусь я в улыбке дурной!**

Показательно, что IV глава СПС начинается со ссылки на западный музыкальный стиль, западная линия будет продолжена. Очевидным

образом это связано с большей открытостью СССР в хрущевские времена, символом которой стал VI московский Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 г.

*Твист* — танец, ставший популярным в начале 1960-х гг. после его исполнения Чабби Чеккером (Парфенов 2009: 75), облегченная разновидность рок-н-ролла. Этот возникший в США музыкальный стиль быстро распространился в Европе и стал, пожалуй, первым иностранным молодежным танцем, не подвергшимся в СССР запрету. Причиной же такого благосклонного отношения власти к этому танцу может считаться и то, что «твист не предполагал парного исполнения, а следовательно, прямого телесного



Арно Бабаджанян (в центре), Роберт Рождественский (справа) и лучший исполнитель песен Бабаджаняна Муслим Магомаев (слева)

контакта партнеров, как, например, в танго» (Лебина 2019: 343)<sup>62</sup>. Впрочем, высшее руководство относилось к новому модному танцу с подозрением. Так, на одной из встреч с интеллигенцией Хрущев переспрашивает у зала название танца — «свист или вист?», называет твистеров «сектой трясунов», ведь «это же неприлично — такие жесты делать определенными частями тела» (Парфенов 2009: 75).

Энергичный ритмический рисунок и мелодические ходы твиста были быстро переняты отечественными музыкантами, песни которых записывались на грампластинки и включались в советские кинофильмы. Здесь следует назвать таких композиторов, успешно прививавших твист советской музыкальной традиции в 1960—1970-е гг., как О. Фельцман, С. Пожлаков, А. Зацепин, Д. Тухманов и, конечно, Арно Арутюнович Бабаджанян (1921—1983), написавший несколько сверхпопулярных песен в стиле твист (авторами слов для

<sup>62</sup> Ср., впрочем, с мемуарной заметкой А. Л. Осповата на полях нашего комментария: «В середине — конце 1960-х мы практиковали как раз парный твист, не предполагавший „телесного контакта“».

некоторых из этих и других песен Бабаджаняна, между прочим, стали главные поэты-шестидесятники — А. Вознесенский, Е. Евтушенко и Р. Рождественский). Особо следует сказать здесь о двух песнях Бабаджаняна в стиле твист — «Лучший город Земли» [114] (1964, сл. Л. Дербенева) и «Королева красоты» [115] (1965, сл. А. Горохова). С обеими связаны полулегендарные драматические истории, которые сын композитора, Ара Бабаджанян, в интервью Д. Бочарову излагает так: «...услышав как-то по радио „Лучший город Земли“, Хрущев был вне себя: „Что за безобразия! Петль о Москве в ритме твиста?! Запретить немедленно!“ Композицию из эфира убрали. А позднее в одном из интервью Магомаев вспоминал, что вскоре после того, как Хрущева сместили, Муслим пришел к кому-то из больших радиальных начальников со словами: „Ну что, мы с Бабаджаняном свое дело сделали — Хрущева сняли. Теперь только от вас зависит, возвращать ‘Лучший город Земли’ в эфир или нет“. С „Королевой красоты“ была похожая история. „Советская культура“ объявила конкурс на песню года. По результатам голосования первое место заняла эта папина мелодия. В Союзе композиторов новость восприняли без особого энтузиазма. Устроили собрание, на котором члены правления союза стали наперебой возмущаться: „Как мы могли такое допустить! Работа с молодежью ведется из рук вон плохо! В противном случае чем объяснить, что лучшей песней признан какой-то твист?“ А когда слово взял Никита Богословский, то сказал примерно следующее: „Я знаю двух Бабаджанянов. Одного, который пишет серьезную камерно-симфоническую музыку, уважаю. А другой, автор дешевеньких твистов и шейков, мне совсем не близок“. Папа, до того хранивший молчание, не выдержал: „А я знаю таких композиторов, которые лучше говорят, чем музыку сочиняют“ (Бочаров: 12).

Эпитет «беззаботный» возвращает нас к басне о Стрекозе и Муравье (см. коммент. на с. 217), а обращение *веселый Арно* перекликается с эпитетом из песни Дунаевского и Лебедева-Кумача о *веселом ветре* (см. коммент. на с. 212—213, ср. также в известной песне о бригадине на слова П. Когана [116] упоминание пиратского *веселого Роджера*; см. с. 335). Жаргонно-просторечный глагол *сбацать* (= сыграть/станцевать) маркирует зачин IV гл. как контрастный по отношению к предыдущим главам СПС: там речь шла о песнях, тут в первую очередь — о танце. Глагол «сбацать» в этом значении вошел в лексикон представителей так называемой «молодежной прозы» 1960-х гг., в частности ее лидера В. Аксенова. Ср., например,

в его самой знаменитой ранней повести «Коллеги» (1959): «А ты, я смотрю, стильный малый, — хохотнул Федька и легонько подбросил пальцем зеленинский галстук. Затем он улыбнулся Даше: — Дашутка, парле ву франсе, *сбацаем* танго?» (Аксенов 2012: 169—170).

«Дурная улыбка» сопровождает песню также в «Балладе о деве белого плеса» (1988) К.: «Но с *улыбкой дурною* и песней блатной / в развеселой компании хмельной / проезжает ефрейтор родные места» (Кибиров 1994: 213).

В финале IV главы СПС, вопреки всем отвергаемым автором словесным формулам эпохи, прозвучит ритмический ход: стук каблучков по асфальту.

**Спой же песню мне — рулатэ-рула!  
Ох уж, рула ты, рула моя!**

Цитируется песня «Рулатэ» [117] (1956, муз. обработка О. Фельцмана, русский текст В. Войновича), впервые исполненная Геленой Великановой и представляющая собой вариацию на тему финской народной песни «Murheisna miesnä» («Когда грустно»):

Если тебе одиноко взгрустнется,  
Если в твой дом постучится беда,  
Если судьба от тебя отвернется,  
Песенку эту припомни тогда.

*Припев:*

Рулатэ, рулатэ, рулатэ, рула,  
Рулатэ, рулатэ, рула-ла-ла,  
Рулатэ, рулатэ, рулатэ, рула,  
Рулатэ, рулатэ, рула-ла-ла!

<...>

Песенка эта твой друг и попутчик,  
Вместе с друзьями ее напевай.  
Если она почему-то наскучит,  
Песенку эту другим передай.

*Припев*

(Песенник: 295—296)

Войнович очень далеко ушел от текста первоисточника, в частности слова припева, звучавшие для финнов вполне осмысленно:

Hei, rullaati rullaati rullaati rulla,  
Rullaati rullaati rullallalei!  
(Эй, крутись-вертись, крутись-вертись,  
крутись-вертись...) —

он в своем варианте со слуха транскрибировал, так что они превратились в смешную заумь. Очевидна в комментируемых стихах игра с фольклорным текстом «Ах вы, сени мои, сени, сени новые мои».

**До свиданья, родной переулоч!  
Нас таежные манят края!**

Во фрагменте воспроизведен типовой сюжет советского романтического произведения периода оттепели — юноши и/или девушки покидают «малое» и обжитое городское пространство ради покорения «большого» и необжитого. Второй из комментируемых стихов содержит отсылку к первому куплету песни «Главное, ребята, сердцем не стареть...» [118] (1962, муз. А. Пахмутовой, сл. С. Гребенникова и Н. Добронравова):

Главное, ребята, сердцем не стареть,  
Песню, что придумали, до конца допеть.  
В дальний путь собрались мы, а в этот *край таежный*  
Только самолетом можно долететь.

(Русские советские песни: 608)

Ср. сходную формулу в песне В. Высоцкого «В холода» [119] (1965): «Неспроста, неспроста / От *родных* тополей / *Нас суровые манят места*» (Высоцкий 4: 125), а также в песне «Расцветай, Сибирь» [120] (1956, муз. В. Мурадели, сл. Э. Иодковского):

Дом родимый свой  
У Москвы-реки  
Мы оставили навсегда,  
Чтобы здесь, в тайге,  
Встали фабрики,  
Встали новые города.

(Лирические песни: 12)

Заданная в комментируемом фрагменте тема странствий отсылает к целому массиву песен о геологах, вызванных к жизни необыкновенной популярностью этой профессии в 1950—1960-х гг. Примечательно, что автором одной из самых популярных «геологических»



отсылающий к «Катюше», уже встречался нам). «*Комсомольские сердца*» — очередной штамп советской культуры и публицистики, особенно часто встречающийся в стихах и песнях о юных строителях нового общества и борцах за него. Ср., например, название песни «Комсомольцы — беспокойные сердца» [122] (1948, муз. А. Островского, сл. Л. Ошанина), а также стихи уже цитировавшейся нами песни «Там, вдали, за рекой»: «И боец молодой / Вдруг поник головой — / *Комсомольское сердце* пробито...» (с. 177, примеч. 54). *Огонь сердца* — не только топос европейской культуры, но и прямая отсылка к рассказу Горького «Старуха Изергиль» (1894), точнее — к легенде о Данко, инкорпорированной в его текст и канонизированной советской школой. Сходную метафору находим во вполне молодежной песне (и это вновь твист) О. Фельцмана на стихи Н. Олева «Огонь Прометея» [123] (год):

Дари огонь, как Прометей!  
Дари огонь, как Прометей!  
И для людей  
Ты не жалея  
*Огня души* своей!  
<...>  
И, согретый тобой,  
Пронесет тот огонь  
Новый друг сквозь года и дожди.  
Всем, кому тяжело,  
Он отдаст свое тепло, —  
Тот огонь, что зажег ты в груди.

(Поет Муслим Магомаев: 7)

**Потому что народ мы бродячий,  
и нельзя нам иначе, друзья,**

Эти два стиха представляют собой парафраз студенческой песни «Глобус» [124], мотив которой поэт М. Светлов сочинил еще в 1938 г. для другой песни. В 1947 г. М. Львовский написал первые два куплета, а затем песня обросла еще несколькими куплетами, придуманными студентами разных вузов (см.: Симак: 16—19). «Глобус» (наряду с «Бригантиной» на стихи П. Когана) послужил в своем роде прототипом позднейшей «авторской песни»:

Кто бывал в экспедиции,  
Тот поет этот гимн,

И его по традиции  
Мы считаем своим,

*Потому что мы народ бродячий,  
Потому что нам нельзя иначе,  
Потому что нам нельзя без песен.  
Потому что мир без песен тесен.*

(Лирические песни: 93)

**Э-ге-ге, э-ге-гей, хали-гали!** Историю этой заумной фразы подробно проследил С. Солоух (Солоух: 29—34). Песня 1964 г. «Quando vedrai la mia ragazza» [125] («Когда увидишь мою девушку», муз. Джанграно, сл. Э. Чяччи), которую итальянский певец Little Tony исполнил на фестивале Сан-Ремо, была перепета в 1965 г. по-русски эстонским вокалистом Велло Оруметсом и ансамблем «Лайне» [126]. Русский текст написала Вера Зост. Итальянский колорит она сохранила, но из грустной песни о любви сделала веселую песенку деревенского шофера. Именно в этом русском варианте появился заумный припев «Йе-йе-йе-хали-гали», которого не было в итальянском оригинале:

### В пути

Еду дорогой, йе-йе, конца не видно ей,  
Еду дорогой, йе-йе, везу я юных фей,  
Еду дорогой, йе-йе, и будто сто чертей,  
А не девушек качу я в машине своей.

<...>

Руль в послушных ладонях, йе-йе,  
Влево, вправо верчу, йе-йе,  
И дорогой знакомой,  
Я к Милану качу, йе-йе,

<...>

Па-па-па-па-ба  
Хали-гали,  
Па-па-па-па-ба  
Хали-гали,  
Йе-йе-йе-хали-гали,  
Йе-йе-йе-йе-йе

Йе-йе-йе-хали-гали,  
Йе-йе-йе-йе-йе  
Йе-йе-йе-хали-гали,  
Йе-йе-йе-йе-йе

Песня стала популярной и была подвергнута многочисленным фольклорным перелицовкам. Уже в 1966 г. «йе-йе-йе хали-гали, йе-йе-йе цоб-цобэ» пел герой Ю. Никулина в «Кавказской пленнице», неловко управляясь с баранами. А в 1968 г. из заумного припева родилось целое государство: специалистом по латиноамериканской стране Халигалии был герой повести Аксенова «Затоваренная бочкотара» Вадим Афанасьевич Дрожжинин, с недоумением встретивший в городе Мышкине исполнение своим спутником Володей Телескоповым вариаций на тему сочинения Веры Германовны Зост:

Вдруг в конце улицы за собором послышался голос Телескопова. Тот шел к дому приезжих, горлана песню, и песня эта бросила в дрожь Вадима Афанасьевича.

Йе-йе-йе, хали-гали!  
Йе-йе-йе, самогон,  
Йе-йе-йе, сами гоним,  
Йе-йе-йе, сами пьем.  
И кому какое дело,  
Где мы дрожжи достаем... —

распевал Володя никому, кроме Вадима Афанасьевича, не известную халигалийскую песню. Что за чудо? Что за бред? Уже не слуховые ли галлюцинации? (Аксенов 2001: 29)

Несомненно, в поэму К. входит не только воспоминание о песне, но и аллюзия на повесть главного автора поколения оттепели. Что касается междометий *Э-ге-ге, э-ге-гей*, то этот клич мог прийти в IV гл. из другой песни 1965 г., звучавшей в исполнении Эдуарда Хилия — «Лесорубы» [127] (муз. А. Островского, сл. М. Танича):

Лесорубы,  
Ничего нас не берет —  
Ни пожары, ни морозы!  
Поселился

Наш обветренный народ  
Между елкой и березой!

*Привет:*  
Э-ге-гей!  
Привыкли руки к топорам!  
Только сердце  
Непослушно докторам,  
Если иволга поет по вечерам.

(Русские советские песни: 636)

Этот и следующий стихи продолжают тему экзотически звучащих варваризмов, пришедших с Запада в язык эпохи оттепели.

**Шик-модерн.** Это ироническое выражение (по-французски означающее «современный шик») несколько раз (иногда с дефисом, иногда — без) употребляется в ключевом для шестидесятников тексте — романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1927). Ср.:

Первым из машины ловко выпрыгнул мужчина в двенадцатиугольных роговых очках и элегантном кожаном армяке без рукавов. Острая длинная борода росла у мужчины прямо из адамова яблока. Второй мужчина тащил киноаппарат, путаясь в длинном шарфе того стиля, который Остап Бендер обычно называл «*шик-модерн*» (Ильф, Петров: 139).

Оригинальное французское сочетание, где второе слово — прилагательное, заменяется нелепым сложным русским составным существительным (вроде «штык-нож» или «чижик-пыжик»).

Ср. также с. 177—178.

**Ив Монтан, хула-хуп!** Французский певец-шансонье и актер Ив Монтан (1921—1991, настоящее имя Иво Ливи) родился в рабочей семье итальянских евреев, придерживался левых взглядов и не раз подписывал инициированные французской компартией просоветские воззвания. Впервые на гастроли в СССР, вопреки увещаниям коллег и продюсеров, певец приехал в 1953 г., во время политического кризиса в Венгрии, и этот жест Монтана был расценен как знак поддержки и лояльности советскому государству, немало способствовавший еще большему успеху Монтана в Советском Союзе (Парфенов 2015: 203). В 1957 г. режиссерами



Кадр из фильма «Королева бензоколонки»

С. Юткевичем и М. Слущким был снят фильм «Поет Ив Монтан». В 1963 г. певец посетил Московский кинофестиваль. Монтан также записал на французском языке «Одинокую гармонь» [128], а автор мелодии (Б. Мокроусов) посвятил ему песню «Когда поет далекий друг» [129] (1956, сл. Я. Хелемского). Исполнял эту песню все тот же Марк Бернес:

Задумчивый голос Монтана  
Звучит на короткой волне.  
И ветки каштанов,  
Парижских каштанов  
В окно заглянули ко мне.

*Припев:*

Когда поет далекий друг,  
Теплей и радостней становится вокруг,  
И сокращаются большие расстояния,  
Когда поет хороший друг!

(Русские советские песни: 544)

Ср. с популярной шуточной переделкой припева этой песни, намекающей на дорогивизну билетов на московские концерты французского шансонье:



Кадр из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»

Когда поет в Москве Монтан,  
Опустошается студенческий карман.  
И сокращаются расходы на питание,  
Когда поет в Москве Монтан.

Как представляется, именно доморожденные издательские переделки популярных советских песен заложили ту традицию их десакрализации, которая была на новом, изощренном уровне продолжена в СПС (подробнее см. в нашем предисловии).

*Хулахуп* (еще одно красиво звучащее иностранное слово) — название гимнастического обруча, образованное от названия гавайского танца «хула» и англ. слова «hoop» (обруч). В советскую жизнь хулахуп проник в начале 1960-х гг., а в 1962 г. он был показан в фильме «Королева бензоколонки» (реж. Н. Литус, А. Мишурина), где работник украинской автозаправки называет его «прибором для стройности фигуры». Хулахуп также крутит пионерка — героиня комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964, реж. Э. Климов). Снаряд быстро обрел массовую популярность, и крутить его стали без преувеличения все, а в особенности надеющиеся похудеть женщины (Парфенов 2009: 54). Хулахуп активно использовался в залах лечебной физкультуры, а небольшие кольца — на утренней гимнастике в детских садах.

Новое иностранное слово не прижилось в официальной риторике, и дикторы спортивных мероприятий упорно продолжали называть снарядами обручем (Там же). Свидетельством популярности хулахупа может послужить в том числе шуточная песня барда Валентина Вихорева (1963), которую иногда исполнял на концертах Юрий Визбор [130]:

Христос-то, говорят, он был туристом,  
А в Библии об этом ни гу-гу.  
Все знают, что туриста путь тернистый,  
Поэтому и молятся ему.

<...>

Бродил по белу свету сотню лет он,  
И хула не слетала с его губ,  
Носил под мышкой ветхие заветы,  
Вертел над головою *хулахуп*.

(Вихорев: 30)

**Вновь открылись лазурные дали  
за стеной коммунальных халуп.**

Первое слово комментируемого стиха указывает на важнейший пункт идеологической программы ранней оттепели: возвращение к «ленинским нормам», к романтике 1920-х гг., к прямому пути в коммунизм, злостно искривленному в годы «культы личности». Неудивительно, что словосочетание «лазурные дали» прямо отсылает к «лазоревым зорям» из I гл. СПС (с. 161), где как раз и шла речь о 1920-х гг. Ср. также весьма актуальный для эпохи оттепели образ «голубых далей», позднее обыгранный, например, в издевательской частушке: «Тында, БАМ, Беркатит — *голубые дали*, / Мы такую магистраль на хую видали» (О БАМе см. в V гл. СПС, с. 369—371). Этот очевидный исторический смысл осложнен и снижен контекстом: в роли лазурных далей здесь выступает эстрадно-спортивный «шик-модерн».

Коммунальные квартиры воспринимались в хрущевскую эпоху как тяжелое наследие сталинского правления. Уже 31 июля 1957 г. ЦК КПСС и Совет Министров СССР приняли постановление «О развитии жилищного строительства в СССР», положившее начало ликвидации бараков и коммуналок. Их были призваны вытеснить новые пятиэтажные «хрущевки», обеспечившие

СССР в 1960-е гг. первое место «по количеству строящейся жилой площади на тысячу человек», а также 9—12—16-этажные дома (Парфенов 2015: 219). Слово «халупа» в этом градостроительном контексте напоминает об одном из самых нелепых произведений советского вокального искусства, пионерской песне И. Дунаевского на стихи В. Шмидтгофа «Эх, хорошо!» [131] из кинофильма «Концерт Бетховена» (1936, реж. Владимир Шмидтгоф и Михаил Гавронский), приведем ее последний куплет:

Эх, хорошо в стране советской жить!  
Эх, хорошо страной любимым быть!  
Эх, хорошо стране полезным быть,  
Красный галстук с гордостью носить!  
*Вместо старых куриных избушек*  
*Мы настроим садов-городов.*  
Через тысячу лет  
Будет жить наш привет:  
«Будь готов!»  
«Будь готов!»  
«Будь готов!»<sup>63</sup>

(Антология советской детской песни: 43)

**Летка-енка ты мой, Евтушенко!**  
**Лонжюмо ты мое, Лонжюмо!**  
**Уберите же Ленина с денег,**

В комментируемой строфе автор продолжает сводить счеты с двумя, пожалуй, самыми популярными советскими поэтами оттепели, которые, как правило, и воспринимались в паре, — Евгением Евтушенко и Андреем Вознесенским.

Фамилия Евтушенко названа прямо, что оправдано в первом из комментируемых стихов метко и издевательски подчеркнутым фонетическим сходством этой украинской фамилии с еще одним экзотически и «красиво» звучащим названием — финского танца «Летка-енка» (фин. *letkajenkka*, вариация народного танца *jenkka*; название происходит от глагола *letkahdella* — «качаться», «покачиваться»), являвшегося к тому же первой западной мелодией, «распространение которой» в СССР «не возбраняется и даже

<sup>63</sup> Выделенные нами курсивом стихи, в свою очередь, восходят к знаменитому лозунгу из ст-ния В. Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка» (1929): «Через четыре / года / здесь / будет / город-сад» (Маяковский 10: 128). Через два года после выхода фильма на экраны один из режиссеров и автор текста разухабистой пионерской песни был арестован как «германский шпион», но в 1939 г. выпущен на свободу. Впоследствии его дочь Ольга стала женой Окуджавы.



Ученики вечерней школы входят в класс, танцуя летку-енку, в комедийном четырехсерийном телевизионном фильме 1972—1973 гг. «Большая перемена» (реж. А. Корнев)

поощряется» (Парфенов 2009: 112). По-видимому, К. сопоставляет с леткой-енкой и саму поэзию Евтушенко и ее восприятие восторженными слушателями-шестидесятниками. Как известно, станцевать коллективную, ритмичную и примитивную (ее танцуют даже в детских садах) летку-енку очень легко: желающие проделать это становятся друг другу в затылок цепочкой, кладут руки стоящему впереди на поясницу и «гусеницей» движутся по залу, подхватывая всех желающих (два раза нога влево, два раза нога вправо, прыжок вперед, прыжок назад, три прыжка вперед). Музыка для этого танца в начале 1960-х гг. написал финский композитор Рауно Лехтинен, переработавший мелодию *jenkka*; эта «фольклорность» сыграла не последнюю роль в популярности и дозволенности танца в Советском Союзе (Парфенов 2009: 112). В 1965 г. немецкий композитор Роберто Дельгадо представил мелодию этого танца в собственной обработке. В СССР летка-енка приобрела широчайшую популярность после того, как написанная в ритме этого танца оригинальная песня Г. Подэльского [132] прозвучала по телевидению на новогоднем «Голубом огоньке» в 1966 г. (ее спел эстонский

вокалист Кальмер Тенносаар). Слова к песне Подэльского написал Д. Иванов, ее исполняли потом, в частности, Эдуард Хиль и эстонский певец-баритон Георг Отс):

Как-то ночью по пустой дороге  
Грустный со свидания я шел опять.  
Верьте — не верьте, почему-то ноги  
Сами стали этот танец танцевать.  
Снова к милой привела дорожка,  
Снова оказался у ее дверей,  
Стукнул в окошко, подождал немножко,  
Слушай, дорогая, выходи скорей!

*Припев:*

Раз, два, туфли надень-ка,  
Как тебе не стыдно спать!  
Славная, милая, смешная «Йенька»  
Нас приглашает танцевать.  
Раз, два, туфли надень-ка,  
Как тебе не стыдно спать!  
Славная, милая, смешная «Йенька»  
Нас приглашает танцевать.

На мелодию Лехтинена в СССР также написал слова поэт М. Пляцковский: получилась детская песенка [133], исполнявшаяся Т. Миансаровой: «Прыг-скок! / Утром на лужок — / Прыг-скок! / Выскочил сверчок».

Второй из комментируемых стихов отсылает к экзотично, не «по-русски» звучащему заглавию поэмы не названного во фрагменте Вознесенского «Лонжюмо» (1962—1963). Заглавие это было дано по имени небольшого французского города, в котором в 1911 г. жил Ленин и где тогда же функционировала руководимая им Партийная школа РСДРП. Посвящением «<с>лучшателям школы Ленина в Лонжюмо» сопровождалась поэма Вознесенского, воспевавшая «вождя мирового пролетариата» и воспринятая многими читателями (особенно младшими) как сервильный, конъюнктурный текст. Сама форма второго из комментируемых стихов восходит к рефрену ст-ния «Шаганэ ты моя, Шаганэ...» (1924) того самого С. Есенина, к которому было обращено и «письмо» Евтушенко (нужно отметить, что Есенин был «открыт» и прочитан в эпоху оттепели заново). Ср. в ст-нии К. 1986 года:

*Шаганэ ты моя, Шаганэ,  
Потому что я с Севера, что ли,  
По афганскому минному полю  
Я ползу с вещмешком на спине...  
Шаганэ ты моя, Шаганэ.*

<...>

Там я в клубе играл на баяне.  
Там *Есенин* на белой стене...

(Кибилов 1994: 74—75)

Нужно заметить, что как раз Вознесенский и особенно Евушенко (хотя, разумеется, не только они) с их манерой модно, «по-западному» одеваться и постоянными зарубежными гастролями в качестве полпредов советской поэзии воспринимались в эпоху оттепели коммунистическими ортодоксами как агенты зарубежного влияния в СССР. Такое отношение весьма наглядно проявилось во время скандально известной встречи Н. С. Хрущева с творческой интеллигенцией в Кремле 7 марта 1963 г. Взбешенный генеральный секретарь перебивал выступавших деятелей искусств и даже помешал Вознесенскому прочитать еще одно его стихотворение о Ленине («В Шушенском»). Воспоминания об этом см.: Вознесенский 1998: 77—89, Ромм: 142.

В третьем из комментируемых стихов цитируется призыв из очередного «смелого» стихотворения Вознесенского 1967 г.:

Я не знаю, как это сделать,  
Но, товарищи из ЦК,  
*уберите Ленина с денег,*  
так цена его высока!  
Понимаю, что деньги — мерка  
человеческого труда.  
Но, товарищи, сколько мерзкого  
прилипает к ним иногда...  
Я видал, как подлец мусолил  
по Владимиру Ильичу.  
Пальцы ползали малосольные  
по лицу его, по лицу!  
В гастрономовской бакалейной  
он ревел, от водки пунцов:  
«Дорогуша, подай за Ленина  
два поллитра и огурцов».  
Ленин — самое чистое деянье,  
он не должен быть замутнен.



Евгений Евтушенко (слева) и Андрей Вознесенский. Фото А. Гаранина

Уберите Ленина с денег,  
он — для сердца и для знамен!  
(Вознесенский 2015, 2: 319)

Как и в случае с «Письмом к Есенину» Евтушенко (ср. с. 253—255), Вознесенский испытал определенные трудности при попытке напечатать ст-ние в СССР.

«Уберите Ленина с денег» не удалось включить в трехтомник. И ведь главное: там все корректно, не к чему придраться. Так и останется оно в газете „Литература и жизнь“ и в ташкентском сборнике», — в ноябре 1984 г. жаловался Вознесенский Г. Трубникову (Трубников: 138), имея в виду публикации в изданиях: Литературная Россия. 1967. 24 марта. № 13 (221). С. 15 и: Звезда Востока. 1967. № 3. С. 19. Зато это ст-ние в исполнении В. Золотухина звучало в спектакле Театра на Таганке «Антимиры» 1965 г. (пост. Ю. Любимов, реж. П. Фоменко). Ср. в воспоминаниях самого Вознесенского: «...именно с них (с чтения ст-ния о Ленине и деньгах. — *Комментаторы.*) начинался шквал аплодисментов до конца спектакля. А это была либеральная элита, цвет нации. Сейчас,



Червонец образца 1961 г. со скульптурным профилем Ленина

когда раскрыты архивы, опубликован донос Центрального банка в Политбюро, где стихи „Уберите Ленина с денег“ назывались опасными, антисоветскими. Может быть, поэтому цензура снимала их из всех моих сборников. Спасибо ей. Стихи эти, поспешно написанные к спектаклю, так и остались в тех днях» (Вознесенский 2015, 2: 116)<sup>64</sup>.

Напомним, что над призывом Вознесенского зло иронизировал и Бродский в ст-нии «Post aetatem nostram» (1970):

В расклеенном на уличных щитах  
«Послании к властителям» известный,  
известный местный кифаред, кипя  
негодованием, смело выступает  
с призывом Императора убрать  
(на следующей строчке) с медных денег.

Толпа жестикулирует. Юнцы,  
седые старцы, зрелые мужчины

<sup>64</sup> Зато в сборники включалось не требующее затратной реэмиссии государственных казначейских билетов раннее ст-ние Вознесенского со сходным развитием темы в финале, написанное незадолго до денежной реформы 1961 г. (десятикратной деноминации рубля) — «В магазине» (1959): «Кассирша, осклабясь, / Косилась на солнце / И ленинский абрис / Искала / в полсотне. // Но не было Ленина. / Она была / фальшью... / Была бакалея. / В ней люди и фарши» (Вознесенский 2015, 2: 57).

и знающие грамоте гетеры  
единогласно утверждают, что  
«такого прежде не было» — при этом  
не уточняя, именно чего  
«такого»:  
мужества или холуйства.

Поэзия, должно быть, состоит  
в отсутствии отчетливой границы.

(Бродский 1993: 152)

Ср. в «Послании Л. С. Рубинштейну» К.:

Да и нынче все иное!  
Солженицын зря потел!  
Вот на Сталина грозою  
Вознесенский налетел!  
<...>  
И на Сталина войною,  
и на Берию войной!  
Вслед за Партией родною,  
Вслед за Партией родной!

(Кибилов 1994: 166)

**и слонят уберите с трюмо!**

Традиция украшать предметы мебели фигурками уменьшающихся слоников «на счастье» восходит в России к дореволюционному времени. Ср., например, в романе Вс. Н. Иванова 1929 г. об эпохе 1905 г.: «В ближайшем простенке слева было высокое *трюмо*. Перед зеркалом, на подзеркальнике расставлены были разные безделушки: свинки, приносящие деньги, *слоники*, *приносящие счастье*» (Иванов Вс.: 311). В качестве символа мещанства «слоники на комод» были «осмеяны еще в <19>20-х гг.» (Лебина, Чистиков: 167). Ср. характерную цитату из «Комсомольской правды» от 4 ноября 1928 г.: «Остановим продукцию безвкусного хлама! Со всеми этими собачками, русалками, маленькими чертиками во всевозможных видах и *слониками* незаметно наступает мещанство. Очистите ваши комнаты! Предайте хлам публичному суду!» Оттепель и в этом отношении стала периодом подражания 1920-м гг. На фарфоровых, мраморных, ониксовых и из другого материала сделанных слоников обрушился шквал «антиобывательской» критики. При этом воспринимались слоники как примета давно ушедшего времени. Ср.,



Фантасмагорический гроб со слониками (символ мещанства) из кинокомедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»

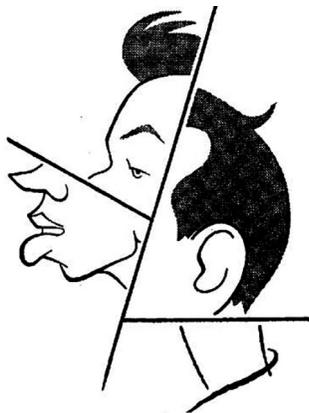
например, в статье критика-шестидесятника 1962 г.: «...мещанство наших дней куда более „передовое“ — оно предпочитает изящную импортную мебель, и если ставит мраморных *слоников*, то не на пузатый комод, а на полированную крышку телевизора» (Жардин: 64). Об «изящной импортной мебели» см. следующий коммент.

**Шик-модерн, треугольная груша, треугольные стулья и стол!**

В первом стихе К. продолжает издеваться над Вознесенским, отсылая к его нашумевшей «Треугольной груше» (1962), написанной под впечатлением от поездки в США и демонстративно выдержанной в поэтике «кубизма». «Треугольная груша», была подвергнута в советской печати жесткой критике, волны которой докатились даже до Хрущева. В 1963 г. он кричал на Вознесенского с трибуны: «Хотите, завтра получите паспорт, уезжайте к чертовой бабушке, поезжайте туда, к своим» (Вознесенский 1998: 81).

Во втором стихе подразумевается модный, геометрически упрощенный дизайн мебели 1960-х гг. Вот как эту мебель в 1966 г. описывал прозаик-русофил В. Солоухин: «Я помню, как откуда-то

с Запада захлестнула Москву повальная мода на современную мебель. Совпало к тому же с большим жилищным строительством, то есть, значит, с переселением на новые квартиры. Пошли в ход столики на четырех раскоряченных тонюсеньких ножках, табуреточки на трех раскоряченных ножках, фанерные шкафики, фанерные полочки, пластмассовые абажурчики и настольные лампы, глиняная посуда с облагороженным звучанием — керамика» (Солоухин: 21).



А. Вознесенский. Шарж И. Игина

**Радиолу веселую слушай,  
буги-вуги, футбол, комсомол!**

Радиола — ламповый радиоприемник (работающий на разных частотах), вмещенный с проигрывателем грампластинок. Слово зафиксировано в русской прозе Набокова конца 1930-х — начала 1940-х гг., можно предположить, что в СССР оно проникло в конце войны вместе с соответствующей трофейной (см. выше коммент. на с. 94—95) техникой. Самый известный русский текст, анахронически (?) включающий это слово, — «Песенка о Леньке Королеве» [134] Окуджавы (1957):

Во дворе, где каждый вечер все играла *радиола*,  
где пары танцевали, пыля,  
ребята уважали очень Леньку Королева  
и присвоили ему званье короля.

<...>

Вновь играет *радиола*, снова солнце в зените,  
да некому оплакать его жизнь,  
потому что тот король был один (уж извините),  
королевой не успел обзавестись.

(Окуджава: 139)<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Ср. также отсылку к «Песенке о Леньке Королеве» в песне Ю. Визбора «Вolleyбол на Сретенке» (1983): «Да, уходит наше поколение — / Рудиментом в нынешних мирах, / Слово полужесткие крепления / Или *радиолы во дворах*» (Визбор 1999: 387).

Мифология *буги-вуги* определялась в СССР скорее фонетическими ассоциациями названия, чем конкретными мелодическими и ритмическими ходами танца, получившего широкую популярность не в оттепельную эпоху, а раньше — в 1940-е гг., строго осуждавшегося в «официальной» культуре и прочно связывавшегося в представлении советских граждан с субкультурой стилиг (Парфенов 2015: 98). Ср. на агитационном плакате конца 1950-х гг.:

Жора с Фифой на досуге  
Лихо пляшут буги-вуги.  
Этой пляской безобразной  
Служат моде буржуазной.

(Там же)

Музыкальный стиль воспевался в фольклоре самих стилиг:

Как стилигу хоронили —  
Плакали подруги.  
На могиле два оркестра  
Дули буги-вуги.

(Славкин: 268)

Радиола, несмотря на отсутствие буги-вуги в официальной радиоротации и на советских грампластинках, могла служить для трансляции этой музыки: на коротких и средних волнах были доступны западные радиостанции, кроме того, в СССР с 1950-х гг. и вплоть до эпохи появления бытовых магнитофонов практиковались подпольные записи модной музыки на самодельные пластинки. Для их записи использовались рентгеновские снимки, поэтому в речь вошло выражение «музыка на костях». «Буги-вуги на костях» — авторское название мюзикла «Стилиги» (реж. В. Тодоровский, 2008), отвергнутое прокатчиками; действие фильма происходит в промежутке между смертью Сталина и началом десталинизации.

Футбол в послевоенное время стал одной из первых сфер в советском обществе, в которой идеология чуть ослабила хватку (характерно, что именно со ст-ний о футболе начинал свою поэтическую карьеру Евушенко. Ср.: Акмальдинова, Лекманов, Свердлов: 235—236). Особую роль тут сыграла книга очерков «Десятьнацать на девять», выпущенная в 1946 г. и посвященная турне футбольной команды «Динамо» по Великобритании. Английские

футболисты описывались в этой книге не в привычном для сталинской эпохи ракурсе («идеологические противники СССР»), а с доброжелательной симпатией (подробнее см.: Акмальдинова, Лекманов, Свердлов: 215—217). Напрашивающаяся рифма «футбол» — «комсомол» была впервые использована в 1929 г., в пародии А. Архангельского на комсомольского поэта А. Безыменского:

И когда катаюсь на лыжах,  
И когда играю в *футбол*,  
Мне всего согласованней, ближе  
Этот самый  
Мой  
*Комсомол*.

(Архангельский 1929: 11)

Необходимо отметить, что те многочисленные граждане СССР, которые не имели возможности ходить на городские стадионы или смотреть репортажи о футбольных матчах по телевидению (телевизоры в эпоху оттепели были еще далеко не во всех домах), слушали эти репортажи в радиотрансляции. Огромной популярностью пользовался спортивный радиокomentатор Вадим Святославович Синявский (1906—1972), о манере которого М. Л. Гаспаров вспоминал: «Рапсоды собирали свой эпический текст из готовых блоков, как В. Синявский складывал незабываемые футбольные репортажи из „обводит одного, другого, третьего“, „навешивает на штрафную площадку“, „надо бить!“, „мяч уходит на свободный...“ Я не знал, что все это такое, но слушал радио не отрываясь, и из фраз складывались картины, фантастические, но разнообразные. Когда наступил телевизор и мне показали, как выглядит футбол на поле, я не понимал решительно ничего» (Гаспаров 2000: 125). Ср. также ст-ние уже упомянутого нами Безыменского 1947 г.:

В дни матчей  
города и села  
В игру команд  
Синявским включены.  
Он радиопoэт —  
советского футбола,  
Глаза и уши  
всех болельщиков страны.

(Безыменский: 16)

**Барахолка моя, телогрейка,  
коммуналка в слезах и соплях.  
Терешкова, и Белка и Стрелка  
надо мною поют в небесах!**

В первых трех стихах перечисляются нищенские, но привычные и родные для советских людей с послевоенным опытом приметы быта (в «слезах и соплях» здесь, вероятно, намекает на часто болеющих детей, а также на мелодраматичность коммунальной жизни). В третьем и четвертом стихах «первая женщина-космонавт» (официальный титул) Валентина Владимировна Терешкова (род. в 1937 г., ее полет состоялся в июне 1963 г.) кощунственно для советской (и современной феминистической) идеологии объединена с Белкой и Стрелкой — двумя собаками-дворнягами женского пола, совершившими космический полет 19 августа 1960 г. Белка и Стрелка не были первыми собаками, отправленными в космос, но они первые благополучно вернулись на Землю. На телевизионном «Голубом огоньке» 1963 г. Терешкова положительно ответила на вопрос журналиста о том, пела ли она в космосе, и даже исполнила фривольный текст [135], который она якобы напевала на мотив «Текстильного городка» [136] (1961, муз. Я. Френкеля, сл. М. Танича):

Городок наш ничего —  
Населенье таково,  
Совсекретные ребята  
Составляют большинство.

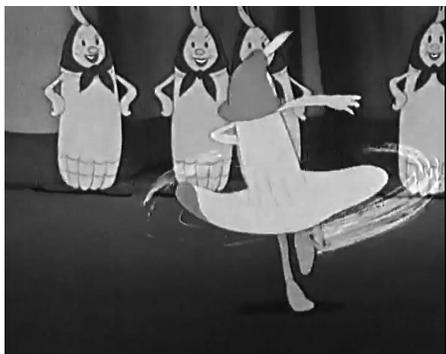
Рыщет пресса по кустам,  
Ищет пресса тут и там:  
Ах, куда ведет Гагарин  
Космонавток по утрам?

Разумеется, это была неправда: как известно, Терешкова перенесла полет очень тяжело, ей явно было не до песен.

**Кукуруза-чудесница пляшет,  
королева совхозных полей,**

Первый комментируемый стих прямо отсылает к музыкальному мультфильму «Чудесница» (1957, реж. А. Иванов, муз. А. Варламова, ст. Л. Позднеева), темой которого является освоение кукурузой северных широт СССР. В одном из эпизодов этого фильма кукуруза действительно пляшет победный танец среди полей и поет:

Я культура хлебная,  
Я и ширпотребная!



Слева: пляшущая кукуруза в мультфильме «Чудесница»; она же (справа) в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»

Я крупа и маргарин,  
Я мука и желатин,  
Каучук и ацетон,  
И тройной одеколон.  
И тому подобное —  
Я на все способная!

(Шарфенов 2009: 16)

«Совхозные», а не «колхозные» поля упомянуты потому, что в хрущевские времена (начиная с 1954 г.) многие колхозы были преобразованы именно в совхозы (т. е. кооперативные объединения крестьян, созданные на средства самих крестьян, превратились в государственные предприятия, в которых крестьяне стали наемными работниками). Хотя совхозы были образованы одновременно с колхозами — в 1918 г., но в сталинское время приоритет отдавался колхозной модели.

Главным и страстным пропагандистом кукурузы в СССР тоже был Н. С. Хрущев. Вопрос о необходимости ее широкого распространения он впервые поднял еще на февральско-мартовском пленуме ЦК КПСС 1954 г., а на всесоюзном семинаре по кукурузе в сентябре 1956 г. Хрущев сравнил эту агрокультуру с танком, «который дает возможность преодолевать барьеры, преодолевать преграды на пути к созданию изобилия продуктов для нашего народа» (Хрущев: 498). Окончательно Хрущев уверовал в кукурузу как в спасительницу сельского хозяйства Советского Союза после

визита в США в 1959 г. и посещения там высокорентабельного хозяйства фермера Росуэла Гарста из штата Айова. Ср. в мемуарах Алексея Аджубея: «Никита Сергеевич твердо решил послушаться совета знающего человека. Он так и говорил: „Надо верить Гарсту, он капиталист и ничего без расчета не делает“» (Аджубей: 286). Перенести на кукурузу определение «царица полей», которым до этого иногда называли пехотные войска, придумали советские журналисты во второй половине 1950-х гг. Это словосочетание встречается, в частности, в уже несколько раз упоминавшейся нами кинокомедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (ср. С. Лунгина и И. Нусинова), в кульминационном моменте которой звучит коллективное скандирование: «Кукуруза — царица полей», а затем появляется главный герой фильма Костя Иночкин в костюме этой самой кукурузы. Характерно, что во втором комментируемом стихе К. в соответствии с общим направлением IV гл. заменил русское «царица» на более «западное» «королева» (ср. также упоминавшиеся выше твист «Королева красоты», кинофильм «Королева бензоколонки» и песню Галича про Королеву материка — Белую вошь, с. 236).

**И Пикассо нам радостно машет  
прихотливою кистью своей.**

Пабло Пикассо (1881—1973) считался «другом СССР», левые убеждения даже привели его в 1944 г. в Коммунистическую партию Франции. Значительную роль играл Пикассо и в просоветском послевоенном движении борцов за мир; ему, в частности, принадлежит знаменитый антивоенный символ — голубь мира («голубка Пикассо»). При этом картины Пикассо, радикально авангардные даже в самые «академические» периоды его долгого и разнообразного (действительно «прихотливого») творческого пути, не вызывали сочувствия у рептильной советской художественной критики, начиная с 1930-х гг. неизменно высказывавшейся против т. наз. «формализма». Поэтому выставка работ Пикассо из скрытых от публики запасников советских музеев, организованная старым знакомцем художника И. Эренбургом и прошедшая в Москве в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в 1956 г., стала для ее посетителей открытием современного западного искусства (можно вспомнить широко известную историю, связанную с первыми минутами работы этой выставки, — люди напирали и Эренбург их успокоил: «Друзья, мы ждали столько лет,

так давайте же подождем еще несколько минут»). Сарказм нарратора проявляется здесь в использовании сочетания «радостно машет... кистью» — в русском словоупотреблении обычно, если речь идет не о кистях рук, *радостно машут* своими мохнатыми хвостами собаки. Ср. также прощальный жест нарратора в «Лирической интермедии» из СПС (см. с. 362). Особо отметим, что К. в комментируемом стихе ставит ударение в фамилии «Пикассо» на второй слог, поскольку автор «Герники» был испанцем. В русской и советской традиции, в том числе и в 1960-е гг., ударение чаще ставилось на третий, последний слог, поскольку известность к Пикассо пришла во Франции. Ср., например, в известной дворовой песне [137] советского времени (написанной на мотив польского шлягера «Tych lat nie odda nikt», автор которого В. Шпильман послужил прототипом героя фильма Р. Поланского «Пианист»):

Мне снятся вишни губ  
И стебли белых рук —  
Прошло все, прошло,  
Остался только этот сон.  
Остался у меня,  
На память от тебя,  
Портрет твой, портрет  
Работы Пабло Пикассо.

**«Ленин» атомоход пролагает  
верный путь через льды и метель.**

«Первый в мире атомный надводный корабль» (Парфенов 2015: 229). «Ленин» (до этого атомный реактор имели только подводные лодки) был спущен на воду 5 декабря 1957 г. и предназначался для очистки Северного морского пути. Этот



Одна из голубок Пикассо



Афиша документального фильма об атомоходе «Ленин» (1958)



Музей атомохода «Ленин»: его уменьшенная копия и увеличенная страница советского букваря, где рассказывалось о нем

ледокол стал еще одним символом советского технического прогресса и превосходства над США: американский атомоход «Саванна» был сооружен лишь в 1959 г. (Там же). Устройство советского ледокола было подробно показано в фотохрониках; на нем имелось, кажется, все — от вертолетной площадки до кинозала, музыкального салона и сауны (Там же). Проработал атомоход до 1989 г., а с 1990 г. на нем располагается музей (в г. Мурманске).

**Только Родина слышит и знает,  
чей там сын в облаках пролетел.**

Отсылка к песне, созданной еще в сталинское время, — «Родина слышит» [138] (1950, муз. Д. Шостаковича, сл. Е. Долматовского):

*Родина слышит,  
Родина знает,  
Где в облаках ее сын пролетает.*

С дружеской лаской, нежной любовью  
Альми звездами башен московских,  
Башен кремлевских,  
Смотрит она за тобою.

(Русские советские песни: 295)

Однако у К. здесь нет исторической ошибки: после полета в космос Юрия Гагарина в 1961 г. текст получил новую актуализацию и стал связываться не с одиноким бомбардировщиком, защищающим святое дело мира с советской ядерной бомбой на борту (именно таким был контекст советской «борьбы за мир» поздних сталинских лет), но с обаятельной улыбкой первого космонавта. Впрочем, холодная война со смертью Сталина не закончилась, и у этой цитаты есть еще одна привязка к контексту хрущевской эпохи: 1 мая 1960 г. над Свердловском был сбит американский военный разведывательный самолет U-2, управлявшийся летчиком Фрэнсисом Пауэрсом. Пауэрс выжил и был взят в плен, но американский президент Дуайт Эйзенхауэр уже успел официально заявить о «сбившемся с курса» самолете, якобы выполнявшем задание метеорологов. Американская сторона рассчитывала на то, что пилот запустит механизм уничтожения летательного аппарата, но Пауэрс этого не сделал, и миру были предъявлены доказательства американского шпионажа (в этом контексте становится понятной двусмысленность второго стиха: вопрос «чей... сын?» непременно вызывает у русского читателя однозначный провербиальный ответ).

**Телевизор в соседской квартире,  
КВН, «Голубой огонек».**

Первые опыты радиопередачи изображений относятся в СССР еще к началу 1930-х гг., первые регулярные трансляции телепередач начались в конце этого десятилетия, первые массовые бытовые телеприемники КВН-49 появляются в продаже в начале 1950-х гг. Ср. в мемуарах Ю. Визбора об этом времени: «Отчим, приобретший *телевизор КВН*, по вечерам садился так, что полностью закрывал своим затылком крошечный экран. Впрочем, матушка, уже к тому времени врач, нашла противоядие, как-то сказав ему, что телевизионные лучи с близкого расстояния пагубно действуют на мужские достоинства» (Визбор 1986: 13). Осознание особого значения телевидения властью было сформулировано в вышедшем 29 января 1960 г. постановлении ЦК КПСС

«О дальнейшем развитии советского телевидения», где последнее провозглашалось «важным средством коммунистического воспитания народных масс в духе марксистско-ленинской идейности и морали, непримиримости к буржуазной идеологии» (Постановление: 540). Однако по-настоящему массовым телевидение стало лишь в конце эпохи оттепели, к 1970-м гг. Отметим в первом комментируемом стихе точное указание на ограниченность распространения телевидения в более раннее хрущевское время: *телевизор в соседской квартире*.

Приведем здесь отрывок из замечания А. С. Немзера на полях нашей книги: «<...> кажется важной не только „ограниченность распространения“ ящиков, но и их, так сказать, *общепринадлежность*. Так было в коммуналках — <...> телевизора не было, смотрели у соседей (у многих были). Но так было и в „хрущевках“ <...>. И опять-таки смотрели у соседей (не только дети, но и взрослые). <...> Вообще, „соседство“ во второй половине 60-х играло важную роль. Избавившись от ужасов коммуналок, люди какое-то время сохраняли „лучшее“ из прежнего быта. Потому что „глядение в ящик“ имело привкус „публичности“, а отсутствие своего телевизора не понижало его уже огромной роли в бытии жителей столицы и крупных городов. Это выразительно отмечено <Солженицыным> в „Для пользы дела“, а затем (хоть речь идет лишь о 55-м годе!) — в „Раковом корпусе“».

Возврат из пространства публичного, из сферы истории в «домашний» мир маркирован упоминанием во втором комментируемом стихе двух популярных передач, возникших на советских телеэкранах в начале 1960-х гг. и ставших реакцией на запрос советского общества. В честь приемника КВН были названы первые на советском телевидении юмористические игры — *КВН* (Клуб веселых и находчивых). Новая передача, впервые вышедшая в эфир 8 ноября 1961 г. (Марфин, Чивурин: 12), была прямой наследницей закрытого ранее «Вечера веселых вопросов» и состояла главным образом из эстрадных миниатюр и остроумных импровизированных (на самом деле — подготовленных заранее) сценок и ответов на заданные вопросы, хотя поначалу игра была скорее викториной и соревнованием в эрудиции (Там же: 13). Создателями обеих передач были Альберт Аксельрод, Владимир Яковлев и Сергей Муратов. Популярность нового шоу была огромной: «В КВНовские вечера улицы действительно пустели. Его смотрели все (хотя, к слову

сказать, далеко не всегда оставались в восторге). Но в ту пору на телевизионном КВНе замыкалось слишком много принципиальных зрительских потребностей. Это была единственная игра, единственная развлекательная молодежная передача и единственная юмористическая программа одновременно» (Там же). КВН просуществовал до 1972 г. (был закрыт из-за трений с телевизионным начальством), его возобновление в 1986 г. стало одной из примет горбачевской «перестройки». В апреле 1962 г. были показаны первые выпуски передачи «Телевизионное кафе», где каждую неделю по субботам (позже — только по праздникам) «в 11 ночи» собирались главные люди страны — со сцены пели песни, за столиками читали стихи и просто разговаривали. Название передачи менялось несколько раз — «На огонек», «На голубой огонек» и, наконец, «Голубой огонек» (Огонек 2005: 7). Гостями «Огоньков» были передовики производства, деятели науки и искусства, чемпионы и космонавты. Именно этой передаче советские люди обязаны новой привычкой — в праздничную ночь бодрствовать у экрана телевизора, настойчиво уговаривавшего:

Только спать ложиться рано,  
Не погас еще экрана  
Голубой огонек.

(Парфенов 2009: 44)

**Спойте, спойте мне, физик и лирик,  
про романтику дальних дорог!**

Так называемый спор физиков и лириков в 1960-е гг. внешне выглядел как прямое продолжение русской распри между «реалистами» и «эстетиками» 1860-х гг. В реальности содержание мнимой дискуссии было иным: Б. Слуцкий, преднамеренно формулируя тему дискуссии в ст-нии «Физики и лирики», напечатанном в номере «Литературной газеты» от 13 октября 1959 г., покаянно писал о закономерной капитуляции советского авангардного поэтического проекта, изначально претендовавшего не менее чем на раскрытие тайн Вселенной, но превратившегося в новую унылую сервильную мифологию, перед внятной простой позитивной науки:

Что-то физики в почете.  
Что-то лирики в загоне.

Дело не в сухом расчете,  
дело в мировом законе.  
Значит, что-то не раскрыли  
мы, что следовало нам бы!  
Значит, слабенькие крылья —  
наши сладенькие ямбы,  
и в пегасовом полете  
не взлетают наши кони...  
То-то физики в почете,  
то-то лирики в загоне.  
Это самоочевидно.  
Спорить просто бесполезно.  
Так что даже не обидно,  
а скорее интересно  
наблюдать, как, словно пена,  
оппадают наши рифмы  
и величие степенно  
отступает в логарифмы.

(Слуцкий: 351)

Чуть ранее, в «Комсомольской правде» от 2 сентября 1959 г., была напечатана статья Эренбурга «Ответ на одно письмо», в которой маститый писатель «отвечал на письмо некой студентки пединститута Нины, жаловавшейся на своего друга, инженера Юрия, за то, что он не разделяет ее восторгов по поводу искусства, не хочет посещать выставки и концерты, а на попытки прочитать ему стихи Блока заявляет, что искусство — это чепуха, так как пришла другая эпоха — эпоха точных знаний и научного прогресса. В ответе корреспондентке Эренбург жалел о зачерствелой «душевной целине» ее друга и призывал советских граждан бороться за гармоничное развитие личности» (Богданов 2011: 48). На статью Эренбурга, в свою очередь, отозвался автор первой советской книги о кибернетике И. А. Полетаев, чье письмо «В защиту Юрия» «Комсомольская правда» опубликовала в номере от 11 октября 1959 г. Так было положено «начало полемике, которая захлестнула советскую общественную печать и литературу на несколько последующих лет» (Там же: 49), причем само словосочетание «физики и лирики» «возникло по ходу дискуссии с оглядкой на (только что процитированное нами. — *Комментаторы.*) стихотворение Бориса Слуцкого» (Там же: 50).

Советская действительность хрущевской эпохи, однако, не предполагала никакого противопоставления — именно инженеры

и научные сотрудники секретных и прочих НИИ составляли основную аудиторию неортодоксального искусства 1960—1970-х гг. Поэтому у К. физик и лирик вместе поют несуществующую песню на стихи культового поэта позднего советского бидермайера Э. Асадова (1923—2004) о романтике дальних дорог:

Прихлынет тоска или попросту скука  
Однажды присядет к тебе на порог,  
Ты знай, что на свете есть славная штука —  
*Романтика дальних и трудных дорог.*

(Асадов: 195—198)

**С рюкзаком за спиной молодоу  
мы геологи оба с тобой.  
Все мещане стремятся к покою,  
только нам по душе непокой!**

Второй комментируемый стих представляет собой точную цитату из песни «Геологи» [139] (1959, муз. А. Пахмутовой, сл. С. Гребенникова и Н. Добронравова): «Лучше друга нигде не найду я. / *Мы геологи оба с тобой*» (Русские советские песни: 607); о геологах в IV гл. СПС ср.: с. 260—261. В четвертом стихе цитируется песня «Комсомольцы-добровольцы» [140] (муз. М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского, из кинофильма «Добровольцы», реж. Ю. Егоров, 1958):

Хорошо над Москвою-рекой  
Услышать соловья на рассвете.  
*Только нам по душе непокой,*  
Мы сурового времени дети.

(Русские советские песни: 299)

Промежутки (первый и третий стихи) К. заполняет собственными словами, смысл которых соотносится с цитатами во втором и четвертом стихах и корректирует эти цитаты. Развернутый в песне Пахмутовой лирический сюжет («Закаленная ветром, и стужей, и зноем, / Только крепче любовь и сильней» (Русские советские песни: 607) у К. редуцируется до образа рюкзаков «за спиной молодоу»; а отсылка к песне Фрадкина предваряется у К. стихом, кардинально изменяющим значение наречия «только»: в комментируемой строфе возникает отсутствующее в «Комсомольской песне», но ключевое для эпохи оттепели противопоставление — «мы» (романтики) / «они» или «вы» (мещане). Стоит отметить характерную для К. в целом установку на критику «революционного»

романтизма, которому противопоставляется мещанство, его «пристойность и сентиментальность» (Кибилов 2015). Ср., например, в «Послании Ленке» К. (1990):

Леночка, будем мещанами! Я понимаю, что трудно,  
что невозможно практически это. Но надо стараться.  
Не поддаваться давай... Канарейкам свернувши головки,  
здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки

(Кибилов 1994: 317)

**Опускайся в глубины морские!  
Поднимайся в небесную высь!  
Где б мы ни были — с нами Россия!  
Очень вовремя мы родились.**

Вся строфа представляет собой еще одну чуть переиначенную цитату из песни «Комсомольцы-добровольцы»:

Поднимайся в небесную высь,  
Опускайся в глубины земные.  
Очень вовремя мы родились,  
Где б мы ни были — с нами Россия!

(Русские советские песни: 299)

Заменяя «глубины земные» на «глубины морские», К. иронически фольклоризирует исходный текст в духе восходящего к «Демону» Лермонтова куплета из мещанского романа И. Кондратьева «Очаровательные глазки» [141] («Я опущусь на дно морское, / Я поднимусь на облака, / Отдал тебе бы все земное, / Лишь только полюби меня» (Очарование: 175)).

**Так что — беса мз, беса мз, муча!  
Так крутись, веселись, хула-хуп!  
Все светлее, товарищ, все лучше  
льется песня из девичьих губ!**

Еще одно «иностранное», «экзотическое» вкрапление в текст IV гл. — отсылка к знаменитой песне «Besame mucho» (исп. «Целуй меня много

раз»), написанной в 1940 г. мексиканской пианисткой Консуэло Веласкес Торрес (1916—2005) и ставшей одним из главных шлягеров второй половины XX в. В СССР первой исполнительницей песни [142] была певица чешского происхождения Ружена Владимировна Сикора (1916—2006), которая за это быстро поплатилась. 31 марта 1955 г. газета «Советская культура» напечатала пассивную заметку Ю. Брагина «Пошлость меняет этикетки»:

В последнее время с наших эстрад и радиорепродукторов часто раздаются итальянские, испанские, мексиканские и прочие песни.

Слушая иные из них, люди удивляются: откуда у народных песен явно ненародный привкус? Попробуем внести ясность. Наш зритель и слушатель любит и уважает эстрадную певицу Ружену Сикору, много сделавшую для пропаганды советской лирической песни и песен братских народов. Но <...> <и>звестно ли ей, что переводчики обманули ее и „Бесаме мучо“ в переводе с испанского означает не „Песня сердца“, а „Целуй меня много“, что эту бездумную румбу уже сколько лет бренчат джазы Америки и Западной Европы? <...> Уже одни „анкетные данные“ этих песен способны помочь понять, как и откуда проникает чуждая нам идеология <...> Недаром же они стали своего рода гимном стиляг, подбирающих обноски западной „моды“. Дружное их мычание „Му-уча!“ давно должно было подсказать талантливой артистке, кому в концертном зале импонирует этот ее репертуар.

Впрочем, оттепель была уже не за горами, и последующая судьба этой песни в Советском Союзе выглядит вполне благополучной, ее мелодия даже была использована в 14-м выпуске популярнейшего советского мультфильма «Ну, погоди!» (1984).

О хулахупе см. с. 267—268; оборот «лейся, песня» — см. коммент. на с. 207—208.

**И в кафе молодежном веселье —  
комсомольская свадьба идет!  
Нас, любимая, ждет новоселье,**

Молодежные кафе, возникшие в СССР по инициативе комсомола в эпоху оттепели (1962—1963), воспринимались в противопоставлении старым формам предприятий общественного питания, дискредитированным и многократно высмеянными в сатирической советской прессе. Сюжету преобразования унылого ресторана «Одуванчик» в бодрое молодежное кафе посвящена комедия Э. Рязанова «Дайте жалобную книгу» (1965, сц. А. Галича и Б. Ласкина). Роль молодежного кафе в новой советской повседневности задокументирована также в фильме «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»), где героиня иронично замечает: «Какой современный! Как молодежное кафе!» (Кожевников: 478; Лебина 2015: 97). А. С. Немзер напомнил нам о весьма выразительном описании молодежного кафе в «Пушкинском доме» А. Битова (1964—1971) (раздел второй «Герой нашего времени», гл. «Версия и вариант»). Особый статус молодежных кафе был закреплен в официальных документах; как отмечалось в 1980 г. в «Положении о порядке отнесения ресторанов, кафе, баров и других предприятий общественного питания к предприятиям соответствующих категорий по уровню обслуживания



Ю. Пименов. «Свадьба на завтрашней улице» (1962) и «Лирическое новоселье» (1965)

и размерам наценок», «[к]афе молодежное наряду с предоставлением питания совместно с комсомольскими организациями организует проведение различных молодежных мероприятий (тематические вечера, встречи с новаторами производства, писателями, поэтами, художниками, артистами, концерты художественной самодеятельности и др.). В кафе должна быть создана обстановка, способствующая отдыху молодежи» (Библиотека). Приведем также мемуарную заметку А. Л. Осовата на полях нашего комментария: «Два главных кафе этой категории в Москве — кафе „Молодежное“ на улице Горького и „Алые паруса“ на другой стороне в переулке».

Зарождение феномена комсомольских («красных») свадеб, внедрившихся в советскую жизнь не собственно властью, а молодежной комсомольской организацией, относится к 1920-м гг. (Лебина 2019: 156). Процедура заключения брака со временем менялась. Так, после смерти Сталина советская свадьба начинает движение в сторону все большей гуманизации и меньшей ритуальности (Там же: 159—160); ср. в докладе ЦК ВЛКСМ в апреле 1958 г.: «Сейчас все упрощено. Надо завести нам свои хорошие свадебные обряды. Свадьба должна навсегда оставаться в памяти молодых. Может, стоит, чтобы молодожены давали торжественное обязательство честно нести супружеские обязанности. Может, стоит носить обручальные кольца, ибо в этом нет ничего религиозного, а это память

и знак для других: человек женат» (XIII съезд ВЛКСМ: 37—38). Впрочем, хотя в конце 1950-х гг. в процессе бракосочетания и произошли существенные изменения (создаются дворцы бракосочетаний, реформируются органы ЗАГС, сам обряд становится все более пышным и публичным), центральная роль здесь все так же отводилась идеологии комсомола (Лебина 2019: 160—161). Советская свадьба, кроме того, всегда являлась важным *советским* ритуалом перехода (Там же: 165). В постановлении ЦК ВЛКСМ «Об улучшении идейно-воспитательной работы комсомольских организаций среди комсомольцев и молодежи» от февраля 1957 г. подчеркивалась необходимость «всячески поощрять значительные события в жизни юношей и девушек (окончание школы, получение специальности, поступление на работу, *свадьба*, рождение ребенка), учитывая при этом хорошие народные традиции» (Товарищ комсомол: 175). На свадьбу от комсомола некоторые привилегированные молодожены получали весьма практичные подарки — от холодильников и телевизоров до мест в общежитии или даже квартир, так что вслед за одним радостным событием вполне могло следовать другое — *новоселье* (см. выше о программе строительства жилья, с. 268—269), ставшее важным топом советского искусства оттепельного времени. О свадебных сценах в советских фильмах сталинской эпохи см. коммент. на с. 216.

**Ангара величаявая ждет.**

Отсылка к песне «Расцветай, Сибирь» (1956, муз. В. Мурадели, сл. Э. Иодковского) (ср. с. 260):

Вет свежестью  
Ночь сибирская,  
Собрались друзья у костра...  
Ты навеки нам  
Стала близкою  
*Величаявая Ангара.*

(Лирические песни: 12)

Река Ангара, протекающая в Восточной Сибири, многократно (20 раз) упоминается в поэме Е. Евтушенко «Братская ГЭС» (ср. с. 256); актуализация гидронима в советской культуре связана с вниманием к этой гидроэлектростанции на Ангаре, преподносившейся советской пропагандой как «ударная комсомольская»

стройка. Ср. еще одну песню, где «льется песня задорных девчат» — «Девчонки танцуют на палубе» (1963, муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравова) [143]:

Чуть охрипший гудок парохода  
Уплывает в таежную тьму...  
Две девчонки танцуют, танцуют на палубе,  
Звезды с неба летят на корму...

*Привет:*

А река бежит, зовет куда-то,  
Плывут сибирские девчата  
Навстречу утренней заре  
По Ангаре,  
По Ангаре...

(Поет народ: 61)

**Юность на мотороллере мчится  
со «Спидолой» в спортивных руках!**

Мотороллеры в СССР начали массово выпускать после издания соответствующего приказа Совета

Министров от 19 июня 1956 г. на двух заводах (Тульском машиностроительном им. Рябикова и на заводе «Молот» в Вятских Полянах в Кировской области), производивших впоследствии мотороллеры «Тула» и «Вятка». С конца 1950-х гг. мотороллер в СССР стал не просто средством передвижения и личным транспортом — как и мотоциклы, мотороллеры воспринимались в качестве символа большей свободы, открывшейся советским людям. Ср. в ст-нии Вознесенского «Рублевское шоссе» (1962): «Мимо санатория / реют *мотороллеры*» (Вознесенский 2015, 2: 124). Немалую роль здесь сыграли зарубежные кинофильмы, особенно итальянские или снятые на итальянском материале, как знаменитые «Римские каникулы» (*Roman Holiday*, 1953, реж. У. Уайлер).

Распространение в СССР транзисторных рижских радиоприемников «Спидола» (по-латышски ударение здесь падает на первый слог, но К. следует устоявшемуся в России произношению), выпускавшихся с 1962 г. заводом ВЭФ, стало еще одним знаком демократизации повседневности (см.: Глезеров). Именно «Спидола» являлась самым вожделенным для молодежи переносным приемником: важны были и ее небольшие для того времени вес (2,3 кг) и размер (25,7×20×9 см), обеспечивавшие приемнику настоящую портативность, и возможность поймать большое количество



Слева: юность в лице Анны и Джо (Одри Хепберн и Грегори Пек) мчится по Риму на знаменитом мотороллере Vespa; справа: «Спидола» не нуждалась в рекламе, поскольку на первых порах у нее не было конкурентов. И все же рекламные плакаты на всякий случай выпускались

станций и даже слушать западные передачи «Би-би-си», «Голос Америки» и радио «Свобода» (Лебина 2015: 202). Позволить себе роскошную «Спидолу» могли далеко не все советские граждане, ведь стоила она немало: цена на приемник в 1961 г. (после денежной реформы) составляла 75 руб. при средней месячной зарплате в 150—170 руб. (Там же). Тем не менее эти радиоприемники стали в 1960-е гг. неизменной приметой досуга советских людей (например, пляжного и туристического).

**Плащ болонья шумит, пузырится, луч играет на темных очках.**

Эпоха хрущевских реформ принесла советским гражданам моду на синтетические ткани, а одним из самых популярных материалов стала *болонья*, унаследовавшая свое название от итальянского города Болонья, «где впервые было налажено ее производство» (Лебина 2015: 169). В СССР же выпуск болоньи был поставлен на поток к концу 1960-х гг. Изделия из этой ткани — непромокаемые плащи — часто называли, как и материал, просто «болоньей». Основой ткани был капрон, обработанный акрилодержащим полимером (Парфенов 2009: 79). Плащи «сразу стали дефицитом, предметом зависти и фарцовки» (Лебина 2015: 170). Искусствовед М. Ю. Герман в мемуарах писал об этом предмете гардероба так: «Плащ „болонья“ стал более, нежели модой, — эпидемией, мечтой, униформой художественной знати. Шелковисто синтетические, необычных оттенков — черно-лазурные, темно-коричневые с зеленоватым блеском, угольно серые



Справа: Ален Делон и Анни Жирардо в фильме «Рокко и его братья»; слева: Марчелло Матростриани в фильме «Восемь с половиной»

со стальным, дивного и простого покроя, они *шуршали* и переливались, утверждая высокое положение и стильность владельцев. Мне он так и не достался — его покупали только из-под полы в комиссионных, и стоил он весьма дорого... А на Западе — гроши, и выпускались исключительно для защиты от дождя. А у нас „блоньи“, настойчиво носившиеся в любую погоду, трескались, портились и выглядели, вероятно, нелепо» (Герман: 425). Ср. в ст-нии К.

«Любовь, комсомол и весна» (1987): «Рабочий весь в нейлоне и *блонье* / комбайны собирает для уборки / по всей планете кукурузы доброй» (Кибиров 1994: 188).



Знаменитый плакат Б. Стерна к фильму С. Кубрика по роману Набокова «Лолита» (1962). В самом фильме Лолита в таких очках не появляется ни разу

Мода на плащ болонья и на темные очки, упомянутые во втором комментируемом стихе, также не в последнюю очередь была связана с увлечением многими советскими молодыми зрителями эпохи оттепели итальянским и польским (вспомним знаменитые темные очки героя фильма А. Вайды «Пепел и алмаз», 1958) кино. В частности, плащ болонья носил главный герой фильма Лукино Висконти «Рокко и его братья» (1960), которого

сыграл харизматичный Ален Делон, а темные очки — главный герой фильма Федерико Феллини «8», ставшего победителем Московского международного кинофестиваля в 1963 г. (в роли этого героя выступил Марчелло Мастоияни). В солнцезащитных очках часто снимались в кино и/или фотографировались и другие западные знаменитости 1950—1960-х гг.: Софи Лорен, Бриджит Бардо, Элвис Пресли, Твигги, Жаклин Кеннеди, Одри Хепберн, участники «Битлз» и мн. др. (подробнее см., например: Andressen). Важно отметить, что во второй половине 1950-х — начале 1960-х гг. (потом ситуация изменилась) молодой человек или девушка в солнцезащитных очках, особенно в нестандартной оправе, в СССР часто воспринимались как развращенные западным влиянием «стиляги». Ср. приметы тогдашнего «откровенно несоветского стиля», перечисляемые современным исследователем: «яркая цветастая рубашка, *темные очки в заостренной белой оправе* <...> длинная хипповская прическа с зачесанной кверху челкой» (Юрчак: 336).

**Парни, парни, не в наших ли силах  
эту землю от НАТО сберечь!  
Поклянемся ж у братской могилы  
щит хранить на петличках и меч!**

Первые два комментируемых стиха содержат отсылку к припеву песни «Если бы парни всей земли» [144] (1957, муз. В. Соловьева, сл. Е. Долматовского; одним из исполнителей песни был М. Бернес):

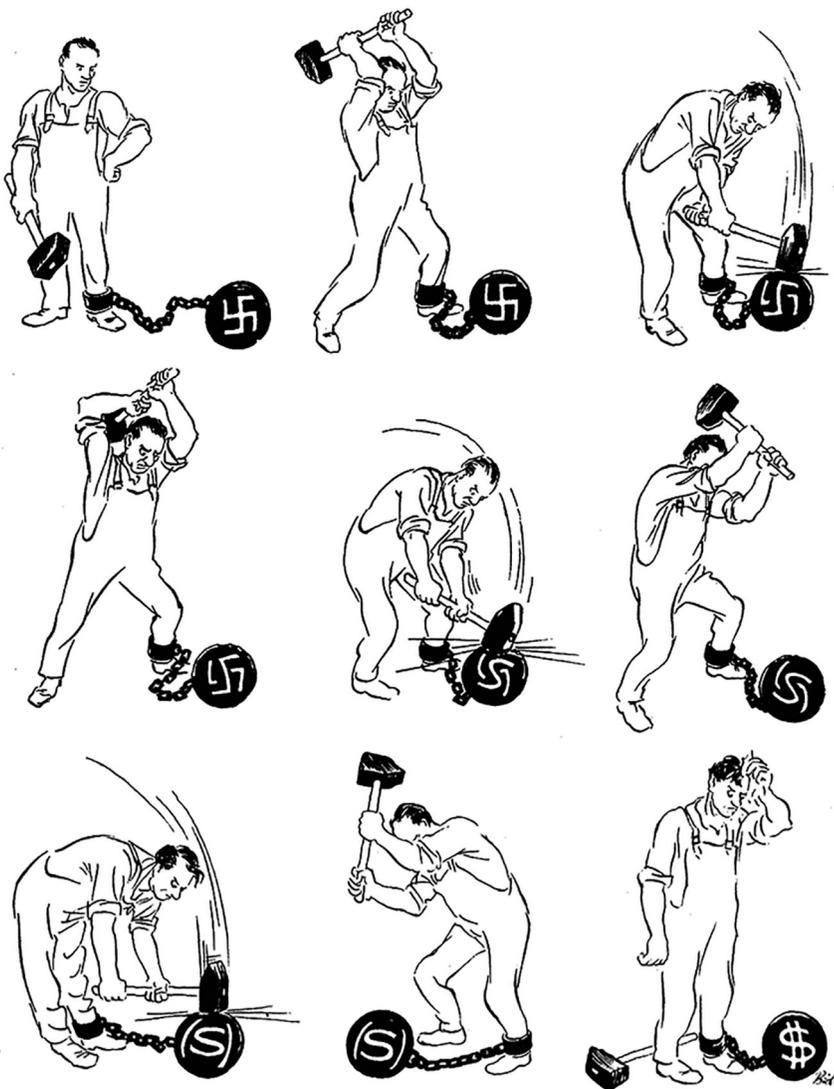
Парни, парни, это в наших силах —  
Землю от пожара уберечь.  
Мы за мир, за дружбу,  
За улыбки милых,  
За сердечность встреч!

(Лирические песни: 38)

Эта песня предлагала новую эмоциональную окраску и образность для доктрины «борьбы за мир» — вместо абстрактных «народов мира», к которым были обращены песни сталинского времени (например, «Летите, голуби, летите» [145], 1951, муз. И. Дунаевского, сл. того же Е. Долматовского), песня апеллирует к интернационалу молодых людей, объединенных не столько идеологически, сколько общелирическими ценностями. Метафора «пожара» у К. заменяется указанием на конкретный источник опасности для Земли. Военно-политический блок НАТО (North Atlantic Treaty Organization) был создан 4 апреля 1949 г. в США (первоначально

## Борьба за свободу

«Ланд ог фольк», 1947



Начиная с 1958 г. огромными тиражами в СССР издавали альбомы с политическими (и не только) карикатурами еще одного официального «большого друга Советского Союза», датского художника-карикатуриста, коммуниста Херлуфа Бидструпа (1912—1988)

членами НАТО стали 12 стран) с целью противостоять влиянию СССР в Европе. В противовес НАТО в 1955 г. по инициативе Советского Союза был сформирован блок стран Варшавского договора. В октябре 1962 г. противостояние чуть не вылилось в полномасштабную ядерную войну (эту фазу конфликта стали называть «Карибским кризисом»). О холодной войне в эпоху оттепели см. также с. 285.

В советской печати активно использовался риторический прием, состоявший в уподоблении внешней политики НАТО, и США в частности, политическому курсу Гитлера. Поэтому в третьем комментируемом стихе К. вновь отсылает читателя к образу «могилы», впервые в СПС встречающемуся в III, военной главе (ср. с. 67, 246). Только теперь речь идет не о «священной могиле» «комдива», а о братских могилах советских солдат и офицеров — образ, актуализированный не столько искусством оттепели, сколько чуть более позднего времени. Ср., например, известную песню Высоцкого «Братские могилы», прозвучавшую в фильме «Я родом из детства» (1966, реж. В. Туров) в исполнении автора (третья и четвертая строфы) и М. Бернеса [146]. Подробнее о культе Дня Победы в брежневскую эпоху см. с. 320.

В финальном из комментируемых стихов К. отсылает читателя еще к одному фильму — «Щит и меч» (четырёхсерийная экранизация В. Басовым (1968) одноименного романа В. Кожевникова, 1965); издевательски упоминаются «щит и меч» — эмблема на петлицах у кагэбэшников (к 50-летию юбилею этой человеконенавистнической организации и снимался фильм Басова).

**Дядю Сэма с ужасною бомбой  
нарисуй мне, малыш, на листке,  
реваншиста, Батисту и Чомбе!  
«Миру — мир!» подпиши в углке!..**

Цитатной основой для строфы послужила знаменитая песня «Пусть всегда будет солнце» [147] (1962, муз. А. Островского, сл. Л. Ошанина),

в которой тема борьбы за мир развернута уже в детском, а не в юношеском, как в песне на стихи Долматовского, формате (эта инфантилизация адресатов инвективы будет продолжена К.). Приведем здесь текст двух куплетов и припева этой песни:

Солнечный круг,  
Небо вокруг —  
Это рисунок *мальчишки*.

Из работ, поступивших на конкурс

В номинации «Лучшее изображение политического деятеля» победил рисунок Бориса Ефимова «Мачехин сын».

«Мачехин сын» — в Соединенных Штатах вернувшийся из Афганистана солдат, который получил ранение и был отправлен в госпиталь в США.

Рис. Бор. Ефимова



Ввиду того, что Крокодилу часто приходится иметь дело с образом дяди Сэма, ему пришлось выучиться в этом искусстве. Придадим свой процент американской фантазии, которая более всего отличает современную американскую обманку.



Слуга трех господ.

Рисунок Бор. ЕФИМОВА



С ПЕНОЙ У РТА

Дядя Сэм, Чомбе и реваншисты на карикатурах Бориса Ефимова

*Нарисовал*  
Он на листке  
И подписал в уголке:

*Привет:*  
Пусть всегда будет солнце,  
Пусть всегда будет небо,  
Пусть всегда будет мама,  
Пусть всегда буду я.

Милый мой друг,  
Добрый мой друг,  
*Людам так хочется мира.*  
И в тридцать пять<sup>66</sup>  
Сердце опять  
Не устает повторять:

*Привет*  
(Русские советские песни: 326)



Фульхенсио Батиста на карикатуре из газеты «Богемия» (1952 г., 20 июля)

При этом персонажами комментируемой строфы и рисунка «малыша» К. сделал постоянных антигероев советских карикатур и сатирических стихов эпохи оттепели: дядю Сэма с бомбой (от Uncle Sam, персонифицированный образ США), реваншиста (слово из газетного жаргона эпохи, применявшееся исключительно к политикам Западной Германии, якобы поголовно мечтавшим о восстановлении гитлеровского рейха и его территориальных завоеваний) и премьер-министра Республики Конго Моиза Чомбе (1919—1969), считавшегося ответственным за убийство в январе 1961 г. первого премьер-министра Республики Конго, политика левого толка Патриса Лумумбы. Ср. в послании К. «Любовь, комсомол и весна» (1987): «За океаном / <...> и Чомбе, Франко, Салазар, и венгры / контрреволюционные» (Кибилов 1994: 188). Кубинский диктатор Фульхенсио Батиста (1901—1973) по прозвищу Сержант, свергнутый в результате Кубинской революции 1 января 1959 г., становился мишенью советских карикатуристов гораздо реже — большинство граждан СССР не представляло себе, как он выглядит.

<sup>66</sup> Отметим неслучайность этого странного на первый взгляд указания: в 1962 г. 35 лет было самым младшим из воевавших в Великую Отечественную советских граждан (последний военный призыв 1944 г. предусматривал мобилизацию юношей 1927 года рождения).

Лозунг «Миру — мир!», согласно сведениям К. Душенко, «утвердился с мая 1951-го, а в более ранней форме: „Мир — миру!“ — с 1949 г.» (Душенко: 436). Ср. в ст-нии Ахматовой «Падение Берлина (в кино)» 1949 г. (одном из вынужденно написанных «советских» текстов опального поэта): «И с отзвуком далекого раската / Блаженная настала тишина, / И радость встреч, / и нет тебя, война! / *Мир — миру!*» (Ахматова 2 (1): 135). Десять лет спустя И. Холин зафиксировал лозунг как бытовой факт, вписанный в унылый пейзаж барачного пригорода:

Дамба. Клумба. Облезлая липа.  
Дом барачного типа.  
Коридор.

18 квартир.

На стене лозунг:

*МИРУ МИР!*

Во дворе Иванов  
Морит клопов,  
Он бухгалтер Гознака.  
У Романовых пьянка,  
У Барановых драка.

(Холин: 27)

**Добровольцы мои, комсомольцы!  
Беспокойные ваши сердца  
то Сатурновы меряют кольца,  
то скрипят португеей отца,**

Первые два стиха отсылают к названиям (и припеву) тематически близких советских песен разных десятилетий — «Комсомольцы — беспокойные сердца» (1948, муз. А. Островского, сл. Л. Ошанина) и уже цитировавшейся выше «Комсомольской песни» 1957 г. Приведем припевы обеих песен:

*Комсомольцы — беспокойные сердца,  
Комсомольцы все доводят до конца.  
Друзья, вперед  
Нас жизнь зовет.  
Наша Родина кругом цветет.*

(Русские советские песни: 317)

*Комсомольцы-добровольцы,  
Мы сильны нашей верною дружбой.  
Сквозь огонь мы пойдем, если нужно  
Открывать молодые пути.*

*Комсомольцы-добровольцы,  
Надо верить, любить беззаветно,  
Видеть солнце порой предрассветной —  
Только так можно счастье найти!*

(Там же: 299)

О мотиве «комсомольского сердца» см. также коммент. на с. 186.

Третий из комментируемых стихов отсылает к припеву песни «На чем стоит любовь?» [148] (1969, муз. О. Иванова, сл. О. Гаджикасимова), исполнявшейся вокально-инструментальным ансамблем «Веселые ребята»:

*Но любовь и стоит на том,  
Что тропинкою, пусть завьюженной,  
До Сатурна дойдет пешком,  
Чтоб кольцо принести для суженой.*

(Песни радио и кино: 22)

Четвертый комментируемый стих, по-видимому, не отсылает к конкретному претексту, а описывает общую ситуацию оглядки поколения шестидесятников на своих отцов, сражавшихся с внешними и внутренними врагами родины. Ср., например, знаменитый эпизод фильма «Шумный день» (1960, реж. А. Эфрос и Г. Натансон; снят по пьесе В. Розова «В поисках радости»), в котором пятнадцатилетний Олег (в темпераментном исполнении О. Табакова) шашкой покойного отца-героя рубит «мещанскую» обстановку в своей московской квартире. Ср. также в финальном куплете песни В. Баснера на стихи М. Матусовского «С чего начинается родина» [149] (из упомянутого выше фильма «Щит и меч»):

*С чего начинается Родина?  
С окошек горящих вдали,  
Со старой отцовской буденновки,  
Что где-то в шкафу мы нашли.  
А может, она начинается  
Со стука вагонных колес  
И с клятвы, которую в юности  
Ты ей в своем сердце принес...*

(Русские советские песни: 485)

то глядят вернисаж неизвестных,  
в жарких спорах встречая рассвет...  
Вслед гляжу я вам, добрым и честным.  
Ничего-то в вас, мальчики, нет.

В первом стихе содержится прозрачный намек на самого известного советского скульптора периода оттепели Эрнста Иосифовича Неизвестного (1925—2016). В 1962 г. он стал участником знаменитой коллективной выставки в Манеже «30 лет МОСХа» (по-видимому, именно она в первую очередь подразумевается во втором комментируемом стихе). Выставку обругал лично Хрущев, посетивший ее 1 декабря 1962 г., и это стало одним из знаковых, часто упоминаемых в мемуарах и хрониках событий начала 1960-х гг. По воспоминаниям М. Ромма, на встрече с творческой интеллигенцией в декабре 1962 г. Хрущев высказался о Неизвестном так: «Ваше искусство похоже вот на что: вот если бы человек забрался в уборную, залез бы внутрь стульчака, и оттуда, из стульчака, взирал бы на то, что над ним, ежели на стульчак кто-то сядет. На эту часть тела смотрит изнутри, из стульчака. Вот что такое ваше искусство — ему не хватает доски от стульчака, с круглой прорезью, вот чего не хватает. И вот ваша позиция, товарищ Неизвестный, вы в стульчаке сидите!» (Ромм: 129). А Вознесенский прославил фронтовика и кавалера высоко чтимой медали «За отвагу» Неизвестного в ст-нии 1964 г. «Неизвестный — реквием в двух шагах, с эпилогом». Скульптор эмигрировал в США в 1976 г. Могилу Хрущева на Новодевичьем кладбище украшает памятник, выполненный им.

Жаркие споры до рассвета (в том числе об искусстве), о которых идет речь во втором стихе, — общее место «романтического» советского искусства не только оттепели, но и более раннего времени, в частности «поэтов-ифлийцев». Ср., например, в неоконченной поэме погибшего на войне М. Кульчицкого «На правах рукописи» (1940): «Навылет *споря до рассвета*: / Фет, Пастернак, Багрицкий, Блок...» (Кульчицкий: 101). Также ср. в ст-нии В. Лебедева-Кумача «Комсомольский билет» (1940): «Комсомольские *жаркие споры*. / Вечеринки, собранья и ночи без сна» (Лебедев-Кумач: 99).

В четвертом комментируемом стихе иронически переосмыслиется припев уже упоминавшегося нами советского шлягера «А у нас во дворе» (1962, муз. А. Островского, сл. Л. Ошанина):

Я гляжу ей вслед:  
Ничего в ней нет.



Спор «мальчиков» в программном оттепельном фильме «Застава Ильича»

А я все гляжу,  
Глаз не отвожу...

(Русские советские песни: 323)

Номинации (чаще всего — коллективные) «мальчики» и «девочки» следует считать сигнатурой шестидесятнической речи. Нарочитая инфантилизация вовсе не была попыткой представить героев не способными отвечать за свои дела и поступки, за ней стояло отрицание официальности сталинской концепции «советской молодежи», введение важной ноты интимности, кружковой (школьной, дворовой, дружеской) близости. Это слово также было опробовано уже ифлийцами военного поколения:

Есть в наших днях такая точность,  
Что мальчики иных веков,  
Наверно, будут плакать ночью  
О времени большевиков.

(Коган: 308)

Заставляющие вспомнить о «русских мальчиках» Достоевского, «мальчики» и «девочки» стали ключевыми словами эпохи.

В первую очередь следует упомянуть воспевающее жаркие юные споры знаменитое стихотворение Е. Евтушенко «Давайте, мальчики» (1959):

Приходят мальчики,  
надменные и властные.  
Они сжимают кулачки влажные  
и, задыхаясь от смертельной сладости,  
отважно обличают  
мои слабости.

(Евтушенко 2: 22)

Язык оттепели и номинацию военного поколения совместил в знаменитой песне Окуджава («До свидания, мальчики», 1958, [150]). Позже ее заглавие стало названием повести Б. Балтера (1962), также посвященной будущим солдатам Великой Отечественной. Но и современные мальчики, противопоставленные миру отцов, не были забыты поэзией оттепели — здесь следует назвать песню Галича «Спрашивайте, мальчики», точнее, обе его песни с этим рефреном и названием. «Официальную» версию на стихи Галича написал М. Фрадкин для кинофильма «Не самый удачный день» (1966, реж. Ю. Егоров, в этом фильме представлена инсценировка упомянутой в нашем комментарии чуть выше песни Окуджавы в спектакле студентов курса Г. Товстоногова «Зримая песня» 1965 г.). Вот отрывок из этой песни [151]:

Спрашивайте, мальчики, спрашивайте, мальчики,  
Спрашивайте, мальчики, спрашивайте.  
А вы, люди, ничего не приукрашивайте,  
А вы, люди, объясните им, почему...

Почему долго длится зима,  
И так быстро проходит весна?  
Почему, если нам не до сна,  
Старикам снятся детские сны,  
И таким ожиданьем,  
Таким ожиданьем полна тишина,  
Что, окно распахнувши,  
Ты можешь рукою достать до луны?

(Песня 89: 8)

«Неофициальную версию», написанную тогда же, Галич исполнял под гитару на свою мелодию [152]:

Спрашивает мальчик — почему?  
Спрашивает мальчик — почему?  
Двести раз и триста — почему?  
Тучка набегает на чело.  
А папаша режет ветчину,  
А папаша режет ветчину,  
Он сопит и режет ветчину  
И не отвечает ничего.

Снова замаячили бль, боль,  
Снова рвутся мальчики в пыль, в бой!  
Вы их не пугайте, не отваживайте,  
Спрашивайте, мальчики, спрашивайте,  
Спрашивайте, мальчики, спрашивайте,  
Спрашивайте, спрашивайте!

(Галич: 73)

Эта особенность языка эпохи была отрефлексирана поэтом Н. Грибачевым (титоловавшим, по некоторым сведениям, себя «автоматчиком Партии»). В 1962 г. он выступил со стихотворением «Нет, мальчики!», рифмованным доносом, направленным не только против Евтушенко, но и против всего поколения оттепели. Протицируем его фрагмент:

Теперь  
они  
в свою вступают силу.  
Но, на тщеславье разменяв талант,  
Уже порою смотрят на Россию  
Как бы слегка на заграничный лад.

И хоть борьба кипит на всех широтах  
И гром лавины в мире не затих,  
Черт знает что малюют на полотнах,  
Черт знает что натаскивают в стих

И, по зелености еще не зная,  
Какая в этом пошлость и тоска,  
Подносят нам свои иноиздания,  
Как на вершину славы пропуска.

Ну что ж, мы снисходительны ко блажи  
И много всяких видели дорог,



Памятник работы Э. Неизвестного на могиле Н. С. Хрущева



(ср.: Дмитриев: 199; Баранова: 109; Нифонтова: 14 и др.).

В четвертом комментируемом стихе К. показывает, что, несмотря на разоблачение «культа личности» Сталина в годы оттепели, основные столпы сталинской мифологии в это время устояли: автор СПС подразумевает один из самых главных и самых лживых фильмов позднесталинской эпохи — музыкальную комедию «Кубанские казаки» (1949, реж. И. Пырьев). Ср. в одном из интервью К.: «...что чувствовал мой отец при просмотре „Кубанских казаков“, я до сих пор понимаю с трудом. Я ему говорю: „Ты же сам из станицы, ты ж мне рассказывал, в каком кошмаре вы жили, так почему же тебе этот фильм не кажется оскорбительным?“» (Кибиров 2008а). Традиции этого фильма были подхвачены, например, в кинокомедии «Стряпуха» (1966, реж. Э. Кеосаян; фильм поставлен по пьесе А. Сафронова) с участием молодого Высоцкого. Действие «Стряпухи» разворачивается в кубанском колхозе. «Сладко дремлет» сад в ст-нии Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», но более важным претекстом представляются нам финальные строфы ст-ния Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (которое благодаря композитору Елизавете Шашиной стало популярным романсом): «Но не тем холодным сном могилы... / Я б желал навеки так *заснуть*, / <...> // Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне *сладкий голос пел*». Ср. с. 210.

**Гнусных идиолов сталинских скинем,  
кровь и прах с наших ног отряхнем.  
Только о комсомольской богине  
спой мне — ах, это, брат, о другом.**

Первый стих этой строфы отсылает читателя к недолгой, но интенсивной кампании десталинизации, развернувшейся после XXII съезда КПСС (1961), когда труп диктатора был символически вынесен из Мавзолея на Красной площади (ср. с. 327), города и прочие объекты, названные в честь Сталина, переименованы, а памятники



Поет Майя Кристалинская. Фото 1970-х гг.

ему — демонтированы. Эмблематическая картина низвержения коммунистического кумира была дана в песне Галича «Ночной разговор в вагоне-ресторане» [153], вошедшей в поэму «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (другое название — «Поэма о Сталине», 1966—1969):

А случилось дело так:  
Как-то ночью странную  
Заявился к нам в барак  
«Кум» со всей охраною.  
Я подумал, что конец,  
Распрощался матерно...  
Малосольный огурец  
Кум жевал внимательно.  
Скажет слово и поест,  
Морда вся в апатии...  
«Был, — сказал он, — говны<sup>67</sup>, съезд  
Славной нашей партии.  
Про Китай и про Лаос  
Говорились прения,  
Но особо встал вопрос  
Про Отца и Гения».  
Кум докушал огурец  
И закончил с мукою:  
«Оказался наш Отец  
Не отцом, а сукою...»  
Полный, братцы, ататуй!  
Панихида с танцами!  
И приказано статуй  
За ночь снять на станции.

(Галич: 211—212)

Представление о квазирелигиозном характере советской власти, которое в I гл. поэмы осмыслялось применительно к фигуре Ленина (см. с. 155), обыгрывается в комментируемом фрагменте путем обращения к преданию о крещении Руси Владимиром и сбрасывании в Днепр языческих идолов, комически контаминированного с «Рабочей Марсельезой» П. Лаврова с ее ветхозаветными коннотациями, также неоднократно цитировавшей К. в I гл.:

---

<sup>67</sup> В этом стихе исправляем предпоследнее слово согласно большинству известных авторских исполнений песни. В цит. издании читается «главный» (этот авторский вариант зафиксирован в сб-ке 1974 г. «Поколение обреченных»).

Отречемся от старого мира,  
*Отряхнем его прах с наших ног!*  
Нам враждебны златые кумиры,  
Ненавистен нам царский чертог.

(Вольная русская поэзия: 267)

Отряхивание *с ног крови и праха* — чудовищное нагромождение метафор, силлептическая катахреза, напоминающая пародийные тексты К. Пруткива или сочинения капитана Лебядкина; в данном случае нелепость поэтических выражений вменяется объектам полемики — «мы» здесь включено в состав незакавыченной прямой речи поколения.

К теме низвержения богов присоединяются третий и четвертый комментируемые стихи, также представляющие собой отсылку к уже упомянутой в коммент. к «Вступлению» «Песенке о комсомольской богине» Окуджавы (1958), цитаты из которой еще встретятся в IV гл. далее:

Я смотрю на фотокарточку:  
две косички, строгий взгляд,  
и мальчишеская курточка,  
и друзья кругом стоят.

За окном все дождик тенькает:  
там ненастье во дворе.  
Но привычно пальцы тонкие  
прикоснулись к кобуре.

Вот скоро дом она покинет,  
вот скоро вспыхнет гром кругом,  
*но комсомольская богиня...*  
*Ах, это, братцы, о другом!*

На углу у старой булочной,  
там, где лето пыль метет,  
в синей маечке-футболочке  
комсомолочка идет.

А ее коса острижена,  
в парикмахерской лежит.  
Лишь одно колечко рыжее  
на виске ее дрожит.

*И никаких богов в помине,*  
лишь только дела гром кругом,

но комсомольская богиня...  
Ах, это, братцы, о другом!

(Окуджава: 150—151)

«Ах» и «но» в предыдущей строфе уже предсказывают обращение к этому тексту. Издевательские цитаты из него присутствуют также в ст-нии К. «Любовь, комсомол и весна» (1988): «Она в кожанке старой, в кумачовой / косынке, но *привычно протянулись / девические пальцы к кобуре*» (Кибилов 1994: 185). Ср. также в его послании «Л. С. Рубинштейну»: «Ух и добрые мы люди! / Кто ж помянет о былом — / глазки вон тому иуде!.. / Впрочем, *это о другом*» (Кибилов 1994: 166). Подробнее об Окуджаве и Кибилове см.: Лекманов: 104—109.

Смысл этой филигранно выстроенной строфы, который должен реконструировать читатель: хотя шестидесятники и боролись со сталинизмом, но были готовы умиляться не менее кровавой предшествовавшей советской эпохе.

**Все равно мы умрем на гражданской —  
трынь да брынь — на гражданской умрем,  
на венгерской, на пражской, душманской...  
До свиданья, родимый райком!**

В первых двух стихах продолжается издевательское цитирование песен Окуджавы, на этот раз финала его «Сентиментального

марша» [154] (1957), посвященного Евтушенко и звучащего в фильме «Застава Ильича» (звукоподражанием «*трынь да брынь*» имитируется звучание гитарного аккорда):

Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет,  
когда трубу к губам приблизит и острый локоть отведет.  
Надежда, я останусь цел: не для меня земля сырая,  
а для меня твои тревоги и добрый мир твоих забот.

<...>

Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся,  
какое б новое сражение ни покачнуло шар земной,  
я все равно *паду на той, на той единственной Гражданской,*  
и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной.

(Окуджава: 135)

(В скобках отметим два момента: во-первых, склонившиеся над павшим лирическим героем комиссары могут скорбно преклонять пыльные шлемы перед соратником, но могут и безмолвно

и не обнажая голов рассматривать поверженного врага; во-вторых, эту песню перевел на английский язык не лишенный поэтического вкуса и не чуждый обоснованных претензий к советской власти Набоков. См.: Nabokov 2008.)

Из апологии революционной войны следует, согласно логике СПС, оправдание войн второй половины XX века. В третьем комментируемом стихе перечисляются три случая такого военного вмешательства СССР во внутренние дела других стран. Речь идет о жестоком подавлении в октябре—ноябре 1956 г. советской армией восстания против марионеточного просоветского режима народной республики в Венгрии; об аналогичных действиях войск стран Варшавского договора в августе 1968 года, положивших конец реформам Пражской весны (так называли попытку руководства Чехословакии построить «социализм с человеческим лицом»); и наконец, о вводе советских войск в Афганистан с «целью оказания братской помощи» в декабре 1979 г. Подробнее см. с. 380—381. Душманами (*dušman*, дари — враг, неприятель) советские военнослужащие и афганские власти именовали тех местных солдат и партизан, которые им противостояли. Это наименование нашло широкое отражение в так называемом песенном фольклоре «афганцев» (то есть солдат и офицеров, которым выпало служить в составе ограниченного контингента советских войск в Афганистане).

В четвертом комментируемом стихе К. стилизует стих из бодряческих комсомольских виршей. И. С. Скоропанова полагает, что в данном случае К. отсылает читателя к песне «До свиданья, города и хаты» [155] (1941, муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского) (Скоропанова: 365)<sup>68</sup>. Приведем здесь два ее первых куплета:

До свиданья, города и хаты,  
Нас дорога дальняя зовет.  
Молодые, смелые ребята  
На заре уходим мы в поход.

На заре, девчата, выходите  
Комсомольский провожать отряд.  
Вы без нас, девчата, не грустите, —  
Мы придем с победою назад.

(Русские советские песни: 94)

---

<sup>68</sup> Слова этой песни И. С. Скоропанова ошибочно приписывает В. Лебедеву-Кумачу.

Рискуем предположить, что на заднем плане здесь явственно различима известная фольклорная армейская песня [156], описывающая прямо противоположную ситуацию — демобилизацию:

Покидают чужие края  
Дембеля, дембеля, дембеля,  
И куда не взгляни —  
В эти майские дни,  
Всюду пьяные ходят они.

*До свиданья, родной КПП,  
Не сидеть больше нам на губе.  
До свиданья, кусок,  
Мой окончился срок,  
До вокзала теперь марш-бросок.*

(Поэзия в казармах: 112)

Этот текст зафиксирован в конце 1970-х гг., он построен на пародическом перепеве песни «Васильки» [157] (муз. П. Аедоницкого, сл. Я. Халецкого).

**Над Калугой, Рязанью, Казанью,  
по-над баней — сиянье знамен!**

Перечисляемые в первом стихе города в совокупности составляют образ провинциальной, *не* столичной России.

В калужской школе в феврале 1952—1953 гг. учителем русского языка и литературы служил Окуджава; в рязанской школе с августа 1957 г. учителем физики и астрономии — Солженицын. В Казани прошло детство В. Аксенова.

Бани, упоминаемые во втором комментируемом стихе, городское население Советского Союза в описываемую в IV гл. эпоху посещало поголовно. Подробнее см. с. 79—84. Ср. также стих о «кровой бане» в «Лирической интермедии», с. 351.

«Сиянье знамен» — мотивированный скорее фонетически, чем логически, троп, ср., впрочем, то же сочетание в ст-нии Дмитрия Гулия «О Ленине» (1954): «Нам партию Ленин оставил родную — / Все ярче сиянье знамен» (Гулия: 138). О мотиве знамени в СПС см. с. 195—196.

**Бабушка, отложи ты вязанье,  
научи танцевать чарльстон!**

Комментируемые стихи отсылают к песне «Бабушка, научи меня танцевать чарльстон» [158] (1961, муз. Л. Подешта,

сл. Г. Фере), известной прежде всего в исполнении Тамары Миансаровой:

*Бабушка, отложи ты вязанье,  
Заведи свой старый граммофон.  
И мое ты исполни желанье —  
Научи танцевать чарльстон.*

Говорю тебе снова и снова,  
Повторяю опять и опять.  
Для тебя я все делать готова —  
Шить, стирать, варить варенье,

Целый день носки вязать  
И очки для тебя искать.  
Чарльстон меня за это  
Научи ты танцевать!

Именно с этой песней, цитирующейся К. и в еще не оконченном романе «Генерал и его семья» (Кибиров 2017: 44), как отмечает

Н. Лебина, вошел заново в советскую жизнь модный в 1920-е гг. танец чарльстон, актуализированный также в американской и европейской культурах (Лебина 2019: 340). В словарях как неологизм десятилетия даже закрепился глагол «чарльстонить», взятый из поэмы «Братская ГЭС», и это умение стало «не только модным трендом, но и <...> маркером социальной принадлежности» (Там же: 341). Ср., например, в повести Н. Дементьева «Замужество Татьяны Беловой» (1963): «Все они молча и спокойно разглядывали меня. Вдруг от верстака дернулся долговязый юноша... и, по-женски кокетливо подхватив полы халата, *чарльстоном, трясясь всем телом*, пошел ко мне. <...> И вдруг я поняла: единственное, что мне надо сейчас сделать, — это сразу поставить себя у них. И я тоже сорвалась с места. <...> Танцевала я хорошо, опыт в этом деле у меня был. <...> *...я выдавала настоящий чарльстон*» (цит. по: Лебина 2019: 341).

**Че-че-че, ча-ча-ча, Че Гевара  
Вновь гитара поет и поет!  
Вновь гитара, и вновь Че Гевара!**

В первом комментируемом стихе, в котором вновь возникают «иностранные» вкрапления, обыгрывается звуковое



Юная героиня фильма «Иностранка» (1965, реж. А. Серый, К. Жук) танцует чарльстон



Антивоенная демонстрация в Чикаго. 10 августа 1968 г.

сходство воспринимавшегося как имя прозвища кубинского революционера аргентинского происхождения Эрнесто Гевары (1928—1967) — «Че» (от аргентинского междометия «che», используемого в качестве обращения) — с названием еще одного популярного в Советском Союзе в 1960-е гг. танца и стиля — ча-ча-ча. Изобретен этот стиль был в 1950-е гг. кубинским композитором Энрике Хоррином, а сам танец наряду с финским танцем летка-енка и «американо-канадским хали-гали» был «рекомендован для исполнения в публичных местах» (Лебина 2019: 339), т. е. считался приемлемым советскими блюстителями нравственности и морали. Подсвечивает эту издевательскую звуковую игру неприличный детский фольклорный стишок, начинающийся двустижием «Обезьяна Чи-чи-чи / Продавала кирпичи».

Девочку — выпускницу школы, танцующую ча-ча-ча на Красной площади, изображает в поэме «Братская ГЭС», внимательно читавшейся К. в детстве (см. с. 256), Евтушенко. Упоминается в этом фрагменте и бабушка девочки (ср. предыдущий стих СПС):

Бабушка, вы мечетесь,  
бабушка, вы плачете, —

ваша внучка,  
бабушка,  
уже без каблуков.  
Платье где-то лопнуло,  
бусы —  
в грязь,  
и на место Лобное  
внучка взобралась.  
Где стоял ты,  
Стенька,  
возле палача, —  
абитуриентка  
пляшет  
*ча-ча-ча.*

(Евтушенко 2: 479)

А дальше в этом же эпизоде заходит речь о твисте (ср. с. 256—258):

Лысый с телехроники,  
с ног чуть не валясь,  
умоляет:  
«Родненькие,  
родненькие,  
вальс!»  
Но на просьбы робкие —  
свист,  
свист,  
и танцуют  
родненькие  
*твист,*  
*твист...*

(Там же: 480)

Культ харизматика и фанатика революции Че Гевары начал складываться на Кубе и в меньшей степени в СССР (в отличие от Фиделя Кастро, Че отталкивал официальную советскую пропаганду своей непредсказуемостью) еще при его жизни. После того как Че был убит, к исповеданию этого культа приобщились леворадикалы во всем мире. В Советском Союзе гибель революционера оплакал, например, Е. Долматовский в поэме «Руки Гевары» (1972). Ср. также «Балладу о Че Геваре», исполнявшуюся белорусским вокально-инструментальным ансамблем «Песняры» [159] (1977, муз. И. Лученка, сл. Г. Буравкина, русский перевод

Н. Добронравова; в песне использована та же рифма, что и в комментируемых стихах):

Не надо оркестров,  
Пусть пальцы разбудят *гитару*.  
Споем про Эрнесто,  
Споем про тебя, *Че Гевара*.

**ЛЭП-500 над тайгой встает.** ЛЭП-500 — это линия электропередачи напряжением 500 киловольт. Комментируемый стих отсылает сразу к нескольким фрагментам песни «ЛЭП-500» [160] (1960, муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравова):

Седина в проводах от инея,  
*ЛЭП-500* не простая линия,  
И ведем мы ее с ребятами  
По *таежным* дебрям глухим.

По ночам у села Покосного  
Хороводят березки с соснами,  
И с мужскою усмешкой горькою  
На них мы глядим.

Сквозь *таежные* зори мгlistые  
Тянем к людям мы солнце чистое,  
И *встают* зори над опорами  
Под моей озябшей рукой.

Повернув выключатель в комнате,  
Вы о нашем зимовье вспомните,  
Если б желтый глазок вольфрамовый  
Мог пахнуть *тайгой*...

(Лирические песни: 100)<sup>69</sup>

**И встречает посланцев столица,  
зажигается Вечный огонь.**

В первом комментируемом стихе иронически воспроизводится еще один журналистский штамп советского времени, использовавшийся в репортажах о прибытии в Москву разного рода гостей, чаще всего — зарубежных и просоветски

<sup>69</sup> В 1963 г. Пахмутова и Добронравов написали о ЛЭП еще одну песню [161] — «ЛЭП — это просека в дикой тайге...».



Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев зажигает Вечный огонь на могиле Неизвестного Солдата

настроенных (подробнее и конкретнее см. в следующем абзаце нашего коммент.). Ср., например, в бодряческой заметке 1966 г. из журнала «Огонек»: «Верная заветам Маркса, Энгельса, *столица* радушно, горячо *встречает посланцев* далеких стран и близких соседей, демонстрируя нетленную свою дружбу, верность единству международного рабочего движения» (Судрабкалн: 6). Ср. в послании К. «Любовь, комсомол и весна» (1987): «Никита / Сергеевич Хрущев на Мавзолее / приветствует *посланцев* всех народов / в году 80-м, в коммунизме» (Жибилов 1994: 188).

Первый мемориал Вечный огонь в память о тех, кто погиб на Великой Отечественной войне, был открыт в СССР 9 мая 1955 г. в поселке Первомайском Тульской области. 6 ноября 1957 г. Вечный огонь был зажжен на Марсовом поле в Ленинграде (Юдкина: 112, 121). Однако в комментируемом фрагменте К. наверняка имеет в виду тот Вечный огонь, который 6 мая 1967 г. был зажжен на Могиле Неизвестного Солдата у кремлевской стены генеральным секретарем ЦК КПСС (1966—1982) Л. И. Брежневым (Ваньке, Полухина: 41). Если предположить, что в первом комментируемом стихе подразумевается главным образом VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, открывшийся в столице 28 июля 1957 г., можно будет констатировать, что ближе к концу IV гл. К. примерно обозначил границы того периода, о котором он в этой

главе пишет. Нужно отметить, что ставку на День Победы как на второй после 7 ноября главный государственный праздник советская пропаганда сделала именно в эпоху правления страной Брежнев — до 9 мая 1965 г. этот день даже не был выходным. Среди ключевых ритуалов Дня Победы одним из важнейших стало возложение руководителями государства венков к Могиле Неизвестного Солдата и Вечному огню у кремлевской стены. Образ «огня», как и образ «могил», возникает в СПС несколько раз. Ср. с. 183. Инфернальная подсветка этих тем (особенно заметная в сочетании с эпитетом «вечный») не отменяет исторического комментария, приведенного выше.

**Ваня Бровкин, и Перепелица, и Зиганшин поют под гармонь.**

Упомянутый в первом комментируемом стихе заглавный герой популярной советской кинокомедии «Солдат Иван Бровкин» (1955, реж. И. Лукинский) действительно поет и играет на гармонии, отсылая, таким образом, внимательного зрителя к образу идеального советского солдата Василия Теркина из великой фронтовой «книги про бойца» Твардовского. Максим Перепелица из одноименного фильма (1955, реж. А. Граник) пляшет под гармонь, а поет под звучащий за кадром оркестр. Ивану Бровкину в итоге удается дослужиться до звания ефрейтора, Максиму Перепелице — до звания младшего сержанта.

Младшим сержантом военно-строительных частей был и Асхат Рахимзянович Зиганшин (1938—2017), входивший вместе с Филиппом Поплавским, Анатолием Крючковским и Иваном Федотовым в состав экипажа самоходной баржи Т-36, 17 января 1960 г. сорванной со швартовки в заливе острова Итуруп. В течение 51 дня<sup>70</sup> баржа дрейфовала в Тихом океане, а затем все четыре солдата были спасены американскими военными. Они приобрели огромную популярность в СССР (вскоре, впрочем, вытесненную образом Гагарина) и даже превратились в героев фольклорных песен («Зиганшин-буги, Зиганшин-рок! / Зиганшин съел второй сапог» [162] на мотив «Rock Around Clock»; «Прости меня, но я не виновата, / Что я люблю Зиганшина Асхата» на мотив албанского танго «Бабочка» [163]). Обыгрывалось в песнях и самодеятельных ст-ниях о Зиганшине и его товарищах то, что, спасаясь от

---

<sup>70</sup> По тогдашней официальной версии — сорока девяти дней.



Иван Бровкин в исполнении Леонида Харитонова играет на гармони (слева), Максим Перепелица в исполнении Леонида Быкова пляшет (справа)

голодной смерти, они вынуждены были съесть семь пар кожаных сапог и кожаные меха гармони (на это и намекает второй из комментируемых стихов). Ср., например, в стилизованной под фольклор песне юного Высоцкого «Сорок девять дней» [164] (1960): «Когда ел Поплавский *гармошку*, / Крутая скатилась слеза. / <...> / Зиганшин, Крючковский, Поплавский — / Под палубой *песни поют*» (Высоцкий 4: 327). О гармони в советской культуре см. с. 216, примеч. 58.

**Накупивши нарядных матрешек,  
спой, Поль Робсон, про русскую мать!**

Американский бас-баритон Поль Робсон (1898—1976), родившийся в бедной негритянской семье, был

награжден Сталинской премией за укрепление мира (1952) и неоднократно посещал СССР (впервые в 1934 г., а в последний раз в 1963 г.). Своей официальной славой в Советском Союзе Робсон был обязан не только умению проникновенно петь на русском языке, но и последовательной критикой политического курса США, импониравшей советским властям (Парфенов 2015: 132).

В первом из комментируемых стихов К. намекает на сознательную близорукость американского певца, «не замечавшего» отрицательных сторон советской жизни и вполне удовлетворявшегося поверхностным туристическим представлением об СССР. Ср. со стихами об «иностранном туристе» во II гл. СПС. с. 194. Второй комментируемый стих отсылает к следующим стихам «Песни



На снимке: Поль Робсон среди пионеров в Артеке.

Фото И. Бондаренко  
(Снимок принят по фототелеграфу)

\* *«Лявда» 6 сентября 1958 г.*  
*Поль Робсон в гостях у артековцев*

Поль Робсон среди пионеров в Артеке. На самом деле — среди пионерок

о Родине» [165] (1936, муз. И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача), входившей в репертуар Робсона:

Как невесту, *Родину* мы любим,  
Бережем, как ласковую *мать*.

(Русские советские песни: 168)

Можно предположить, что второй из комментируемых стихов содержит и ироническую отсылку к фильму «Цирк», в финале которого звучит «Песня о Родине». Ср. с. 191—192. В этом фильме символической матерью симпатичного негртенка (и его американской матери) становится Страна Советов (то есть в каком-то смысле негртенок обретает «русскую мать»). Сочетание «русская мать» должно быть прочитано и как отсылка к известному непечатному выражению, уже в XIX в. воспринимавшемуся как национальная примета. «Посылая кн. П. А. Вяземскому

стих<отворение> „Телега жизни“ (1823 г.) со строкой: „Кричим: <‘>валяй, ебена мать<’>“, Пушкин прибавлял: „Можно напечатать, пропустив русский титул“» (Цявловский: 203).

**Уберите же Ленина с трешек!** Еще одна издательская отсылка к ст-нию Вознесенского «Деньги». Ср. с. 272—273. Между прочим, на трехрублевой купюре образца 1961 г., которая имела хождение на территории СССР и в году написания СПС (1987), портрета Ленина не было (как и на более ранних купюрах образца 1947 г.). «Трешка» здесь, скорее всего, упоминается как усредненная цена бутылки водки; ср. в песне Галича «Вальс его величества, или Размышления о том, как пить на троих» [166] (1966):

Не квасом земля полита.  
В каких не пытай краях:  
Пол-литра — всегда пол-литра,  
И стоит везде  
*Трояк!*

Поменьше иль чуть побольше  
Копейки, какой рожон?!  
А вот разделить по-Божьи —  
Тут очень расчет нужен!

(Галич: 260—261)

**И до счастья осталось немного —  
лишь догнать, перегнать как-нибудь.**

Первый комментируемый стих — дословная цитата из песни «Дорога, дорога» [167] (1958, муз. В. Соловьева-Седого, сл. А. Фатьянова), с которой очередной раз в СПС воз-



Заветная трешка



С новой силой этот лозунг актуализировался в конце 1950-х гг., когда Хрущев на совещании работников сельского хозяйства областей и автономных республик Северо-Запада РСФСР 22 мая 1957 г. призвал за три года «догнать и перегнать Америку» «по производству мяса, масла и молока на душу населения» (Правда. 1957. 22 мая. С. 1)<sup>71</sup>. А. С. Немзер напомнил нам о стихах «Я в городе бидонном, / морозном, молодом. „Америку догоним / по мясу с молоком“» из ст-ния Вознесенского «По Суздалию, по Суздалию...» (1958) (Вознесенский 2015, 2: 47).

**ну, давай, потихонечку трогай.  
Только песню в пути не забудь.**

Комментируемые стихи отсылают к припеву песни «Присядем, друзья, перед дальней дорогой» [168] (1962, муз. М. Блантера, сл. В. Дыховичного и М. Слободского), входившей в репертуар М. Кристалинской:

Когда не знавали обычаев новых,  
В те дальние дни и года,  
Коней ожидая на трактах почтовых,  
Все путники пели тогда:

«Присядем, друзья, перед дальней дорогой,  
Пусть легким окажется путь!  
*Давай же, ямицк, потихонечку трогай  
И песню в пути не забудь».*

И верст, и веков пролетело немало,  
Составы по рельсам бегут,  
И все ж на тревожных перронах вокзалов  
Опять по старинке поют:

«Присядем, друзья, перед дальней дорогой,  
Пусть легким окажется путь!  
*Давай, машинист, потихонечку трогай  
И песню в пути не забудь».*

Пусть нынче ракеты со скоростью света  
Пронесются звездным путем.  
Мы все ж перед стартом, не глядя на это,  
Опять по старинке споем:

---

<sup>71</sup> Шутливый намек уже на этот лозунг ср., например, в «Песенке про прыгуна в длину» (1971) Высоцкого: «Если б ту черту да к черту отменить — / Я б Америку догнал и перегнал!» (Высоцкий 2: 278).

«Присядем, друзья, перед дальней дорогой,  
Пусть легким окажется путь!  
*Давай, космонавт, потихонечку трогай*  
*И песню в пути не забудь».*

(Лирические песни: 88)

**Ах ты, беса мэ, ах, Че Гевара!  
Каблучки по асфальту стучат.  
И опять во дворе нашем старом  
нам пластинка поет про девчат.**

Первый комментируемый стих целиком составлен из уже встречавшихся в IV гл. слов (ср. с. 290, 315), так что глава в этом месте, по-видимому, должна восприниматься как повторно звучащая пластинка (ср. с образом пластинки в четвертом стихе и наречием «опять» в третьем). Ср. об этом приеме у Р. Д. Тименчика: «Основной миф поэзии Кибирова — преодоление косноязычия <...>, воспроизводимый вновь и вновь в ритуале стихосложения, и каждый раз нас приглашают смотреть, как готовый заданный ритмический контур будет заполняться сначала довольно малозначащей имитацией стихоряда, вроде скэта в джазе, потом пойдут не мотивированные никакой риторикой повторы, пробы языка на логопедическом сеансе, а уж потом запоет мелодия Сообщения» (Тименчик: 29).

Второй стих представляет собой точную цитату из песни «Идет девчонка» [169] (1965, муз. Л. Вербицкого, сл. А. Вратарева):

Смешная челка,  
Половина неба в глазах,  
Идет девчонка, песня на устах.  
*Каблучки по асфальту стучат,*  
На девчонку ребята глядят.  
А девчонка идет,  
Напевая песенку свою.

А девчонка идет,  
Напевая песенку свою.

Третий и четвертый стихи отсылают к припеву песни «И опять во дворе» [170] (1962, муз. А. Островского, сл. Л. Ошанина):

*И опять во дворе*  
*Нам пластинка поет*  
И проститься с тобой  
Все никак не дает!

(Лирические песни: 215)

Разговорное существительное «девчата» входило в активный словарь эпохи оттепели. Ср. с. 294. О популярной советской комедии с таким названием ср. с. 207.

**Над бульваром хрущевское лето.  
Караул у могильной плиты.**

В первом комментируемом стихе К. обыгрывает словосочетание «хрущевская оттепель», буквализируя, утрируя его и совмещая с частотным (наряду с «переулком») в советской песне «московским» топонимом — бульваром; ср., например, в таких разных песнях, как «Марш юности» [171] (1948, муз. А. Цфасмана, сл. Н. Лабковского): «Над *бульварами*, над площадями / Разгорается пламя знамен», «Полночный троллейбус» (1957, муз. и ст. Окуджавы): «Полночный троллейбус, по улице мчи, / верши *по бульварам* движение» [172] (Окуджава: 140) и «По бульварам, тротуарам» [173] (1962, муз. Л. Тарновского, сл. Е. Герца): «По *бульварам* дружной парой / Мы по городу пойдем. / По *бульварам*, тротуарам / Хорошо идти вдвоем».

Читатель может предположить, что во втором комментируемом стихе К. отсылает его к стиху о Вечном огне и Могиле Неизвестного Солдата из этой же главы СПС (см. с. 319; у могилы, действительно, дежурит почетный караул), но такое предположение будет ошибкой: как мы уже отмечали, памятник Неизвестному Солдату был открыт не в хрущевскую, а в брежневскую эпоху. Речь у К., определенно, идет о могиле Сталина, тело которого в ночь с 31 октября на 1 ноября 1961 г. было вынесено из Мавзолея и погребено в могиле у Кремлевской стены. Тема караула именно у могильной сталинской плиты была акцентирована в знаменитом ст-нии Е. Евтушенко «Наследники Сталина», напечатанном в «Правде» 21 октября 1962 г.:

Он что-то задумал. Он лишь отдохнуть прикорнул.  
И я обращаюсь к правительству нашему с просьбой:  
Удвоить, утроить *у этой плиты караул*,  
Чтоб Сталин не встал, и со Сталиным — прошлое.

(Евтушенко 2: 204)

**И на шпилечках, с рыжей бабеттой  
королева идет красоты.**

В конце 1950-х гг. советская идеология, с одной стороны, предоставила женщинам относительную свобо-



Брижит Бардо в фильме «Бабетта идет на войну»

ду в выборе стрижек и даже одобрила ношение коротких волос, а с другой — выступила против «западных влияний», одним из которых и была укладка «бабетта» (Лебина 2019: 66). Это прическа, с точки зрения советских идеологов, «была асоциальна и по форме, и по технологии выполнения», ведь делалась она обычно «в парикмахерской и не расчесывалась в течение недели» (Там же). Начес, бывший основой бабетты, критиковали в конце 1960-х гг. в журнале «Работница». Считалось, что подобные прически «не вяжутся со всей деловой обстановкой» (Лебина 2019: 67), а «девушки со взбитыми волосами теряют очарование юности, выглядят значительно старше своих лет» (Там же). Название этой прически связано со знаменитой французской военной кинокомедией режиссера Кристиана-Жака «Бабетта идет на войну», которая участвовала в программе возобновленного в 1959 г. Московского международного кинофестиваля и даже была номинирована на Главный приз (поэтому в советский прокат фильм вышел очень быстро — в 1960 г.). Рыжеволосую героиню этого цветного фильма играла одна из первых красавиц тогдашнего мирового кинематографа Брижит Бардо.

Неудивительно, что прическа ее героини приобрела популярность у советских модниц.

Второй комментируемый стих отсылает к песне в стиле твист (ср. с. 256—258) «Королева красоты» (1965, муз. А. Бабаджаняна, сл. А. Горохова), самым известным исполнителем которой был Муслим Магомаев:

По переулкам бродит лето,  
Солнце льется прямо с крыш.  
В потоке солнечного света  
У киоска ты стоишь.  
Блестят обложками журналы,  
На них с восторгом смотришь ты,  
Ты в журналах увидала  
Королеву красоты.

А я одной тобой люблюсь,  
И сама не знаешь ты,  
Что красотой затмишь люблю  
Королеву красоты.  
И я иду к тебе навстречу,  
И я несу тебе цветы,  
Как единственной на свете  
Королеве красоты!

С тобою связан  
Навеки я,  
Ты жизнь и счастье,  
Любовь моя!  
<...>

(Популярные песни: 86)

**Заводите торшеры и столики,  
шик-модерн, целлофан, поролон.  
Уберите вы Ленина только  
с денег — он для сердец и знамен!**

Два первых комментируемых стиха варьируют тему модной в эпоху оттепели мебели, уже возникавшую в IV гл. СПС (ср. с. 275—277).

При этом К. вновь использует сразу несколько экзотично звучащих, «иностраннных» слов, намекая как на доморощенное подражание Западу в интерьерах советских квартир, так и на многочисленные филиппики против увлечения западной модой в советской печати тогдашнего времени. В отличие от *целлофана*, производство которого запущено еще в 1913 г., массовое производство *поролона* в мире налажено лишь в начале 1960-х гг., т. е. в описываемое

время это был новый, недавно освоенный материал. О ключевом для комментируемых стихов и выражающем отношении самого К. к отечественной моде 1960-х гг. понятии «шик-модерн» см. с. 265.

Третий и четвертый комментируемые стихи вновь отсылают читателя к ст-нию Вознесенского «Деньги» (на этот раз — к его финалу; ср. с. 272—273).

**Ах, орлиного племени дети,  
все мечтать бы вам, все бы мечтать,  
все бы верить, любить беззаветно  
брюки узкие рвать и метать.**

Первые два комментируемых стиха отсылают к припеву песни «Надо мечтать» [174] (1958, муз. А. Пахмутовой, сл. С. Гребенникова и Н. Добронравова):

Мысли пытливой нашей полет  
В завтрашний день нацелен...  
Упорно стремиться вперед и вперед  
Учил нас великий Ленин.

*Припев:*  
*Мечтать!*  
*Надо мечтать*  
*Детям орлиного племени!*  
Есть воля и смелость у нас, чтобы стать  
Героями нашего времени!

(Лирические песни: 74)

Третий комментируемый стих содержит отсылку к припеву уже цитировавшейся в этой главе песни «Комсомольцы-добровольцы»:

Комсомольцы-добровольцы,  
Мы сильны нашей верною дружбой.  
Сквозь огонь мы пойдём, если нужно  
Открывать молодые пути.  
Комсомольцы-добровольцы,  
Надо *верить, любить беззаветно*,  
Видеть солнце порой предраассветной —  
Только так можно счастье найти.

(Русские советские песни: 299)

В четвертом комментируемом стихе содержится нарочито простодушный каламбур, основанный на обыгрывании двух смежных, но разных значений глагола «рвать»: *рвать* брюки



Танец стилиг в фильме Г. Раппапорта «Черемушки» (1962)

и фразеологического сочетания *рвать и метать*, то есть агрессивно возмущаться чем-нибудь. Об идиоме «рвать и метать» см. пояснения В. В. Виноградова: «Выражение *и рвет и мечет* проникло в русский литературный язык из картежного, игрецкого диалекта. Оно первоначально характеризовало азарт банкмета, который то и дело *рвал*, то есть распечатывал новые колоды и метал карты. Сближение этого выражения с литературным языком произошло не раньше 70—80-х годов XVIII в., когда азартные игры стали любимым развлечением двора, дворянства и военной среды. Но уже к началу XIX в. это выражение утратило этимологическую связь с картежной средой и широко употреблялось в простом стиле литературного языка <...> К середине XIX в. выражение *рвет и мечет*, сохранив свою экспрессивную выразительность, уже нередко подвергалось новой народной этимологизации, еще дальше уводившей его от представления о картежном азарте» (Виноградов: 599).

*Брюки узкие* во второй половине 1950-х — начале 1960-х гг. считались одним из главных атрибутов внешнего вида стилияг. По воспоминаниям А. Л. Осповата, узаконенная ширина брюк в конце 1950-х — начале 1960-х гг. составляла 30 см. Ср., например, в повести А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965), где с ироническим осуждением отмечается, что по «узким брюкам и увлечению джазом» в советском обществе «одно время пытались определять степень обезьяноподобия» (Стругацкие: 163). Историческая реалья, к которой отсылает последний комментируемый стих, — отряды комсомольцев-дружинников, ловивших на улицах советских городов неподобающе, с их точки зрения, одетых сверстников и разрезавших их узкие брюки ножницами (Лебина 2014: 169). Стиляга-пермяк вспоминал: «На танцплощадках собиралась такая группа молодежи от комсомола, специально брали ножницы и разрезали штаны, жаловались в школу» (цит. по: Кимерлинг: 93). Но это были далеко не все последствия следования западной моде: после этих рейдов на место учебы или работы любителей брюк-дудочек «отправлялись письма, на которые комсомольские организации были обязаны реагировать» (Лебина 2014: 169).

**Спой же песню, стилияжка дурная,  
в брюках-дудочках, с конским хвостом,  
ты в душе-то ведь точно такая.  
Спой мне — ах, это, брат, о другом!**

У К. в первом комментируемом стихе уменьшительно-пренебрежительное «стиляжка» относится к девушке. Ср. в ст-нии Е. Евтушенко

«Парижские девочки» (1960):

*Стиляжек наших платья —  
дилетантски*

(Евтушенко 2: 92)

На жаргоне самих представителей этой субкультуры «стиляжкой» можно было назвать и юношу, и девушку. Внешний вид, а также песенные и танцевальные предпочтения стилияг (ср. с. 277—278), ориентированные на культуру Запада, во второй половине 1950-х — начале 1960-х гг. служили постоянным объектом критики в сатирических советских журналах и кинофильмах. Особенно усердствовал «Крокодил», который «довольно часто публиковал карикатуры на „никчемных модниц и лентяек“, где они изображались с конским хвостом» (Лебина 2019: 66).

Отметим здесь и анахронизм: девушки-стиляги середины 1950-х гг. не носили узких брюк, и прически их были далеки от «конских хвостов», внешность героини скорее отсылает к облику юных нонконформисток 1960-х гг. (по инерции оппоненты могли именовать их «стилягами», но самоназванием это слово уже не было).

В третьем и четвертом стихах К. указывает на глубинное сходство между стилягами и комсомольцами периода оттепели, порицаемыми «отщепенцами» и теми, кто их яростно осуждал. «Стиляжка дурная» «с конским хвостом» предстает ипостасью «комсомольской богини», чья «коса острижена», из песни Окуджавы, которая издевательски цитируется в четвертом стихе (ср. коммент. на с. 311—312).

**Пой же солнцу и ветру навстречу.  
Выходи, боевой стройотряд!  
Вдоль по улочке нашей Заречной  
улетает восторженный взгляд.**

Первый комментируемый стих отсылает к зачину уже цитировавшейся в IV гл. песни «Комсомольцы — беспокойные сердца» (ср. с. 289):

*Солнцу и ветру навстречу,  
На битву и доблестный труд,  
Расправив упрямые плечи,  
Вперед комсомольцы идут!*

(Русские советские песни: 317)

Во втором комментируемом стихе, по-видимому, подразумевается центральный образ песни «Яростный стройотряд» [175] (муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравова), написанной позже, чем большинство песенных текстов, цитируемых в IV гл. СПС — в 1976 г. Началом движения студенческих отрядов считается 1959 г., когда 339 студентов-добровольцев физического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова во время летних каникул отправились в Казахстан,



Афиша фильма «Весна на Заречной улице»

на целину. В совхозах Северо-Казахстанской области они построили 16 объектов (ср., напр., Хроника).

Третий комментируемый стих цитирует название одного из программных оттепельных фильмов — «Весна на Заречной улице» (1956, реж. М. Хуциев и Ф. Миронер). В этом фильме звучит песня «Когда весна придет» [176] (муз. Б. Мокроусова, сл. А. Фатьянова). Приведем здесь ее пятый куплет:

Когда на *улице Заречной*  
В домах погашены огни,  
Горят мартеновские печи,  
И день, и ночь горят они.

(Русские советские песни: 383)

Четвертый комментируемый стих — один из немногих в IV гл., в котором К. лишь стилизует поэтику оттепели и не отсылает читателя ни к какому конкретному стилю или песне.

**Что ты смотришь, и что ты там видишь!  
Что ты ждешь! — не пойму я никак.  
Очень Сталина ты ненавидишь,  
очень Ленина любишь, дурак.**

Серия вопросов, заданных нарратором в первом и втором комментируемых стихах, возможно, должна была напомнить читателю

о заглавии одного из самых известных «антиоттепельных» советских романов — «Чего же ты хочешь?» (1969) В. Кочетова. Главные адресаты третьего и четвертого комментируемых стихов — это и шестидесятники в целом, и конкретные поэты оттепели — Евтушенко и Вознесенский, как авторы ст-ний, соответственно, «Письмо к Есенину» и «Деньги». Здесь подводится прямой итог подспудной полемики с этими ст-ниями, которая велась на протяжении всей IV гл., начиная с ее эпиграфа (ср. с. 253—256): пусть Евтушенко и Вознесенский испытали цензурные затруднения из-за «Письма к Есенину» и «Денег», их борьба со Сталиным и сталинизмом немногого стоит, поскольку эти поэты и их сочувственники не видят прямой и очевидной связи между внутренней и внешней политикой в СССР, проводившейся Лениным и Сталиным. Ср. краткое резюме в авторитетной биографии Сталина: «У Ленина он позаимствовал метод политического авантюризма. Главное — взять и удержать власть, а что делать дальше, подскажут обстоятельства. Сталин всегда твердо следовал этому принципу, что позволяло ему действовать максимально жестко и без сдерживающих колебаний» (Хлевнюк: 86).

**Каблучки в переулке знакомом  
все стучат по асфальту в тиши.  
Люди Флинта с путевкой обкома  
что-то строят в таежной глуши.**

В первом, втором и четвертом комментируемых стихах варьируются уже встречавшиеся в IV гл. мотивы «переулка» (ср. с. 260—261), стука каблучков по асфальту (ср. с. 326) и строительства в глухой тайге (ср. с. 260—261). В третьем стихе цитата из упомянутой нами выше «Бригантины» (1937, муз. Г. Лепского на ст. П. Когана):

Надоело говорить, и спорить,  
И любить усталые глаза...  
В флибустьерском дальнем синем море  
Бригантина подымает паруса...

<....>

Пьем за яростных, за непохожих,  
За презревших грошевый уют.  
Вьется по ветру «Веселый Роджер»,  
*Люди Флинта* песенку поют.

(Коган: 154—155)

издевательски (ведь «люди Флинта» — это пираты) скрещена с типичным для советской эпохи жизненным обстоятельством: отправиться куда-либо по путевке (с путевкой), т. е. с направлением областного комитета комсомола или партии. Ср., например, в воспоминаниях, изданных в 1961 г.: «Недели через две я с *путевкой обкома* комсомола в кармане шагала по Ташкенту» (Великий Октябрь: 170), или в мемуарах П. Дьякова «В боях за Молдавию» (1968): «С *путевкой обкома* комсомола приехал в Москву» (Дьяков: 107). Напомним также название оттепельно-молодежной повести В. Алексеева «Люди Флинта» (1965), напечатанной во 2-м номере журнала «Юность» за 1965 г. (подсказано нам А. Л. Осповатом).

**Вьется переходящее знамя —  
семилетке салют боевой.  
И гляжу я вам вслед со слезами —  
ничего-то в вас нет, ничего!**

Переходящее красное знамя, упомянутое в первом комментируемом стихе, уже с первых лет существования советской власти превратилось в одну из главных символических форм поощрения победителей всевозможных масштабных соревнований. В эпоху оттепели вручение красного знамени, как правило, сопровождалось выдачей денежных премий



Слева: вручение переходящего знамени, 1972 г. Справа: одно из знамен

коллективу-победителю. *Знамя*, которое *вьется*, — поэтический штамп советской эпохи, встречающийся в очень многих текстах: от «Смерти пионерки» (1932) Багрицкого до популярной песни «В путь» [177] (1954, муз. В. Соловьева-Седого, сл. М. Дудина): «*Вьется, вьется знамя полковое, / Командиры впереди*» (Дудин: 201). О мотиве знамени в СПС ср. также с. 335—336. Здесь это клише прямо переключается с «Веселым Роджером» из «Бригантины».

*Семилетка*, о которой идет речь во втором комментируемом стихе, — это одна из самых ярких примет времени хрущевского правления в СССР. Решение о том, что вместо традиционной пятилетки стране теперь предстоит выполнять семилетний план развития, было утверждено на XXI съезде КПСС, состоявшемся в 1959 г. В 1966 г. Советский Союз вернулся к привычным пятилеткам.

Третий и четвертый комментируемые стихи вновь вводят ключевой для СПС мотив прощальных слез (причем выясняется, что поколения советских людей как бы маршируют, одно за другим, в мысленной памяти нарратора, а он смотрит каждому поколению «вслед») и варьируют уже возникавшую в IV гл. цитату из песни «А у нас во дворе». Ср. с. 304—305.

**Трынь да брынь — вот и вся ваша смелость!  
На капустник меня не зови!  
Но опять во дворе — что ж тут делать —  
мне пластинка поет о любви!**

В двух первых комментируемых стихах К. продолжает разоблачать идеологию и поэтику оттепели; пренебрежительное *трынь да брынь* должно напомнить здесь об Окуджаве (ср. с. 311—312), соответственно, во втором стихе К. использует романсную формулу «*меня не зови*».

*Капустник* в «Большой советской энциклопедии» определяется следующим образом: «шуточное юмористическое представление. „К.“ устраивались в дореволюционной России работниками театра для узкого круга приглашенных, обычно во время так называемого великого поста (название по традиционному „великопостному блюду“ — капусте). В Москве первые „К.“ в виде закрытых вечеров пародии и шутки организовывались Обществом искусства и литературы <...> Позднее такие вечера проводились в Московском художественном театре» (Большая советская энциклопедия 1953: 89). Впоследствии капустники стали публичными, примыкая к сфере варьете, и распространились далеко за пределы театральной среды (их можно считать прототипом КВН, см. выше, с. 286—287). Как форму «веселого досуга» капустники задним числом обличал еще Бунин в рассказе «Чистый понедельник» (1944):

— Погодите. Заезжайте ко мне завтра вечером не раньше десяти. Завтра «капустник» Художественного театра.

— Так что? — спросил я. — Вы хотите поехать на этот «капустник»?

— Да.

— Но вы же говорили, что не знаете ничего пошлее этих «капустников»! (Бунин 6: 197)

У К., вероятно, подразумевается не театральный, а студенческий, любительский капустник, выделяемый в качестве специальной дефиниции и в словаре С. Ожегова: «Студенческий к<апустник> [по названию веселых актерских встреч за капустным пирогом в дни Великого поста, когда театральные спектакли не проводились]». Ср. с формулировкой П. Вайля и А. Гениса из их книги об оттепели: «Студенческий капустник, эксплуатирующий и производящий цитаты, стал кульминацией веселья эпохи» (Вайль, Генис: 151). Капустники, по замечанию А. Л. Осповата, бывали и элитарно-полузакрытыми: «В Литгазете блистал острыми хохмами З. Паперный, в ЦДЛ Ширвиндт и Державин пародировали сцены из советских пьес».

Однако в третьем и четвертом комментируемых стихах нарратор противопоставляет негативному отношению к описываемой эпохе свою ностальгию по ней. При этом он уже второй раз в IV гл. цитирует песню «И опять во дворе». Ср. с. 326.

**И, навстречу заре уплывая  
по далекой реке Ангаре,  
льется песня от края до края!  
И пластинка поет во дворе!**

Первые два комментируемых стиха варьируют припев песни А. Пахмутовой и Н. Добронравова «Девчонки танцуют на палубе» (1963):

А река бежит, зовет куда-то,  
Плывут сибирские девчата  
*Навстречу утренней заре*  
*По Ангаре,*  
По Ангаре.

Ср. с. 293—294. Словосочетание «льется песня» уже встречалось читателю во II гл. СПС. Ср. с. 207. Ср. также советское поэтическое клише «от края до края», используемое, например, в «Кантате о Сталине» (1938): *От края до края, по горным вершинам, / Где вольный орел совершает полет, / О Сталине мудром, родном и любимом / Прекрасную песню слагает народ* (Песни о Ленине и Сталине: 77).

**И покамест ходить я умею,  
и пока я умею дышать,  
чуть прислушаюсь — и онемею!  
Каблучки по асфальту стучат!**

Первый и второй комментируемые стихи отсылают к «Песне о тревожной молодости» [178] (1958, муз. А. Пахмутовой, сл. Л. Ошанина):

Забота у нас простая,  
Забота наша такая —  
Жила бы страна родная,  
И нету других забот!

*Припев:*

И снег, и ветер,  
И звезд ночной полет...  
Меня мое сердце  
В тревожную даль зовет.

Пускай нам с тобой обоим  
Беда грозит за бедою,  
Но дружба моя с тобою  
Лишь вместе со мной умрет.

*Припев.*

*Пока я ходить умею,  
Пока глядеть я умею,*

*Пока я дышать умею,  
Я буду идти вперед!*

<...>

*Припев.*

(Русские советские песни: 321—322)

В финальных стихах IV гл., возможно, подразумевается не только песня «Идет девчонка» (ср. с. 326), но и исполнявшаяся Владимиром Трошиным, а следом за ним Андреем Мироновым песня «Городской мотив» [179] (муз. Э. Колмановского, сл. К. Ваншенкина):

Посреди ночного мира,  
В тишине, издалека,  
По асфальту — мимо, мимо —  
Два точеных каблучка.

И на миг всего, не боле,  
Отзывается в груди  
Отголосок смутной боли,  
Той, что будет впереди,  
Той, что будет впереди...

Что поделаешь, за годы  
Расставаний и разлук  
Не убавилось заботы,  
Но остался этот звук.

До сих пор та ночь хранима,  
Словно сердцем новичка:  
По асфальту — мимо, мимо —  
Два точеных каблучка,  
Два точеных каблучка...

(Песни радио, кино и телевидения: 24)

Эта тема, проведенная через всю главу, может быть суммирована следующим образом: несмотря на смешной и отвратительный поэту пафос «возвращения к ленинским нормам», песенные 1960-е гг. действительно оказались возвращением к нормам — естественным нормам приватного лирического переживания, воплощенного в фигуре девушки, стучащей каблучками по летней ночной улице.

*И немею* — аллюзия на песню многократно подвергнутого осмеянию в IV гл. СПС Окуджавы «Эта женщина. Увижу и немею» [180] (1959?):

Эта женщина! Увижу и немею.  
Потому-то, понимаешь, не гляжу.  
Ни кукушкам, ни ромашкам я не верю  
и к цыганкам, понимаешь, не хожу...

(Окуджава: 188)

## ЛИРИЧЕСКАЯ ИНТЕРМЕДИЯ

Согласно словарю Брокгауза и Ефрона, интермедией называется «маленькая музыкальная пьеска в простой коленной (т. е. песенной. — *Комментаторы.*) форме, преимущественно веселого характера. И<нтермедия> часто помещается между пьесами, написанными в более обширной форме и в более серьезном характере. И<нтермедией> называется музыкальный эпизод с новым содержанием, помещенный между вариациями, для избежания однообразия, которое могло бы оказаться при непрерывном повторении варьированной темы, а также небольшой инструментальный номер (антракт), одноактная комическая опера, небольшой балет, исполняемые между актами оперы» (Брокгауз, Ефрон: 265). Отчасти со сходными целями («для избежания однообразия, которое могло бы оказаться при непрерывном повторении варьированной темы») интермедия включена и в поэму К., о чем свидетельствует не только изменение пространственных декораций в этом вставном эпизоде, но и смена размера с трехстопного анапеста с окончаниями ЖМЖМ на четырехстопный хорей с окончаниями ЖМЖМ. Эту смену размера М. Л. Гаспаров интерпретирует следующим образом: «...3-ст. анапест у него почти независимо от содержания становится знаком советской культуры в целом (хоть в советской поэзии он далеко не был главным), а 4-ст. хорей — знаком русской культуры (это легче, это размер всеядный и привычный в центонах)» (Гаспаров 2000а: 312). Этот же исследователь (безотносительно к К.) несколько сужает «всеядность» четырехстопного хорей с окончаниями ЖМЖМ, отмечая, что он «не столь еще широк, чтобы стать совсем семантически нейтральным, как 4-ст. ямб пушкинской эпохи» (Гаспаров 1999: 193), и указывая на связь этого

размера с песней, которая «варьируется приблизительно следующим образом, на четыре лада. Во-первых, — народная песня, причем не только лирическая, а и эпическая; во всей восточноевропейской силлабо-тонике хорей ощутимо противостоит ямбу как метр национальный, народный метру заемному и книжному. Во-вторых, — просто песня, любого содержания, веселого или грустного, возвышенного или бытового. В-третьих, — в особенности песня легкого содержания и, шире, всякая легкая поэзия, в частности шуточная. В-четвертых, — песня анакреонтического содержания („анакреонтов восьмисложник“ родственен по звучанию 4-ст. хорее) и, шире, всякой античной тематики» (Там же; о семантическом ореоле этого размера см. также: Архангельский 1991: 158—214). Для «Лирической интермедии» К. в разной степени, но актуальными оказываются все четыре перечисленных лада. Стоит отметить, что этим размером написано хронологически и тематически близкое к СПС послание «Л. С. Рубинштейну».

В «Лирической интермедии» К. гораздо реже, чем в основном тексте СПС, *цитирует* своих предшественников, но зато чаще *стилизует*, в первую очередь — общие места западноевропейской лирики в русских переводах, а также отечественную «лагерную» поэзию XX в. Переключаясь с выстроенным в форме молитвы «Эпилогом» поэмы, «Лирическая интермедия» содержит христианские мотивы.

**Смотрят замки, горы, доли  
в глубь хрустальных рейнских вод.**

Первые два стиха интермедии (с их «замками» и эпитетом «рейнских» при существительном «вод») сразу же перемещают читателя из «русского» пространства в «западноевропейское». Они представляют собой дословное воспроизведение начальных строк стихотворения Г. Гейне «Berg' und Burgen schau'n herunter...» (1822) в переводе В. Левика:

*Смотрят замки, горы, доли  
В глубь зеркальных рейнских вод.  
Все сверкает, и, веселый,  
Мчится парус мой вперед.*

(Гейне: 24)

К. сохранит и рифму «долы — веселый» (см. коммент. к следующим двум стихам интермедии).

Моцарт, Моцарт, друг веселый,  
под руку меня берет.

ла, то есть легкости, веселья, молодости и счастья (ср. с семантикой четырехстопного хоря по М. Л. Гаспарову), в русской



Афиша фильма «Амадей». 1984 г.

се П. Шеффера знаменитый фильм Милоша Формана «Амадей» (Amadeus, 1984), во второй половине 1980-х гг. широко распространявшийся в СССР в любительских записях на видеокассетах. В одном из интервью К. так говорит о Моцарте, отсылая к пушкинской формуле: «Только *прекраснодушный Моцарт* мог подозревать, что гений и злодейство несовместны. Еще как совместны» (Кибиров 2010а). Ср. также в ст-нии К. «Мегаломания-2» (2002):

«Ты, Моцарт, — лох и сам того не знаешь!»  
Да знаю я!.. От тленья убежав  
Не слишком далеко, и запыхавшись,  
Я с понтом дела говорю себе:  
«Ты царь или не царь?! Живи один».  
И я живу досель в подлунном мире,  
С успехом переменным подавляя  
Припадки злобной зависти к Сальери,

Образ Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791) как воплощения так называемого моцартианского начала, то есть легкости, веселья, молодости и счастья (ср. с семантикой четырехстопного хоря по М. Л. Гаспарову), в русской культурной традиции с наибольшей силой был явлен Пушкиным в «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» (1830). Нужно также вспомнить, что в нашумевшей книге А. Синявского (Абрама Терца) «Прогулки с Пушкиным» (1975) педалировались «веселость» и «легкость» самого автора «Моцарта и Сальери» (ср. с. 347). Ср. также известную «Песенку о Моцарте» [181] (1969) Окуджавы, ст-ние Д. Самойлова «Дуэт для скрипки и альта» (1981) и многие другие произведения о Моцарте, написанные в русле пушкинской традиции. Не менее важно указать на поставленный по пьесе

А ненависть к слепому скрипачу  
Я прячу под усмешкой простодушной...  
Но божество мое проголодалось...  
И, знаешь, слишком долго не ебалось.

(Кибилов 2002: 531)

**Облака над лесом дальним  
удивительной красоты.**

Учитывая дальнейшее фабульное развитие интермедии, можно предположить, что *облака* в этих двух стихах призваны

напомнить о знаменитой одноименной песне Галича 1962 года [182]:

Облака плывут, облака,  
Не спеша плывут, как в кино.  
А я цыпленка ем табака,  
Я коньячку принял полкило.  
Облака плывут в Абакан,  
Не спеша плывут облака.  
Им тепло, небось, облакам,  
А я продрог насквозь, на века!  
Я подковой вмерз в санный след,  
В лед, что я кайлом ковырял!  
Ведь не даром я двадцать лет  
Протрубил по тем лагерям.  
Облака плывут на восход,  
Им ни пенсии, ни хлопот...

<...>

А мне четвертого — перевод,  
И двадцать третьего — перевод.  
И по этим дням, как и я,  
Полстраны сидит в кабаках!  
И нашей памятью в те края  
Облака плывут, облака...  
И нашей памятью в те края  
Облака плывут, облака...

(Галич: 86—87)

Песня Галича перепевает хрестоматийные лермонтовские «Тучи» (1840); как мы покажем далее, лермонтовские подтексты еще появятся в «Интермедии».

**липы старые в цвету.**

Здесь, возможно, варьируется стих Цветаевой «*Старые липы в цвету*» из ее стиха «Ах, золотые деньки...», вошедшего в цикл «Ока» (1910—1911)

(Цветаева: 1, 162). В первом ст-нии этого цикла немецкая природа противопоставляется русской.

**Моцарт, скоро я уйду!** С этого стиха начинается серия отсылок в интермедии к ст-нию О. Мандельштама «К немецкой речи» (1932). Ср. с. 346. В уходе нарратора из Германии и европейского культурного пространства в Россию зеркально отражается тот уход, который собирается совершить (но так и не совершает) нарратор мандельштамовского ст-ния:

Себя губя, себе противореча,  
Как моль летит на огонек полночный,  
Мне хочется *уйти* из нашей речи  
За все, чем я обязан ей бессрочно.

Есть между нами похвала без лести  
И дружба есть в упор, без фарисейства —  
Починимся ж серьезности и чести  
На западе у чуждого семейства.

(Мандельштам 1967: 190—191)

**Моцарт! скоро я уеду  
за кибиткой кочевой.  
У маркиграфа на обеде  
я не буду, дорогой.**

Во втором комментируемом стихе подразумевается финал ст-ния Пушкина «Калмычке» (1829), в свою очередь отсылающего к автобиографическому мифу о скитании с цыганским табором, закрепленному в сюжете «Цыган» (1824):

Друзья! не все ль одно и то же:  
Забыться праздною душой  
В блестящей зале, в модной ложе  
*Или в кибитке кочевой?*

(Пушкин 3 (1): 159),

но еще отчетливее — к продолжающему тему пушкинских «Цыган» знаменитому романсу Я. Полонского «Песня цыганки» (1853), музыку к которому написал Я. Пригожий (1886) [183]. Ст-ние также положено на музыку П. Чайковским (1887), Ф. Садовским (1895) и др. композиторами:

Ночь пройдет — и спозаранок  
В степь, далёко, милый мой,

*Я уйду с толпой цыганок  
За кибиткой кочевой.*

(Полонский: 159)

Ср. также в пушкинском ст-нии «Дорожные жалобы» (1829), написанном тем же четырехстопным хореем с окончаниями ЖМЖМ, что и интермедия К. (и ст-ние Полонского):

Долго ль мне гулять на свете  
То в коляске, то верхом,  
То в кибитке, то в карете,  
То в телеге, то пешком?

(Пушкин 3 (1): 177)

При этом у Пушкина с Полонским и у К. речь, как кажется, идет о разных кибитках. В первом случае — о подвижном, переносном жилище у кочевых народов (ср. пушкинское описание из «Путешествия в Арзрум» (1829—1835): «клетчатый плетень, обтянутый белым войлоком» (Пушкин 8 (1): 446)); у К. — о крытой дорожной повозке, которую тоже называют кибиткой.

А. Н. Архангельский писал о третьем и четвертом комментируемых стихах как о ключевых в интермедии К.: в них «звонит тоска человека, помнящего, что век его — волкодав <...> и что „Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме, / И Гете, свищущий на вьющейся тропе“ прошли вместе с русскими поэтами XX века по иным тропам... Сопереживает, знает, помнит — но к „маркграфу“ не зван, выключен из культурной цепи, выпал из нее, как из гнезда» (Архангельский 1991: 329; цитируются начальные строки восьмистишия О. Мандельштама 1933—1934 гг.).

*Маркграфом* (нем. Markgraf) в VIII—IX вв. во Франкском государстве называли правителя «марки», т. е. пограничного округа. Впоследствии в Германии это слово стало обозначать титул владетельной особы выше графского и ниже герцогского.

**Передай поклон Миньоне,  
Альманах оставь себе.  
Друг любезный, я на зоне  
буду помнить о тебе.**

Стилистически комментируемая строфа резко переламывается на середине третьего стиха: жаргонное лагерное выражение «на зоне» ясно показывает читателю, что из рая западноевропейской, в первую очередь немецкой, культуры нарратору предстоит переместиться в советский лагерный

ад. *Миньона* (от фр. *mignon* — миленький, славный, крошечный) — девочка-подросток, персонаж романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795). Ее знаменитые песни были положены на музыку Бетховеном, Шубертом, Листом, Чайковским; на русский язык они переводились Тютчевым, А. Майковым, Пастернаком. Упоминание во втором комментируемом стихе *Альманаха* вновь отсылает к ст-нию О. Мандельштама «К немецкой речи» («И прямо со страницы *альманаха*, / От новизны его первостатейной...» (Мандельштам 1967: 191)); цитирование следующих за только что приведенными и прерванными мандельштамовскими стихами будет продолжено в интермедии через шесть стихов).

**Знаешь край! Не знаешь края,  
где уж знать тебе его!  
Там, над кровлей завывая,  
бьются бесы — кто кого!**

Цитата из идиллического зачина первой песни Миньоны:

*Ты знаешь край* лимонных роц в цвету,  
Где пурпур королька прильнул к листу,  
Где негой Юга дышит небосклон,  
Где дремлет мирт, где лавр заморожен?  
Ты там бывал?

Туда, туда,  
Возлюбленный, нам скрыться б навсегда.

(цит. по: Пастернак 6: 65)

контрастно сталкивается в комментируемой строфе с отсылкой к пушкинским «Бесам», соединенным с «Зимним вечером» и также выступающим как метрический прообраз «Лирической интермедии». О семантике «края» в СПС см. выше в коммент. к «Вступлению» (с. 146—147).

**Там такого мозельвейна  
поднесут тебе, дружок,  
что скопытишься мгновенно  
со своих прыгучих ног.**

В первом и втором комментируемых стихах К., вероятно, подразумевает судьбу О. Мандельштама: здесь скрещены отсылки к двум его ст-ниям 1930-х гг. (фрагменту все того же ст-ния «К немецкой речи» (1932), в котором речь идет о смерти: «Сбегали в гроб, ступеньками, без страха, / Как в погребок за кружкой *мозельвейна*» (Мандельштам 1967: 191) и к стиху из ст-ния «Куда как страшно нам с тобой...» (1930): «Щелкунчик,



Кадр из фильма «Амадей»

*дружок, дурак!»* (Мандельштам 1967: 150)). Возможно, первые два стиха намекают и на яд, который пушкинский Сальери подсыпал в «славное вино» Моцарта. *Мозельвейн* — это сорт легкого, как правило белого, вина, происходящего из долины реки Мозель — одного из старейших винных регионов Германии.

В третьем и четвертом комментируемых стихах речь, разумеется, идет не только о том, что в России непривычному Моцарту поднесут сивухи вместо легкого вина, но и, шире, о тяжелых испытаниях, с которыми почти всегда была сопряжена жизнь людей в России и в Советском Союзе. Грубое жаргонное *скопытиться* (упадешь, почувствуешь себя плохо, умрешь) в третьем комментируемом стихе влечет за собой упоминание о *ногах* в четвертом стихе (К. каламбурно соединяет два синонимических выражения — «скопытиться» и «сбиться с ног»). В уже упомянутом нами фильме Формана «Амадей» зритель в первый раз видит Моцарта глазами его возлюбленной и будущей жены из-под стола, то есть он наблюдает только за ногами композитора, игриво крадущимися по полу. Напомним также, что едва ли не самое большое количество возмущенных нареканий в книге Синявского «Прогулки с Пушкиным» вызвал следующий фрагмент: «На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох. Эротика была ему школой — в первую очередь школой верткости» (Терц: 19).

**Там и холодно и страшно!  
Там прекрасно! Там беда!  
Друг мой, брат мой, ночью ясной  
там горит моя звезда!**

Первые два комментируемых стиха, по-видимому, не отсылают к какому-либо конкретному ст-нию (формула «холодно и страшно» встречается,

например, у Случевского в ст-нии «Один из страхов перед смертью...» 1902 г. и у поэта-эмигранта В. Смоленского в ст-нии «Какое там искусство может быть...» 1930 г.).

В третьем и четвертом комментируемых стихах скрещены неожиданная отсылка к очень известному зачину ст-ния Надсона 1880 г.: «*Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...*» (Надсон: 110) и популярному романсу П. Булахова на слова В. Чувеского 1868 г. [184] (приводим две его первые строфы):

*Гори, гори, моя звезда,  
Гори, звезда приветная!  
Ты у меня одна заветная,  
Другой не будет никогда.*

*Сойдет ли ночь на землю ясная,  
Звезд много блещет в небесах,  
Но ты одна, моя прекрасная,  
Горишь в отрадных мне лучах.*

(Старинные русские романсы: 149)

Можно предположить, что отсылка к Надсону в соседстве с цитацией широкоизвестного романса представляет собой попытку подобрать аналог массовой советской песне (ср. в предыдущих главах СПС), но только для более ранней эпохи. Поскольку речь зашла о Надсоне, следует упомянуть и знаменитое ст-ние О. Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков» (1931, 1935), по признанию его автора (см.: Липкин: 304), ритмически восходящее к ст-нию «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...»:

*Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
И сосна до звезды достает,  
Потому что не волк я по крови своей  
И меня только равный убьет.*

(Мандельштам 1967: 162)

**Знаешь край! Я сам не знаю,  
что за край такой чудной,  
но туда, туда, туда я  
должен следовать, родной.**

О первом комментируемом стихе см. с. 346. Во втором комментируемом стихе К. с помощью замены одной буквы

иронически смещает устойчивую поэтическую формулу «чудный край», которая русскими стихотворцами часто прикладывалась не к России, а к Европе. Ср., например, первое стихотворение из миницикла Тютчева с важным для нас заглавием «На возвратном пути» (1859):

Грустный вид и грустный час —  
Дальний путь торопит нас...  
Вот, как призрак гробовой,  
Месяц встал — и из тумана  
Осветил безлюдный край...  
Путь далек — не унывай...

Ах, и в этот самый час,  
Там, где нет теперь уж нас,  
Тот же месяц, но живой,  
Дышит в зеркале Лемана...  
Чудный вид и *чудный край* —  
Путь далек — не вспоминай...

(Тютчев: 178)

О функциях настойчивого повтора одного и того же слова в СПС (в третьем комментируемом стихе это наречие «туда») ср. с. 250. Ср. также, например, в стихотворении Ахматовой «Музе» (1911):

Жгу до зари на окошке свечу  
И ни о ком не тоскую,  
Но *не хочу, не хочу, не хочу*  
Знать, как целуют другую.

(Ахматова 1: 179)

В четвертом комментируемом стихе императивное «должен следовать» (как должны были «следовать» в том или ином указанном сверху направлении все советские люди) смягчается интимным «родной» (т. е. «должен следовать» не по внешнему, а по внутреннему побуждению). Ср. также в известной песне «Наш край» [185] (1955, муз. Д. Кабалевского, на ст. А. Пришельца), в которой, между прочим, возникает и идеологически окрашенный образ звезды (ср. с. 349—350):

То березка, то рябина,  
Куст ракиты над рекой —

*Край родной, навек любимый,  
Где найдешь еще такой?*

<...>

*Детство наше золотое  
Все светлее с каждым днем,  
Под счастливою звездою  
Мы живем в краю родном.*

(Песни 55: 26)

Ср. в «Послании Л. С. Рубинштейну» К.: «То березка, то рябина, / то река, а то ЦК, / То зэка, то хер с полтиной, / То сердечная тоска» (Жибиров 1994: 171).

**Кто куда — а я в Россию,  
я на родину щегла.  
Иней белый, ситец синий.**

В первом комментируемом стихе обыгрывается «рекламный лозунг конца 20-х гг.» «Кто куда, а я в сберкассе» (Душенко: 443).

Второй комментируемый стих отсылает к ст-нию 1936 г. посланного в Воронеж О. Мандельштама (тоже написанному четырехстопным хореем с рифмовкой ЖМЖМ):

Эта область в темноводье —  
Хляби хлеба, гроз ведро —  
Не дворянское угодье —  
Океанское ядро.

Я люблю ее рисунок —  
Он на Африку похож.  
Дайте свет — прозрачных лунок  
На фанере не сочтешь.

— Анна, Россось и Гремячье, —  
Я твержу их имена,  
Белизна снегов гагачья  
Из вагонного окна.

Я кружил в полях совхозных —  
Полон воздуха был рот,  
Солнц подсолнечника грозных  
Прямо в очи оборот.

Въехал ночью в рукавичный,  
Снегом пышущий Тамбов.

Видел Цны — реки обычной —  
Белый-белый бел-покров.

Трудодень земли знакомой  
Я запомнил навсегда,  
Воробьевского райкома  
Не забуду никогда.

Где я? Что со мной дурного?  
Степь беззимняя гола.  
Это мачеха Кольцова,  
Шутишь: *родина щегла!*

Только города немного  
В гололедицу обзор,  
Только чайника ночного  
Сам с собою разговор...

В гуще воздуха степного  
Переключка поездов  
Да украинская мова  
Их растянутых гудков.

(Мандельштам 1967: 231—232)

Третий комментируемый стих, по-видимому, не отсылает к конкретному претексту, а стилизует разнообразные фольклорно окрашенные ст-ния русских поэтов. Ср., например, образы белой зимы в только что процитированном ст-нии О. Мандельштама, стихи «Яркой пылью *иней* сыплет / И одежду *серебрит*» из «Масленицы на чужой стороне» (1853) Вяземского (ср. с. 355), а также изображение неба (как и у К.) в «Балладе о двадцати шести» (1924) С. Есенина: «*Синец* неба такой / *Голубой*» (Есенин 2: 114). Ср. также наш коммент. к стихам из СПС: «Домом отдыха в *синем* Крыму» (с. 88) и «В *синем* небе над красным Кремлем» (с. 191).

**Кто о чем, а я о бане,  
о кровавой бане я...  
До свиданья, до свиданья!  
Моцарт, не забудь меня!**

В первом комментируемом стихе обыгрывается народная поговорка «Кто о чем, а вшивый о бане», высмеивающая навязчивые темы в чьих-либо разговорах. О *бане* во «Введении» и в IV гл. ср. с. 79—83 и 314. Во втором комментируемом стихе от безобидной *бани* из поговорки К. переходит к страшной *бане* фразеологизма: в словаре С. Ожегова «кровавая баня» определяется как «беспощадное кровопролитие». Призыв

«не забудь меня!» в сочетании с мотивом горестного отъезда четырехжды повторяется в ст-нии Державина «Незабудочка» (1809):

Милый незабудка цветик,  
Видишь, друг мой, я, стена,  
Еду от тебя, мой светик,  
*Не забудь меня.*

Встретишься ль где с розой нежной,  
Иль лилеей взор пленя,  
В самой страсти неизбежной  
*Не забудь меня.*

Ручейком ли где журчащим  
Зной омоешь летня дня:  
И в жемчуге вод шумящих  
*Не забудь меня.*

Ветерок ли где порханьем  
Кликнет, в тень тебя маня;  
И под уст его дыханьем  
*Не забудь меня.*

(Державин: 348)

**Я иду во имя жизни  
на земле и в небесах,  
в нашей радостной Отчизне,  
в наших радужных лучах!**

Сюжет «Интермедии» может быть соотнесен с главой «Переправа» из 1-й части «книги про бойца» Твардовского «Василий Теркин» (1942—1945), тоже написанной четырехстопным хореем и трактующей русско-немецкий сюжет в несколько ином аспекте. Переключка комментируемой строфы с «Книгой про бойца» неслучайна, ср. у Твардовского:

Переправа, переправа!  
Пушки бьют в крошечной мгле.

Бой *идет* святой и правый.  
Смертный бой не ради славы,  
*Ради жизни на земле.*

(Твардовский: 54)

Как представляется, комментируемая строфа является смысловым центром «Лирической интермедии» и своеобразным противовесом ко всей остальной поэме. Здесь лирический герой

торжественно, без иронии, определяет свое поэтическое предназначение, во многом совпадающее с той миссией, которую после Октября 1917 г. взяла на себя Ахматова: делить с людьми, живущими в России и в Советском Союзе, их страдания (ср. чуть выше стих о «кровавой бане», представляющий собой автометаописание СПС) ради религиозного просветления *Отчизны* и ее преуспевания. Высокие формулы, которыми при этом пользуется К. («во имя жизни», «на земле и в небесах», «радостной Отчизне», «радужных лучах»), встречаются у многих авторов, например у Лермонтова в ст-нии «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837): «И счастье я могу постигнуть *на земле*, / *И в небесах* я вижу Бога...» (Лермонтов 1: 379), а также в той сцене «Героя нашего времени», где Печорин перед лицом смертельной опасности любуется природой Кавказа: «Я помню — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматриваться в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы *радужных лучей!*» (Лермонтов 4: 292). *Радужные лучи* у К. также отсылают к сюжетам Ветхого и Нового Заветов: радуги ковчега и Преображения Господня («Фаворского света»).

**Ждет меня моя сторонка,  
край невыносимый мой!  
Моцарт рассмеялся звонко**

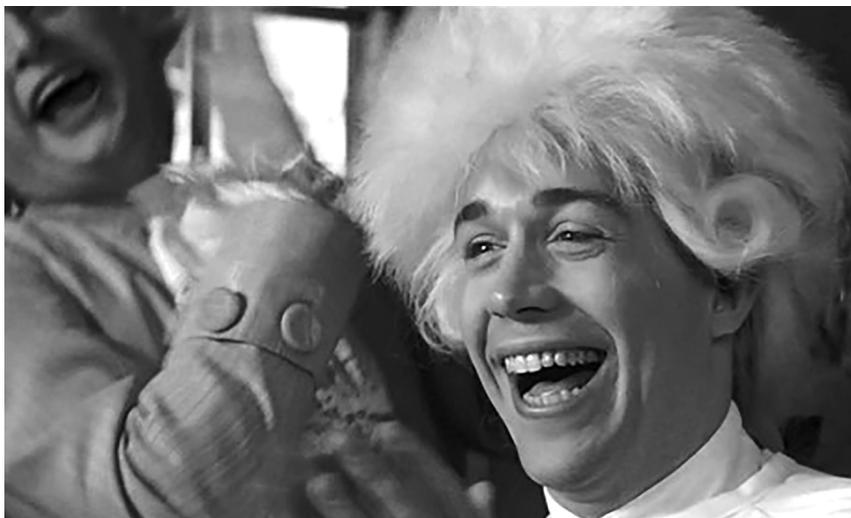
В первом комментируемом стихе К. возвращается к иронической интонации, цитируя второй стих «Вступления» к СПС («керосинкой, *сторонкой родной*») со всеми его «песенными» коннотациями (ср. с. 75—76). Эта интонация усиливается во втором стихе, в котором «край родной» переопределяется как «невыносимый». Ср. в ст-нии К. «Летний вечер» (1986) с отсылкой ко все той же песне Кабалевского:

Птичка Божья, прости-прощай!  
Секретарь, Бог с тобой, мудила.  
Льетса нежность моя через край,  
*глупый край мой, навеки милый.*

(Кибиров 1994: 24)

Еще ср. в ст-нии Тютчева 1849 г. (параллель подсказана нам А. Л. Осповатом):

Итак, опять увиделся я с вами,  
Места немилые, хоть и родные,



Смеющийся Моцарт: кадр из фильма «Амадей» (в роли Моцарта Том Халс)

Где мыслил я и чувствовал впервые  
И где теперь туманными очами  
При свете вечеряющего дня  
Мой детский возраст смотрит на меня.

<...>

Ах нет, не здесь, не этот край безлюдный  
Был для души моей родимым краем —  
Не здесь расцвел, не здесь был величаем  
Великий праздник молодости чудной.  
Ах, и не в эту землю я сложил  
Все, чем я жил и чем я дорожил!

(Тютчев: 107)

Беззаботный смех Моцарта, упоминаемый в третьем комментируемом стихе, является одной из важнейших составляющих его образа в искусстве: от «Моцарта и Сальери» Пушкина («Старик играет арию из Дон-Жуана; *Моцарт хохочет*» (Пушкин 7: 125)) до фильма «Амадей», в котором характерный смешок композитора становится едва ли не главной его приметой и звучит в самом финале.

**Моцарт, друг ты мой сердечный,  
таракан запечный мой!  
Что ты гонишь, дух беспечный,  
сын гармонии святой!**

Основной прием, примененный в комментируемой строфе, — это хорошо рассчитанная стилистическая какофония. В первом стихе имитируется дружеское стихотворное послание пушкинского времени. Ср., например, в «Элегии» («В ужасах войны кровавой...», 1816) Дениса Давыдова: «*Друг мой милый, друг сердечный, / Я тогда не знал тебя*» (Давыдов: 388). Во втором стихе дружеское послание перетекает в шутливую фамильярную народную поговорку: «*Друг сердечный, таракан запечный*» (с возможными ассоциациями, связывающими в русском языке тараканов-прусаков и немцев). В начале третьего стиха нарратор вдруг переходит на блатной жаргон, словно демонстрируя Моцарту, какой тип общения ждет его в России: *знать дуру*, или просто *знать* на воровском аргю означает притворяться умалишенным, дураком, а в обычном просторечии — болтать без толку, врать, говорить ерунду. А в финале третьего и в четвертом стихах К. возвращается в пушкинскую эпоху. Ср. автохарактеристику в дружеском послании Пушкина «К Дельвигу» (1815): «*Беспечный дух лелея*» (Пушкин 1: 143), а также реплику Моцарта из пушкинского «Моцарта и Сальери»:

За твое  
Здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
Двух сыновей гармонии.

(Пушкин 7: 132)

**Что для русского здорово,  
то для немца карачун!**

Комментируемые стихи, по наблюдению А. Н. Архангельского (Архангельский 1991: 329), восходят к стишню Вяземского «Масленица на чужой стороне», написанному все тем же четырехстопным хореем с рифмовкой ЖМЖМ:

Не напрасно дедов слово  
Затвердил народный ум:  
«*Что для русского здорово,  
То для немца карачун!*»

(Вяземский: 302)

В свою очередь, Вяземский цитирует известную присказку: «*Что русскому здорово, то немцу карачун <вариант: смерть>*».

«*Карачун*, корочун, в славянской мифологии название зимнего солнцеворота и связанного с ним праздника <...>, а также злой дух <...> Этимология слова неясна» (Иванов, Топоров: 278). Ср. еще в поэме К. «Лесная школа» (1986):

И *чума-карачун* нам открыла глаза —  
елы-палы, какая краса!  
<...>  
Эй, скажи, что за станция это, земляк?  
Эта станция, парень, Зима!  
Да тюрьма, да сума, да эхма задарма,  
*карачун* это, парень, чума.

(Кибилов 1994: 58, 60)

**Полно, херц, майн херц, уймись!  
Больше нечего бояться.  
Будет смерть и будет жизнь.**

В первом комментируемом стихе в русской транскрипции цитируется начало первого стиха («*Herz, mein Herz, was soll das geben?*»); в переводе Фета: «Сердце, сердце, что такое?» (цит. по: Фет: 624) одного из самых известных стихов Гете «Новая любовь — новая жизнь» 1775 г. («*Neue Liebe, neues Leben*»). Отметим, что в 1975 г. это стихотворение было положено на музыку Д. Тухмановым [186]. Песня была выпущена на быстро завоевавшей огромную популярность в СССР пластинке композитора «По волне моей памяти», причем слова русского перевода в ее исполнении мешались с воспроизведением немецкого оригинала. Вероятно, этот прием иронически воспроизводится и в комментируемом стихе К. Одновременно обращение должно напоминать о русско-европейской коллизии петровской эпохи, нижненемецкое обращение Петра I к Меншикову «минхерц» усердно тиражировалось исторической беллетристикой, в частности А. Н. Толстым, в XX в.

Второй и третий комментируемые стихи представляют собой квинтэссенцию христианского учения. Ср., например, в «Огласительном слове на Пасху» святителя Иоанна Златоуста: «Воскрес Христос, и торжествует жизнь! Воскрес Христос, и никто не мертв во гробе! Ибо Христос, восстав из гроба, — первенец из умерших».

**Будет, будет звук тончайший  
по-над бездною лететь,  
и во мраке глубочайшем  
луч легчайший будет петь!**

Нисхождение в ад объявляется в комментируемой строфе залогом победы света и песни над смертью. Христианская тема продолжена здесь аллюзией на Евангелие

от Иоанна: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин 1:5). Ср. в уже упоминавшейся на с. 146 песне Высоцкого «Юни привередливые» соединение конструкции «по-над пропастью» и ангельского пения, а также сходные мотивы в строфе из хрестоматийного ст-ния А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» (1905):

Так *пел* ее голос, летящий в купол,  
И *луч* сиял на белом плече,  
И каждый из *трака* смотрел и слушал,  
Как белое платье *пело* в *луче*.

(Блок 2: 79)

Звукопись и образность комментируемой строфы также напоминают об опыте символистов, ср. в зачине ст-ния Бальмонта «Звук» (1922):

*Тончайший звук*, откуда ты со мной?  
Ты создан птицей? Женщиной? Струной?  
Быть может, солнцем? Или тишиной?

От сердца ли до сердца свеян *луч*?

(Бальмонт: 254)

**Так прощай же! За горою  
ворон каркает ночной.  
Моцарт, Моцарт, Бог с тобою!  
Бог с тобою и со мной!**

Первый и второй комментируемые стихи содержат зловещие предзнаменования для нарратора — в них совмещены отсылка к скорбной русской народной песне [187]:

Спустилось солнце *за горою*,  
Где *черный ворон* прокричал,  
Слеза на грудь его упала,  
Последний раз сказал: «*Прощай!*»

и к рефрену известнейшего ст-ния Эдгара По «Ворон» (1844—1849): «*Каркнул Ворон: „Nevermore!“*» (пер. М. Зенкевича (По: 89)).

Зато в третьем и в четвертом комментируемых стихах К. превращает традиционное разговорное речение «*Бог с тобою!*» (здесь в значении: успокойся, или, употребляя глагол из самой «Лирической интермедии», *уймись*) в констатацию пребывания Бога рядом с адресатом и адресантом монолога нарратора. Ср. описание С. С. Аверинцевым отчасти сходного приема,

примененного О. Мандельштамом в ст-нии «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912): «...в напряжении поисков утраченного образа, в оторопи, „по ошибке“ человек восклицает: «Господи!» В русском разговорном обиходе это слово — не больше, чем междометие. Но одновременно именно оно — субститут самого главного, неизрекаемого библейского имени Бога, так называемого Тетраграмматона. „Господи!“ — сказал я по ошибке, / Сам того не думая сказать”, — это две строки, легко приближающиеся в читательском восприятии к грани комического: тем резче действует неожиданная серьезность, к которой принуждает читателя поэт. Имя Божие оказывается реальным...» (Аверинцев: 27).

**«Что ж, прощай. Но на прощанье  
на, возьми бурундука!»**

Ключевой для «Лирической интермедии» образ бурундука возникает на скрещении двух важнейших ее линий — немецкой, музыкальной и русской, «лагерной». С одной стороны, К., несомненно, отсылает читателя к знаменитой (в России более, чем в других европейских странах) песне Бетховена «Сурук» [188] (Marmotte, Opus 52 № 7), написанной на стихи Гете (приводим ее текст в переводе С. Спасского):

Из края в край вперед иду,  
Сурук всегда со мною,  
Под вечер кров себе найду,  
Сурук всегда со мною.

Кусочки хлеба нам дарят,  
Сурук всегда со мною.  
И вот я сыт, и вот я рад,  
И мой сурук со мною.

Подайте грошик нам, друзья,  
Сурук всегда со мною.  
Обедать, право, должен я,  
И мой сурук со мною.

Мы здесь пробудем до утра,  
И мой сурук со мною.  
А завтра снова в путь пора,  
Сурук всегда со мною.

(Бетховен: 6)

С другой стороны, важнейшим подтекстом этих и следующих восьми стихов интермедии, как первым отметил А. Н. Архангельский (Архангельский 1991: 329), послужило стихотворение поэта-лагерника А. Жигулина «Бурундук» (1963). Оно было сначала опубликовано в воронежской газете «Коммуна», а затем републиковано в представительном московском альманахе «День поэзии» в 1964 г. и стало одним из первых поэтических повествований о лагерной жизни, заметным на фоне официальной советской литературы:

Раз под осень в глухой долине,  
Где шумит Колыма-река,  
На склоненной к воде лесине  
Мы поймали бурундука.

По откосу скрепер проехал  
И валежник ковшом растряс,  
И посыпались вниз орехи,  
Те, что на зиму он запас.

А зверек заметался, бедный,  
По коряжинам у реки.  
Видно, думал: «Убьют, наверно,  
Эти грубые мужики».

— Чем зимой-то будешь кормиться?  
Ишь ты, рыжий какой шустряк!.. —  
Кто-то взял зверька в рукавицу  
И под вечер принес в барак.

Тосковал он сперва немножко,  
По родимой тайге тужил.  
Мы прозвали зверька Тимошкой,  
Так в бараке у нас и жил.

А нарядчик, чудака-детина,  
Хохотал, увидав зверька:  
— Надо номер ему на спину.  
Он ведь тоже у нас — зека!..

Каждый сытым давненько не был,  
Но до самых теплых деньков  
Мы кормили Тимошу хлебом  
Из казенных своих пайков.

А весной, повздыхав о доле,  
На полянке под птичий щелк  
Отпустили зверька на волю.  
В этом мы понимали толк.

(Жигулин: 81)

**В час печали, в час отчаянья  
он тебя утешит, друг,  
мой пушистый, золотистый,  
мой волшебный бурундук!**

В первых двух комментируемых стихах, вероятно, содержится отсылка к известной песне «Дружба» [189] (муз. В. Сидорова, сл. А. Шмутьяна), входившей в репертуар Клавдии Шульженко (ср. с. 243—244), — на место *друга* с мягким комизмом К. подставляет *бурундука*:

Когда простым и нежным взором  
Ласкаешь ты меня, мой *друг*,  
Необычайным цветным узором  
Земля и небо вспыхивают вдруг.

*Веселья час и боль разлуки  
Готов делить с тобой всегда.  
Давай пожмем друг другу руки —  
И в дальний путь, на долгие года.*

(цит. по: Кобзон: 168)

По наблюдению Л. В. Зубовой, «превращение звука [и] в [j]» в первом комментируемом стихе («отчаянья») «воспринимается как просторечное» (Зубова 2000: 68, 69).

Третий комментируемый стих перекликается со стихом из детского ст-ния Саши Черного «Жеребенок» (1921), также написанного четырехстопным хореем с рифмовкой ЖМЖМ: «Весь *пушистый, золотистый*» (Саша Черный: 44).

**Вот он, зверик мой послушный:  
глазки умные блестят,  
щиплют струны лапки шустры  
и по клавишам стучат!**

Алогичность разворачивающегося сюжета сродни фабульному моменту волшебной сказки, в которой герой обретает волшебный предмет или чудесного помощника. В двух финальных стихах бурундук неожиданно предстает если не соавтором Моцарта, то символом его вдохновения, которое он, подобно лире, передает лирическому герою «Интермедии». Примечательно тут и использование усеченной формы прилагательного *шустры*, приметы архаической поэтической речи предпушкинской и пушкинской поры — ведь герою предстоит

переместиться не только в иное пространство, но и в другое время. Важно, что в дар от европейского гения музыки русский поэт вместо савойского сурка получает сугубо русского, сибирско-азиатского зверька с отчетливо «восточным» татарским названием, приспособленного к суровой реальности, ожидающей его в России. Дефиницию *зверик*, использованную в первом комментируемом стихе, К. взял из финала детского стиха В. Маяковского «Что ни страница, — то слон, то львица» (1926): «Видел всех, / пора домой, / до свиданья, *зверику*» (Маяковский 10: 242).

**Ай, спасибо, Моцарт милый,  
ах, прекрасный бурундук!  
До свиданья! До могилы  
я с тобой, любезный друг!**

В первом стихе всплывает многократно переделывавшаяся доморощенными юмористами песня Аскера [190] (муз. Ниязи, сл. С. Рахмана, перевод и переработка Т. Стрешневой) из кинофильма «Аршин Мал Алан» (1945, реж. Н. Лещенко, Р. Тахмасиб):

Ах ты! Моя дорогая  
Ах, золотая  
Ах ты! Моя дорогая  
Ах, золотая  
Плясать я не устану  
Счастлив я теперь вполне  
*Ай спасибо* Сулейману!  
Он помог советом мне!

В этом же и в третьем комментируемых стихах возникают отчетливые реминисценции из финала описывающей прощанье песни «Тучи над городом встали» [191] (1938, муз. и сл. П. Арманда, из кинофильма «Человек с ружьем»), что, вероятно, является знаком близкого возвращения нарратора в советское пространство:

Приходи же, друг *мой милый!*  
Поцелуй меня в уста,  
И клянусь, я тебя *до могилы*  
Не забуду никогда.

(Русские советские песни: 280)

**Я иду, иду в Россию,  
оглянулся — он стоит.  
Сквозь пространства роковые  
Моцарт мне вослед глядит.**

Расставшись «до могилы» в историческом пространстве, Моцарт и нарратор продолжают видеть друг друга в про-

странстве символическом, культурном. Отчасти сходную игру с «пространствами роковыми» ср. в знаменитом зачине XIV главки «Страшной мести» (1831) Гоголя: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская. „А то что такое?“ — допрашивал собравшийся народ старых людей, указывая на далеко мерещившиеся на небе и больше похожие на облака серые и белые верхи. „То Карпатские горы! — говорили старые люди. — Между ними есть такие, с которых век не сходит снег; а тучи пристают и ночуют там“. Тут показалось новое диво: облака слетели с самой высокой горы, и на вершине ее показался во всей рыцарской сбруе человек на коне с закрытыми очами, и так виден, как бы стоял вблизи» (Гоголь 2003: 211). Комментаторы этого места в собрании сочинений Гоголя отмечают, что такое «<ч>удесное разворачивание пространства было <...> общим местом теософской литературы» (Там же: 829).

Учитывая, что темы трагического странствия и стихийной природы русской жизни (см. об этом: Лотман, Минц 1964) в интермедии К. отчасти восходят к пушкинским «Цыганам» и оркеструются цитатами из этой поэмы, словосочетание «пространства роковые» из третьего комментируемого стиха, по-видимому, будет уместно соотнести с хрестоматийным финалом «Цыган», также трактующим тему пространства:

*И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.*

(Пушкин 4: 204)

**Машет, машет треуголкой,  
в золотом луче горя,  
И ему со Вшивой Горки  
помахал ушанкой я.**

Вшивая (или «Швивая») Горка — реальный московский топоним (один из склонов Таганского холма), здесь, однако, использованный в эмблематическом значении пограничного, но необратимого русизма (в той же функции в «Борисе Годунове» Пушкина используется топоним «Луевы горы», а в рассказе 1939 г. Д. Хармса про Ивана Сусанина — «Елдырина слобода»). Переместившись в пространстве и в историческом



Кадр из фильма «Амадей»

времени, герой сразу оказывается в другом времени календарном, в пространстве русской зимы. Соответственно, легкомысленная европейская треуголка (в которой Моцарт показан, например, в фильме «Амадей») соотносится в строфе с основательной русской ушанкой.

**Гадом буду, не забуду  
нашей дружбы, корешок,  
ведь всегда, везде со мною  
твой смешной бурундучок.**

Строфа соединяет аллюзии на две песни: весьма популярное русское постфольклорное повествование от лица неудачливого вагонного воришки [192] сталкивается с песней Бетховена/Гете о сурке (см. выше). В первой песне используется распространенная формула «Гадом/сукой/падлой буду — не забуду»:

Гадом буду — не забуду  
Этот паровоз,  
От Баку до Еревана  
На карачках полз.

В уже упоминавшемся нами фильме «Мой друг Иван Лапшин» (ср. с. 199) звучит несколько иной вариант этой же песенки:

Гадом буду — не забуду  
Этот паровоз,  
На котором, чики-брики,  
Чемодан увез.

Восходит интересующая нас формула, видимо, к одной из вариаций старых блатных куплетов «Гоп со смыком» [193] (цитируются в орфографии источника):

Иуда Скариот в раю живет,  
Гроши бережет — ни ест ни пьет  
Ох, *падло буду, не забуду* —  
Покалечу я Иуду.  
Знаю, где червонцы он кладет.

(Джекобсоны 2014: 89)

Подобно тому как европейская «треуголка» в русском пространстве заменилась «ушанкой», куртуазное обращение «любезный друг» (ср. с. 345) во втором комментируемом стихе сменилось жаргонным — «корешок».

**И под ватничком пригревшись,  
лапки шустрые сложив,  
он поет, а я шагаю  
под волшебный тот мотив.**

Финальная строфа «Интермедии» имплицитно противопоставляет одинокого лирического героя и образцовых советских людей из «Марша веселых ребят», *шагающих по жизни с песней*. В первом комментируемом стихе, вероятно, варьируется стих из «Бурундука» Жигулина («Кто-то взял зверька в рукавицу»). Второй—четвертый стихи вновь отсылают к песенке Гете—Бетховена («Из края в край вперед иду, / Сурок всегда со мною»). В целом же эта строфа, как представляется, несколько корректирует суждение М. Л. Гаспарова о том, что четырехстопный хорей выступает у К. «знаком русской культуры» (ср. с. 340): по-видимому, не только русской, но и европейской в русских переводах (недаром начинается «Лирическая интермедия» с дословной цитаты из ст-ния Гейне в переводе В. Левика с сохранением размера этого перевода. Ср. с. 341). Лирический герой ритмически «шагает» по русской земле (здесь нужно напомнить, что само слово «стопа» — калька др.-греч. ποῦς — нога, ступня), а ритм его движения задается «волшебным мотивом» моцартовского бурундука (ср. с названием одной из самых известных опер Моцарта «Волшебная флейта»).

## ГЛАВА V

Последнюю главу СПС по целому ряду параметров можно сопоставить со «Вступлением» к поэме, что, безусловно, входило в замысел автора. Как и во «Вступлении», на общезначимые приметы советской действительности (1970—1980-х гг.) в V гл. накладываются обстоятельства личной биографии К. А вот количество песенных цитат в V гл. сокращается до минимума, объяснение чему содержит ее текст (в V гл. обнаруживается всего лишь 7 отсылок к песням, тогда как в I гл., объем которой примерно равен V гл., — к 23 песням).

### <Эпиграф>

Час мужества пробил на наших часах...  
Анна Ахматова

В эпиграф вынесен стих из «Мужества» (1942) Анны Ахматовой:

Мы знаем, что ныне лежит на весах  
И что совершается ныне.  
*Час мужества пробил на наших часах,*  
И мужество нас не покинет.  
Не страшно под пулями мертвыми лечь,  
Не горько остаться без крова, —  
И мы сохраним тебя, русская речь,  
Великое русское слово.  
Свободным и чистым тебя пронесем,  
И внукам дадим, и от плена спасем  
Навеки!

(Ахматова 2 (1): 16)

Таким образом, К. дополнительно сближает финал СПС с началом поэмы, ведь всему ее тексту тоже был предпослан эпиграф из Ахматовой. При этом два стиха, из которых взяты эпиграфы, как бы спорят друг с другом. Ср.: «И внук отвернется в тоске» («Когда погребают эпоху...») — «И внукам дадим...» («Мужество»).

В соотношении с V гл. эпиграф воспринимается как горько-иронический, ведь далее в главе не только диагностируется смерть Советского Союза, но и констатируется бессмысленность высказывания о нем в поэме: «и напрасно я это пишу» (то есть «русское слово» оказывается бесполезным). Однако в соседстве с «Лирической интермедией» и «Эпилогом» (который следует за V гл.) ахматовский эпиграф начинает звучать «всерьез» и даже неожиданно

оптимистически — пробил «час» испытания, но «великое русское слово», может быть, сохранится.

Еще один смысл эпитафии придает снижающий каламбур: в контексте автобиографической темы «мужество» прочитывается не как слово из высокого лексикона, но прямо — как «время половой зрелости».

**Что ж, давай, мой Шаинский веселый.  
Впрочем, ну тебя на фиг! Молчи!**

Как и предшествующие главы СПС, V гл. начинается с призыва спеть, однако он уже во втором стихе сменяется на противоположный — «Молчи!» Так в главе возникает тема отказа от песни, знаменующая конец советской эпохи. Кроме этого драматического объяснения, призыв *не* петь, обращенный к композитору Владимиру Яковлевичу Шаинскому (1925—2017), может быть объяснен ситуативно и комически. Все, кому приходилось слышать, как Шаинский исполняет свои песни (а он делал это охотно и часто), хорошо помнят чудовищный тембр его голоса, удачно сочетающийся с бедностью вокального диапазона [194]. Еще важнее, вероятно, то, что бесчисленные детские и взрослые песни, написанные на музыку Шаинского, обладают свойством, выразительно описанным композитором Николаем Каретниковым: «Дети завели новую, только что купленную пластинку. Зазвучало нечто вроде:

Ля-ди-ду-ди,  
Лучших нет котлет!  
Ля-ди-ду-ди,  
Быстро на обед!

Жизнь была кончена. Мелодия закладывалась в голову с одного раза, как обойма в пистолет, и прилипала к памяти подобно неизвестному банному листу. Она звучала во мне с утра до вечера без перерывов, независимо от моих желаний» (Каретников: 93). Ср. с признанием в ст-нии К. «Меж тем отцвели хризантемы, а также...» (1995): «Мурлычу Шаинского я...» (Кибиров 2009: 219). Далее Каретников обращается уже непосредственно к Шаинскому: «...ты не прикидываешься каким-то там „новатором“, как прочие, а выбираешь то, что сразу влезает в детское ухо без малейших задержек. Это труднейшая работа. Слышно, как ты специально избегаешь новых интонаций. И ты никогда не применяешь таких,



Владимир Шаинский выступает перед юными зрителями. 1984 г. Фото С. Жабина

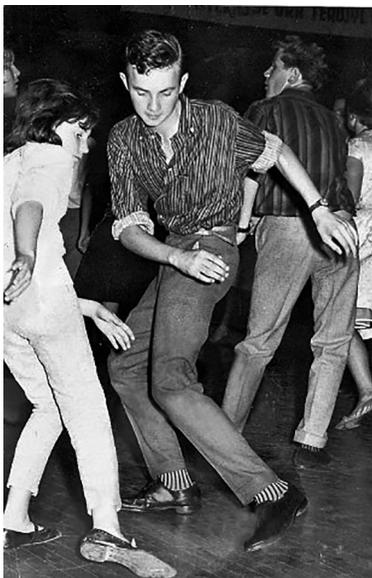
которые уже во времена наших бабушек не были бы употреблены миллион раз» (Жаретников: 94).

Соединение сюжета одряхления советской власти и репутации Шаинского как детского композитора подразумевает метафору «впадания в детство», чрезвычайно актуальную для эпохи правления стремительно постаревшего Л. И. Брежнева, а следом за ним — Ю. В. Андропова и особенно К. У. Черненко.

**Все закончено. В частности, школа. Шейк на танцах платформой стучит.**

Уже первый комментируемый стих задает наложение частного, биографического плана на большой, исторический:

заканчивается как история Советского Союза, так и один из этапов взросления автора поэмы, выпускника школы Тимура Запоева. Здесь К. продолжена сквозная для поэмы и особенно важная для этой главы тема — пути советского государства, которое, по замечанию антрополога А. Юрчака, «было навсегда, пока не кончилось». Начало первого стиха задает основную тональность последней главы (оно будет потом несколько раз повторено без уточнений, как непреложный факт: «все ведь кончено»).



Слева: молодежь танцует шейк (конец 1960-х гг.); справа: звезда группы «АББА» Агнета Фельтсго в туфлях на платформе

Как и в IV гл., где маркерами эпохи стали популярные танцы (твист, чарльстон, летка-енка и ча-ча-ча), во втором комментируемом стихе К. в качестве приметы времени упоминает популярный в СССР с конца 1960-х гг. танец *шейк* (от англ. *shake* — трястись). Широкую известность танец и музыка в стиле шейк, потеснившие модный в Советском Союзе твист (см. с. 256—258), приобрели после проникновения в страну магнитофонных записей с исполнением песни Чена Ромеро «*Hippy Hippy Shake*» [195] (1959) группой «Битлз» (эта запись была сделана еще в 1962 г. в Гамбурге). Музыкант и продюсер М. Капитановский вспоминает: «В семидесятые годы, кроме популярных среди молодежи твиста и некоего упрощенного рок-н-ролла, танцевали еще и более продвинутые джайв, джерк, „гоу-гоу“. Но все же королем танцплощадок был шейк. Существовали три разновидности шейка: 1. Собственно шейк (попеременное двойное касание пола носком то левой, то правой ноги), 2. Медленный шейк (любой небыстрый танец с обжиманием партнерши). Так прямо и говорили: „Ребята, сыграйте медленный

шейк!“ 3. Шейк „с гвоздями“ (то же, что и № 1, но гораздо более экспрессивный, желательнее в пьяном виде, с подключением каблучков и выламыванием паркетных досок из пола)» (Капитановский: 238). Ср. также примечательное соединение «школьных» мотивов с шейком в еще не оконченном романе К. «Генерал и его семья»: «Вот танцы — дело другое, на школьных вечерах, которые в тиксинской школе устраивались гораздо чаще, чем на материке <...>, она уже с седьмого класса была признанной (одними с восторгом, другими скрепя сердце) королевой бала. Хоть вальс, хоть фокстрот, хоть твист, хоть новомодный, завезенный солдатиками-москвичами *шейк!*» (Кибиров 2017: 21).

Обувь на высокой платформе (т. е. заметно утолщенной подошве), как женская, так и мужская, вошла в моду в 1970-х гг. как дань ретростилю 1940-х гг. Популярной она стала в первую очередь благодаря музыкальным звездам стиля диско. Страсть советских граждан к обуви на платформе, достать которую в магазинах было сложно, иногда выливалась в необычные практики, о которых советский модельер А. Игманд вспоминает так: «У меня был один знакомый <...>, который из обыкновенных туфель делал платформы. Он разрезал покрышки для машин, вырезал по контуру обуви и пришивал к ботинкам. В народе такие туфли назывались танками — они были на шинах толщиной пять-шесть сантиметров» (Игманд: 33—34).

**БАМ, БАМ, БАМ! Слышишь, время запело!**

Хотя строительство Байкало-Амурской железнодорожной магистрали началось еще в 1932 г. (в основном — силами заключенных ГУЛАГа), тогда она была сооружена не целиком. Публично реанимирована эта аббревиатура была лишь в 1967 г., когда вышло постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР о восстановлении проектно-изыскательных работ на строительстве. В апреле 1974 г. БАМ был объявлен Всесоюзной ударной комсомольской стройкой, а постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 8 июля 1974 г. «О строительстве Байкало-Амурской железнодорожной магистрали» были выделены необходимые средства.

Это строительство послушно воспела официальная культура: ему, например, были посвящены одна из последних песен патриарха советской музыки Дм. Покрасса «Марш БАМ» [196] (1975)

и две песни вокально-инструментального ансамбля «Самоцветы», в составе которого до сих пор выступает мать певца В. Преснякова Елена Петровна (последнее ко времени написания этих строк выступление состоялось 21 апреля 2019 г. на концерте, приуроченном к 45-летию БАМа, на стадионе «РЖД-Арена» в Москве). Одним из первых, еще до начала широкой пропагандистской кампании, но уже после принятия решения о возобновлении строительства магистрали, в 1970 г., музыкой к песне о БАМе отметилсЯ В. Шаинский («Идут по БАМу поезда» на сл. Р. Рождественского, [197]).

В комментируемом стихе К. отсылает читателя в первую очередь к «Песне о БАМе» [198] (1975, муз. О. Фельцмана, сл. все того же Р. Рождественского):

Байкало-Амурская магистраль!

Солнце в небе светит мудро,  
Молодеет древний край.  
От Байкала до Амура  
Мы проложим магистраль.

Встретим зябкие рассветы,  
Встретим долгую пургу.  
В биографию планеты  
Впишем мы свою строку.

*Припев (2 раза):*

*Слышишь, время гудит — БАМ,*  
На просторах крутых — БАМ,  
И большая тайга покоряется нам.  
*Слышишь, время гудит — БАМ,*  
На просторах крутых — БАМ, —  
Этот колокол наших сердец молодых!

(Песни наших дней: 211)

Обесмысливающий многократный повтор слова «БАМ» может отсылать и к припеву упомянутого выше «Марша БАМ» Дм. Покрыса и М. Вершинина (1975):

«БАМ! БАМ! БАМ! БАМ! БАМ!» —  
Эхом откликнутся рельсы!  
«БАМ! БАМ! БАМ! БАМ! БАМ!» —  
Это счастливые рейсы!

«БАМ! БАМ! БАМ! БАМ! БАМ!»  
Это веление жизни!  
«БАМ! БАМ! БАМ! БАМ! БАМ!» —  
Лучший подарок Отчизне!

В отличие от строительства Братской ГЭС и освоения целины, сооружение БАМа во второй половине 1970-х — начале 1980-х гг. у населения СССР не вызвало никакого реального энтузиазма. Вполне в духе эпохи кампания вокруг стройки порождала в основном цинические шутки, чему немало способствовала внутренняя форма сокращения. Ср. незамысловатый анекдот тех времен: «Что будет, если Брежнев стукнется головой о рельс? — БАМ!!!».

**БАМ да БАМ, ОСВ, миру — мир!** Выше мы уже сталкивались с приемом перебирания К. аббревиатур (см. с. 178—179), в комментируемом стихе к ним присоединяется лозунг (он уже встречался в предыдущей главе; см. с. 302). Этот повтор подчеркивает обесмысливающую тавтологичность 1970-х гг. *ОСВ* — подписанные главами СССР (Брежневым) и США (президентами Р. Никсоном и Д. Картером) два договора об ограничении стратегических вооружений (отсюда и аббревиатура), которые обозначили хронологические рамки «разрядки международной напряженности» (первый договор — 1972 г., второй — 1979 г., верхняя граница — начало афганской войны).

**Развитой мой, реальный и зрелый,** Все три эпитета, ритуально прилагавшиеся в 1970—1980-е гг. к существительному «социализм», более или менее синонимичны. Подобная тавтологичность была характерна для выхолощенного и одновременно избыточного идеологического языка брежневской эпохи (см.: Юрчак: 143—145; Humphrey). Основным термином, закрепленным в выступлениях Брежнева, был «развитой социализм» («зрелый» выступал как синоним «развитого»): «Социализм *развитой* — закономерная ступень социально-экономической зрелости социалистического строя» (Краткий политический словарь 1978: 351)<sup>72</sup>. Термин «реальный социализм» был предназначен более для международной аудитории, разработкой концепции

<sup>72</sup> Легитимизирован этот термин был еще в работах Ленина, который в первоначальном варианте статьи «Очередные задачи советской власти» (1918) говорил о «развитом социалистическом обществе» (Ленин 36: 139).

занимался лично Б. Н. Пономарев, руководивший Отделом ЦК КПСС по связям с коммунистическими и рабочими партиями капиталистических стран. Из его брошюры, посвященной этому понятию, можно узнать, что оно — «плод самой жизни. И означает оно констатацию исторического факта. <...> *Реальный* социализм потому так и называется, что он существует на практике в течение десятилетий, а не только в теории, в книгах, <...> как его представляют некоторые „друзья“ социализма“» (Пономарев: 3).

В своем «Послании к Ленке» (1990) К. приложил три эпитета из комментируемого нами стиха к ненавистному ему в это время типу мировоззрения: «Здесь, где царит романтизм *развитой, и реальный, и зрелый...*» (Кибиров 1994: 318).

**БАМ мой, БАМ, Коопторг да ОВИР.** В комментируемом стихе продолжается нагромождение советских аббревиатур, причем две последние могут быть сопоставлены по принципу контраста. *Коопторг* — сокращение от «кооперативная торговля»; согласно Большой советской энциклопедии, коопторги обслуживали преимущественно сельское население, обеспечивая его «городской» продукцией (Большая советская энциклопедия 1973: 113—114). Однако в годы т. наз. застоя магазины Коопторга были широко распространены и в городах: ассортимент дефицитных продуктов был в них чуть шире, чем в государственных, а цены — чуть ниже, чем на рынках. *ОВИР* (Отдел виз и регистрации при МВД) прочно ассоциировался в сознании советских граждан с эмиграцией: здесь выправлялись загранпаспорта и выездные визы для лиц, уезжающих из страны, на время (таких было не очень много) или навсегда, чаще всего — в Израиль (что стало широко распространенной практикой именно в годы «разрядки», когда советские власти пошли на компромисс в вопросе еврейской эмиграции). Ср. в ст-нии К. «Любовь, комсомол и весна» (1987): «И янки не желают ни в какую / гоу хоум! И еврей неблагодарный / в ОВИР стремглав несется» (Кибиров 1994: 189). Ср. еще, например, в воспоминаниях Л. Лосева об И. Бродском, который в «предотъездные времена» «напевал на мотив из репертуара Эдит Пиаф» (Лосев: 98):

Подам, подам, подам,  
Подам документы в ОВИР.



Коопторг; кадр из фильма «Деревенский детектив» (1969, реж. И. Лукинский)

К мадам, мадам, мадам  
веду я Голде Меир.

(Там же)

**Ах, мой хаер, заветный мой хаер,  
как тебя деканат обкорнал!**

Ср. в поэме К. «Солнцедар» о своем поколении: «...и желание не соответствовать ГОСТу / хоть чуть-чуть, *хоть прической своей!*» (Кибиров 2009: 232). *Хаером/хаиром* (нарочито искаженное англ. hair) на русском молодежном сленге назывались длинные волосы. Для многих продвинутых представителей поколения К. это жаргонное словечко было связано и с названием самого знаменитого рок-мюзикла, рассказывавшего о жизни хиппи, — «Волосы» («Hair» 1967, муз. Г. Макдермота, либретто Дж. Рэдо и Дж. Раньи; попытки консервативно настроенных обывателей подстричь хиппи и сопротивление этим попыткам — одна из важных тем мюзикла). В советских высших учебных заведениях в описываемый период делали вид, что строго наблюдают за «моральным обликом» учащихся, однако за физическим обликом было надзирать гораздо проще, поэтому объектами преследования обычно становились студенты, чья внешность и/или одежда заметно отклонялись от тогдашних советских стандартов. Длинные волосы у молодых людей были в этом отношении идеальным предметом: носитель хаера мог быть обвинен как по идеологической, так и по санитарной линиям. Таким студентам представители деканата предлагали немедленно «привести себя в порядок» под угрозой

административных кар. В более либеральных местах на длинные волосы закрывали глаза (однако если в этих вузах наличествовали военные кафедры, то на втором курсе сохранить хаер все равно не удавалось). Между прочим, сам К. в интервью вспоминает о деканате филологического факультета того института, в котором он учился, скорее с сочувствием: «...Я поступил в Московский областной педагогический институт. Но поскольку я решил, что таким образом свою программу выполнил, то не только пренебрегал какими-то занятиями, но и вообще в институт не ходил. Поразительно, что мой несчастный деканат терпел это два с половиной года, но потом меня все-таки выгнали» (Кибиров 2011).

**Юность бедная, бикса плохая.  
Суперрайфл, суперстар, «Солнцедар».**

В комментируемых стихах сконцентрированы студенческие впечатления автора. «*Юность бедная*» — поэтическая формула; ср., например, в неоконченной поэме Некрасова «На Волге (Детство Валежникова)» (1860): «О юность бедная моя» (Некрасов Н. 2: 86). Жаргонное слово *бикса* в зависимости от контекста может приобретать самые разные оттенки значений — от подруги до проститутки, но все эти оттенки будут пренебрежительными, как и в комментируемом стихе, в котором предельное обобщение (юность — бикса) соединяется с частным биографическим воспоминанием (бикса, встреченная в юности).

Упоминаемый в зачине второго стиха «суперрайфл» — это транскрибированное название линии джинсов Super Rifle фирмы Rifle, которая базировалась не в США, где производились «настоящие», «фирменные» джинсы (Levi Strauss, Lee, Wrangler), а в Италии. Она была основана в 1958 г. братьями Джулио и Фьоренцо Фратини, успех предприятия в значительной степени определялся громадным спросом на джинсы в странах Восточной Европы — джинсы Super Rifle были чрезвычайно популярны в СССР, Болгарии, Польше и Чехословакии, а также в ряде западноевропейских стран. Следующий «супер» («суперстар») намекает как на устойчивое именование рок-звезд, обыгранное в названии культовой рок-оперы «Иисус Христос суперзвезда» («Jesus Christ Superstar» 1970, муз. Эндрю Ллойда Уэббера, либретто Тимоти Райса), так и на известный анекдот о Брежневе: «Дорогие товарищи! Говорят, что я стар. Да, я стар. Я очень стар. Я — суперстар»; тема

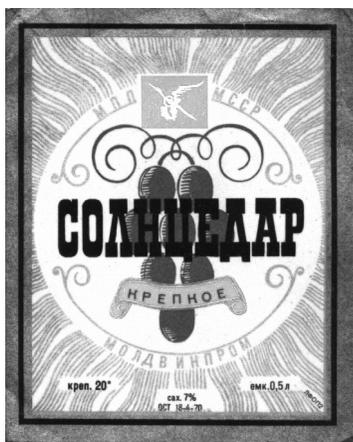
геронтократии и умственной немощи советских вождей еще встретитесь нам в V гл. СПС.

Наконец, выпускавшееся в СССР с конца 1950-х по начало 1980-х гг. красное крепленое вино чрезвычайно низкого качества с красивым названием «Солнцедар» может служить одной из ярких эмблем позднего социализма, каким он виделся автору СПС (ср. упоминание *Солнечногорска* в V гл. ниже, с. 384). Согласно распространенному фольклорному рассказу, «Солнцедар», названный в честь пригорода Геленджика, изготовлялся из алжирского «виноматериала», однако эта версия не подтверждается обращением к списку советских отраслевых стандартов: здесь «Солнцедар» описывается просто как «вино виноградное красное крепкое» (ОСТ 18 47—70), а «вина виноградные из импортных (алжирских) виноматериалов» значатся под ОСТ 18 39—71 (Отраслевые и республиканские стандарты, 1976: 220). В написанной позднее поэме К., так и называвшейся — «Солнцедар» (1992—1996), этому напитку было суждено стать символом всего немилого К. в поэзии Серебряного века.

Три существительных создают узнаваемую современниками картину: молодые люди в купленных «с рук» джинсах предаются досугу: слушают модную музыку на бобинном магнитофоне и употребляют относительно дешевый, высоковеселящий и исключительно вредный напиток.

— Что там слышно! — Меняют кого-то на Альенде. — Да он ведь убит!!  
— Значит, на Пиночета! — Да что ты!!  
Пиночет-то ведь главный бандит!! —

Этот диалог (вероятно, разворачивающийся внутри описанной выше компании молодых людей) имеет конкретную временную приуроченность. Речь идет о конце 1976 г. (автору СПС в это время 21 год). 18 декабря генеральный секретарь чилийской компартии сенатор Луис Корвалан был обменен на диссидента Владимира



При крепости вдвое меньшей, чем водочная, «Солнцедар» стоил примерно в три раза дешевле водки; других же достоинств у него не имелось



Луис Корвалан (1916—2010), Владимир Буковский (1942—2019), Леонид Брежнев (1906—1982). Курение по-прежнему опасно для вашего здоровья

Константиновича Буковского. До декабря 1976 г. Корвалан без суда находился в заключении после путча, осуществленного в 1973 г. под руководством пришедшего к власти генерала Аугусто Пиночета (1915—2006); в ходе переворота был убит законно избранный президент Чили Сальвадор Альенде (1908—1973), представитель левой коалиции, поддерживаемой СССР и приведшей страну к экономическому хаосу. Буковский, арестованный за диссидентскую деятельность в четвертый раз в 1971 г., объявленный в советских газетах «хулиганом» и приговоренный в 1972 г. к семи годам заключения и пяти годам ссылки, отбывал в 1976 г. срок во Владимирской тюрьме (куда был переведен из лагеря как «злостный нарушитель режима»). Переговоры об обмене шли при посредничестве США, эта гуманитарная акция соответствовала курсу на «разрядку международной напряженности».

Советским людям про обмен ничего не сообщили, дело было представлено так, как будто Корвалана выпустили «под давлением мировой общественности». Поэтому в первом комментируемом стихе речь, несомненно, идет о «*слышно*» по так называемым радиоголосам, то есть из передач настроенных на СССР и вещавших на русском языке западных пропагандистских радиостанций «Голос Америки», «Немецкая волна», «Свобода» и других, не всегда усердно и успешно глушившихся соответствующими советскими спецслужбами. О практике регулярного слушания таких передач с целью получения правдивой информации о событиях в мире и в СССР ср., например, в воспоминаниях М. Гринберга

о Венедикте Ерофееве: «Мы были в Абрамцеве, сидели на крылечке, курили и слышали по нашему радио, — а это было то ли первое сентября 1983 года, когда случилась история с корейским авиалайнером, то ли следующий день, — слышали мутное первое сообщение о том, что этот самый лайнер проследовал куда-то... Я сказал: ничего не поймешь, может, и правда какой-то инцидент... Хотя я был уже взрослый дядя, мне почти тридцать лет было в этот момент. А Веня на меня с удивлением посмотрел и сказал: „У, теленок, ты разве не понял, что наши грохнули пассажирский самолет? Пошли слушать ‘голоса’, сейчас скажут“» (Лекманов, Свердлов, Симановский: 353).

Разговор, описанный в комментируемой строфе, иллюстрирует демонстративную аполитичность героев, одетых в заграничные джинсы и вззирающих свысока на мир политических новостей. Советский народ в целом был куда более осведомлен и принципиален, он откликнулся на события канонической частушкой о двух генсеках, памятной до сих пор и, несомненно, подразумеваемой у К.:

Обменяли хулигана  
На Луиса Корвалана...  
Где б найти такую блядь,  
Чтоб на Брежнева сменять?

**Пиночет. Голубые гитары.**  
Озирая родную дыру,  
я стою, избежав семинара,  
у пивного ларька поутру.

Упоминаемый в первом комментируемом стихе вокально-инструментальный ансамбль «Голубые гитары» (в названии подразумевались не столько восточногерманские гитары голубого цвета с перламутровым оттенком, сколько общая «романтичность» голубого цвета) был создан при Москонцерте в 1969 г. и наконец прекратил свое существование в начале 1990-х гг. Он тоже может считаться своеобразным символом советских 1970-х гг., когда коммерческое подражание Западу повсеместно сочеталось с ритуальными проклятиями в его адрес и показным патриотизмом (именно в это время родился афоризм, который пародийно переосмысливал старое пропагандистское клише: «Запад, конечно, загнивает, но как же хорошо пахнет»). Мотивы песен «Голубых гитар» и подобных им групп беззастенчиво, хотя иногда и талантливо имитировали западные рок- и поп-образцы (прежде всего, «Битлз»), однако в репертуар таких ВИА в обязательном



У пивного ларька в парке. 1970-е гг.

порядке входили не только слащавые баллады о любви, но и выдержанные в духе комсомольской романтики песни об отчизне, например написанная на музыку основателя «Голубых гитар» И. Гранова песня «Родина» [199] (1982, слова Л. Дербенева).

Краткий рассказ К. о постоянных прогулах занятий во время учебы в институте мы уже приводили на с. 374. *Пивные ларьки* — еще одна узнаваемая примета городского советского пространства. Пиво в них продавалось на разлив и чаще всего выпивалось тут же, а покупатель сразу же вставал в очередь за следующей кружкой. Столики и стойки рядом с ларьками имелись далеко не всегда, а разливалось пиво даже в стеклянные банки и (позднее) в целлофановые пакеты. Временная отнесенность действия в комментируемом фрагменте неслучайна: пиво действительно часто пили с утра, потому что к вечеру оно просто могло закончиться (Орлов: 186). Ср. в ст-нии К. «О доблести, о подвигах, о славе...» (1988): «...о юности, о выпитом портвейне, / да, о портвейне, о пивных ларьках, / исчезнувших, как исчезает память, / как все, клубясь, идет в небытие» (Жибиров 1994: 219).

**Ах, Лефортово, золотце, осень...**

К. автобиографически точен: учебное заведение, в котором он обучался (тогдашний Московский областной педагогический институт имени Н. К. Крупской), до сих пор находится в Москве на ул. Фридриха Энгельса, д. 21а, неподалеку от Лефортовской набережной и в двадцати минутах ходьбы до Лефортовского парка.

**Той же ночью в вагоне пустом  
зуб мне вышибет дембель-матросик, —  
впрочем, надо сказать, поделом.**

Во многих стихах и поэмах К. подробно рассказывает о своей службе в советской армии. В V гл. этот мотив тоже возникнет, но лишь мимоходом (ср. с. 110—111). В комментируемых стихах автор, во-первых, ясно и доступно показывает, к чему в итоге приведет лирического героя предпочтение пивных ларьков семинарским занятиям в институте (особо приятно и принято было прогуливать семинары по т. наз. «общественным наукам» — истории КПСС, диалектическому и историческому материализму и т. п.), а во-вторых, концентрированно описывает тот урок усмирения гордыни, который он впоследствии получит в армии сполна, а учась в институте — в относительно легкой форме. Ср. в интервью К.: «...хотя я никому этого не пожелаю, лично мне это было на пользу <...> Потому что я к тому времени, со всеми своими стишками и бездельем, и таким добросовестным мальчишеским развратом, запросто мог стать обыкновенным ничтожеством и мерзавцем. А в армии я впервые столкнулся с жизнью — без всяких прикрас. И понял, что сам из себя ничего не представляю — ни удивительного, ни ценного, — поскольку все то, чем я гордился — мол, читал и то, и се, и венки сонетов пишу, — оказалось ненужным, и стало ясно, что в реальных ситуациях я веду себя, может, и не хуже, но нисколько не лучше, чем остальные ребята, украинские пэтэушники, которые со мной служат <...> В общем, я понял, что ничем я не отличаюсь от других — никакой высоты духа, ничего. А при этом понятно, что с этих ребят спрашивать нечего — их никто хорошему не учил, а я-то книжки читал и вроде должен вести себя иначе, а не веду. И спесь была с меня сильно сбита, и это было хорошо. В моем случае» (Кибиров 2011).

Действие этого эпизода, очевидно, разворачивается в октябре, после сентябрьского приказа о демобилизации, но в антураже «золотой осени». Демобилизованные матросы, служившие не два (как в других родах войск), а три года, были более склонны

к насильственному установлению социальной справедливости и наказанию антиобщественных поступков гражданской молодежи.

**А потом, а потом XXV  
съезд прочмокал и XXVI,  
и покинули хаты ребята,  
чтобы землю в Афгане... Пойстой!**

В отличие от «Вступления» и всех остальных глав СПС, в V гл. события эпохи описываются не вразнобой, а последовательно, совпадая с биографией

нарратора и этапами приближения «часа мужества» в его жизни и в жизни страны.

Римские цифры вместо слов «двадцать пятый» и «двадцать шестой» — черта официального языка советской эпохи, восходящая к 1920-м гг. Ср. обыгрывание этой особенности в анекдоте: Брежнев выступает на съезде и читает по бумажке: «Товарищи! Партия послала меня на х... на х... ху...». Референты сбоку: «Леонид Ильич, это — „двадцать шестой“». XXV съезд КПСС прошел в феврале—марте 1976 года; XXVI — в феврале—марте 1981 года. Главным действующим лицом и чтецом отчетных докладов на обоих съездах выступил Брежнев, на чью шамкающую с характерным причмокиванием речь К. и намекает во втором комментируемом стихе. Связано это причмокивание было с тем, что вставная челюсть генсека была укреплена отечественными стоматологами не слишком удачно. В 1977 г. на помощь призвали специалистов из ФРГ, однако и их усилия блестящими результатами не увенчались. Малоаппетитные подробности, касающиеся состояния ротовой полости Брежнева в конце 1970-х гг., желающие могут найти в интервью с немецким дантистом Питером Хугом (Лунина: 8). Чтение влюбленными материалов съездов партии выступает издевательским лейтмотивом ст-ния К. «Любовь, комсомол и весна» (1987): «Они сидят в обнимку на собраньи, / они в обнимку тесную читают / Доклад на съезде XXV или / XXVI» (Кибилов 1994: 190) — издевательство состоит в том, что никакой особой разницы между материалами XXV и XXVI съездов (в отличие от XX или XXII) не наблюдалось, а сама ситуация была совершенно непредставима для цинически настроенных современников.

Далее К. ернически цитирует (и тоже уже не в первый раз; ср. с. 163, 188) «Гренаду» Светлова («Я хату покинул, / Пошел воевать, / Чтоб землю в Гренаде / Крестьянам отдать» (Русские советские песни: 121)). Однако затем автор поэмы резко себя останавливает: вероятно, и потому, что бесконечные повторы уже сказанного

вызывают экзистенциальную тошноту, и потому, что тема вторжения советских войск в Афганистан (решение о котором было принято на заседании Политбюро ЦК КПСС 12 декабря 1979 года; ср. с. 313) слишком болезненна для нарратора, как и для многих его современников, старших и младших. Ср., например, в «Стихах о зимней кампании 1980 года» (1980) И. Бродского о детях, которые не были в свое время рождены и не стали участниками позорной и бессмысленной Афганской войны:

Слава тем, кто, не поднимая взора,  
шли в абортарий в шестидесятых,  
спасая отечество от позора!

(Бродский 1993: 236)

Ср. также в послании К. «Л. С. Рубинштейну» стихи, проникнутые презрением к А. Розенбауму, посетившему советские части в Афганистане и написавшему об этом цикл песен: «Розенбаум в Афган слетал, / с кровью красною чужою / сопли сладкие смешал» (Кибилов 1994: 166).

**Хватит! Что ты, ей-богу. Не надо.  
Спой мне что-нибудь. — Нечего спеть.  
Все ведь кончено. Радость-отрада,  
нам уже ничего не успеть!**

Начиная с последнего стиха предыдущей строфы К. почти совсем отказывается от спасительной, остраивающей его поэтическую

речь иронии в пользу надрывного, близкого к истерике монолога о конце советской истории (выстроенного как внутренний диалог) в духе Высоцкого. Неслучайными, хотя и абсолютно непреднамеренными кажутся и переключки комментируемых стихов К. с написанной в том же 1987 г. песней В. Цоя «В наших глазах» (общее — ощущение конца эпохи):

Мы хотели песен — не было слов.  
Мы хотели спать — не было снов.  
Мы носили траур.  
Оркестр играл туш.

(Цой: 327)

Обращение «*радость-отрада*» в третьем стихе, по-видимому, стилизует всю комментируемую строфу под трогательную народную песню. Ср., например, первые шесть стихов песни, написанной в середине XIX в. А. Гурилевым на слова неизвестного автора:

Ты, *отрада, радость*, мой  
Сиз голубчик дорогой,  
Жаль расстаться мне с тобой.

Жаль расстаться мне с тобой.  
Жаль расстаться, распрощаться,  
Мил, навеки от тебя...

**Все ведь кончено. Так и запишем —  
не сбылась вековая мечта.**

В этих стихах трагичность свидетельства о крахе семидесятилетней надежды советских людей на светлое будущее оттеняется использованием клишированных оборотов «*Так и запишем*» (национальный корпус русского языка фиксирует его использование с 1860-х гг.) и «*<не> сбылась вековая мечта*». Это выражение тоже имеет дореволюционную историю, однако в советское время оно попало в новые контексты: так чаще всего говорили о построении социализма и, начиная с 12 апреля 1961 г., о полетах советского человека в космос. Однако у К. подразумевается другое событие, которое должно было произойти в будущем, — построение коммунизма в СССР. Иногда это будущее официально объявлялось далеким, а в романтическую эпоху правления страной Н. С. Хрущевым — очень близким; оно, согласно «Программе КПСС», принятой в 1961 году, должно было наступить в 1980 г. По утверждению самого Хрущева, эта программа намечала «широкий фронт развернутой борьбы за построение коммунизма, за осуществление *вековой мечты* всего человечества» (см.: Вестник: 4).

**Тише, тише! Пожалуйста, тише!  
Не кричи, ветеран-простота.**

В этих стихах К. в очередной раз на глазах читателя меняет адресата высказывания: сначала кажется, что нарратор успокаивает самого себя (первый комментируемый стих), а во втором стихе выясняется, что он пытается мягко урезонить расшумевшегося в ответ на его предыдущие высказывания «*ветерана*». Хотя во «Вступлении» к СПС К. куражится над «ветеранами трех революций» (с. 122), в комментируемом стихе, как и ниже в V гл. (с. 382—383), речь явно идет о *другом* ветеране — Великой Отечественной войны, поэтому финал стиха и содержит отсылку к устойчивому иносказанию «Аким-простота» (т. е. невинный,

простодушный человек). Как представляется, рассказ про обманутые заветные ожидания советских людей К. совершенно неслучайно начинается именно с ветерана войны (о восприятии автором СПС этой войны см. в III гл. поэмы). Нелишне отметить, что «ветеранами» их называть стали довольно поздно — в брежневское время (до этого чаще использовалось самоназвание «фронтовик»). Поскольку далее в поэме ветеран появится рядом с «парочкой навеселе», призыв в первом стихе можно поставить в ряд с зачином известной дворовой песни «Не шумите, ради бога, тише! / Голуби целуются на крыше» [201], написанной по мотивам стихотворения Н. Старшинова «Голуби» (1959); приведем авторский вариант его первой строфы:

Не спугните... Ради бога, тише!  
Голуби целуются на крыше.  
Вот она — сама любовь ликует,  
Голубок с голубкою воркует.  
Он глаза от счастья закрывает,  
Обо всем на свете забывает...

(Русские советские песни: 606)

**Город Солнца и Солнечный Город,  
Где Незнайка на кнопки жал, —  
Все закончено. В Солнечногорске  
Строят баню и автовокзал.**

Отметим двусмысленный каламбур: с одной стороны, написанная в начале оттепели детская утопия Н. Носова «Незнайка в Солнечном городе»

(1958) содержит изрядное количество подробных описаний разнообразных удивительных машин (что отражает технократический характер представлений о коммунизме в эпоху расцвета кибернетики и автоматизации всего на свете), так что операторам этих механизмов действительно остается лишь поворачивать рычаги да жать на кнопки. С другой стороны, Кнопочка — имя спутницы Незнайки, сопровождавшей его в путешествии по прекрасной утопии на волшебном автомобиле,двигающемся на газированной воде с сиропом (для смазки, как поясняет герой). Как символ несбывшейся мечты о коммунизме Незнайка упоминается и в заглавии стихотворения К. «Незнайка в Солнечном городе».

Еще сильнее крах советской мечты, которая у К. фактически снижается до профанированной полупристойными намеками школьной фантазии, подчеркивается уравниванием книги о Незнайке с классической утопией — «Городом Солнца» (1602) Томазо

Кампанеллы (несомненно, эта аллюзия подразумевалась и самим Носовым). Реальный социализм в расположенном неподалеку от Москвы городе Солнечногорске с его «прозаическими новостройками» маркирует, как отмечает М. Рутц (Рутц: 219), последнюю ступень краха советского проекта. В Солнечногорске базировалась военная часть, где на должности политработника некоторое время служил отец К. О бане в поэме ср. коммент. на с. 351.

Наконец, следует отметить сложный песенный претекст второго стиха: это — парафраз развеселой пародической народной песни [202], являющей своего рода алкоголический извод брежневской «самоуспокоенности» (это слово, наряду с «застоем», использовалось в эпоху перестройки для описания загнивания реального социализма). Приведем лишь два куплета (их количество, как можно догадаться, было ограничено рядом чисел от 2 до 7):

На меня надвигается  
По стене таракан.  
Ну и пусть надвигается —  
У меня есть капкан.  
*Нажимаешь на кнопочку,*  
Таракан в западне.  
Можно выпить и стопочку,  
Можно выпить и две.

На меня надвигается  
По стене рыба-кит.  
Ну и пусть надвигается —  
У меня динамит.  
Нажимаешь на кнопочку,  
Рыба-кит на куски.  
Можно выпить и стопочку,  
Можно выпить и три.

В свою очередь, зачин фольклорного текста отсылал к песне Ю. Левитина на стихи Г. Шпаликова из кинофильма «Коллеги» (1962, реж. А. Сахаров) [203] («На меня надвигается / По реке синий лед»), но исполнялся он на мелодию популярнейшей военной песни неизвестного композитора на стихи М. Исаковского («На позицию девушка / Провожала бойца») [204].

**В парке солнечногорском на танцах  
твой мотив не канает, земляк!**

Если предположить, что в комментируемых стихах К. по-прежнему

обращается к «ветерану» (предположение подтверждается тем, что это обращение уже встречалось нам в военной III главе), то с «мотивом», который «не канаает» (в данном случае — не пользуется популярностью) у солнечногорской молодежи 1970—1980-х гг. «на танцах», может ассоциироваться популярная танцевальная музыка старшего поколения, например песня военных лет — «Случайный вальс» [205] (1943, муз. М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского) или другой известный вальс — «В городском саду» [206] (1947, муз. М. Блантера, сл. А. Фатьянова).

**А в кино юморят итальянцы,  
а в душе — мутота и бардак.**

В третьем стихе подразумеваются не только итальянские комедии, с успехом шедшие в советском прокате в поздние брежневские годы (самые известные — с участием ставшего модным в СССР в это время в качестве певца Адриано Челентано: «Блеф» (1976) и «Укрощение строптивого» (1980); следует упомянуть и кинокомедию «Синьор Робинзон» (1976) с Паоло Вилладжо в главной роли), но и советско-итальянская лента Э. Рязанова «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973).



Афиша фильма «Невероятные приключения итальянцев в России». 1973 г.

**Все ведь кончено. Зла не хватает.  
Зря мы только смешили людей.**

О крахе Советского Союза здесь говорится на бытовом языке эпохи. О возникшем в советское время устойчивым выражении «зла не хватает», употребленном в первом стихе, см. у чуткого к извивам советского языка Л. С. Рубинштейна: «...помню я — нельзя этого забыть — бесконечно повторяемую мамашами и няньками, воспитательницами детских садов, учительницами младших и старших классов, продавщицами и официантками, билетными кассиршами и уборщицами метрополитена, участковыми врачами и ткачихами с поварами идиому „зла не хватает“. Уж чего-чего, а зла хватало. Всегда» (Рубинштейн: 78).

У К., впрочем, эта идиома органично вписывается в авторскую речь. Ср. в его «Послании художнику Семену Файбисовичу» (1988): «Мент белобрысый мой паспорт листает. / Смотрит в глаза, а потом отпускает. / Все по-хорошему. *Зла не хватает*» (Кибиров 1994: 198).

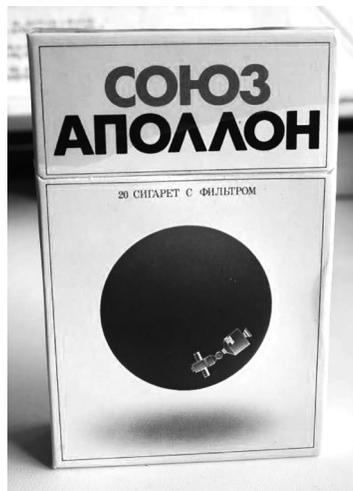
Во втором комментируемом стихе обыгрывается пословица «Поспешишь — людей насмешишь»: ленинская концепция «слабого звена мировой системы капитализма», отсталой России, которой суждено стать, по евангельскому речению, первой в деле построения коммунизма, подвергается ироническому осмеянию.

**И «Союз — Аполлон» проплывает над черпацкой пилоткой моей.**

Совместный советско-американский полет космических кораблей «Союз-19» и «Аполлон», их стыковка на орбите и «космическое рукопожатие» командиров кораблей Алексея Леонова и Томаса Стаффорда (15—19 июля 1975 г.) стали апофеозом политики разрядки и наглядным результатом возможности продуктивного сотрудничества СССР с флагманом мирового им-

периализма. К., однако, прочитывает это событие в рамках принятой в то время повсеместно концепции «игры с нулевой суммой» как признак капитуляции советского проекта (ср. выше коммент. о совместном советско-итальянском фильме), иронически сопрягая космическое и личное, высокое и низкое.

Два года действительной службы в советской армии делились на четыре периода («духи», «слоны», «черпаки» и «деды»). «Черпаками» называли солдат, переваливших середину армейского срока, но еще не достигших статуса «дедов». «До „перевода в черпаки“ солдату запрещается производить какие-либо манипуляции с пилоткой. После перевода в первый же день (а то и в ту же ночь) неопиты отрывают



Советско-американские (точнее, советско-филиппинские) сигареты «Союз Аполлон» выпускались в СССР с 1975 г. в течение пяти лет, стоили дорого, но были дефицитным товаром и ценились высоко

дерматиновую ленту, пришитую по периметру внутренней части пилотки, разглаживают, вытягивая внешние клапаны так, чтобы они смыкались над внутренней частью. В некоторых частях звездочка на пилотке инициированных становится знаком времени: ее поворот на 180 градусов свидетельствует о том, что ее хозяин прослужил половину срока, т. е. с течением времени ее вращают по часовой стрелке. Таким образом, у некоторых ортодоксальных дедов звездочка всегда повернута на „без четверти полночь“. Пилотку, как и прочие головные уборы, уже разрешается носить лихо заломив на затылок или опустив на самые глаза. Тем дедам и черпакам, кто наиболее остро воспринимает время, свойственно надевать пилотку задом наперед или поперек головы. Так делают не всегда, поскольку это все-таки и неудобно, и некрасиво, но, как правило, в моменты применения доминантного статуса при „работе с личным составом“» (Банников: 108—109).

**Мама Сталина просит не трогать,  
бедный папа рукою махнул.  
Дорогие мои! Ради Бога!  
Ненарошно я вас обманул!**

По всей видимости, в комментируемой строфе описывается реальный конфликт в семье автора СПС, совпадающий, впрочем, с поколенческим конфликтом между многими советскими «отцами» и «детьми».

О родителях К. см. в его интервью: «Папа — офицер, теперь он в отставке <...> А мама — учительница биологии и ботаники» (Кибиров 2011). Ср. также развернутую картину в поэме К. «Солнцедар»:

Рядом с Блоком припилены были к обоям  
переснятые Йоко и Джон,  
Ринго с Полом. Чуть ниже — пятно голубое,  
огоньковский Дега... Раздражен

грохотанием магнитофонной приставки  
«Нота-М», появлялся отец.  
Я в ответ ему что-то заносчиво тьякал.  
Вот и мама. «Сынок твой наглец!» —

сообщает ей папа. Мятежная юность  
не сдается. Махнувши рукой,  
папа с «Красной звездой» удаляется. Струны  
вновь терзают вечерний покой.

А куренье?! А случай, когда в раздевалке  
завуч Берта Большая (она  
так за рост и фигуру свою прозывалась)  
нас застукала с батлом вина?!

(Между прочим, имелась другая кликуха  
у нее — Ява-100.) До конца  
буду я изумляться присутствию духа,  
доброте и терпению отца.

Я, конечно же, числил себя альбатросом  
из Бодлера. В раскладе таком  
папа был, разумеется, грубым матросом,  
в нежный клюв он дышал табаком!

(Это — аллегорически. В жизни реальной  
папа мой никогда не курил.  
Это я на балконе в тоске inferнальной,  
притаившись во мраке, дымил.)

Исчерпавши по политработе знакомый  
воспитательных мер арсенал,  
«Вот ты книги читаешь, а разве такому  
книги учат?» — отец вопрошал.

Я надменно молчал. А на самом-то деле  
не такой уж наивный вопрос.  
Эти книги — такому, отец. Еле-еле  
я до Пушкина позже дорос.

(Кибилов 2009: 232—234)

Изображающее устное московское произношение написание «ненарошно» в последнем комментируемом стихе не только интимизирует и инфантилизирует реплику, но и фонетически перекликается с последней рифменной парой драмы С. Есенина «Пугачев» (1921), сюжет которой тоже состоит в крахе утопии при столкновении с историей и географией:

*Боже мой!*  
Неужели пришла пора?  
Неужель под душой так же падаешь, как *под ношей*?  
А казалось... казалось еще вчера...  
*Дорогие мои... дорогие... хор-рошие...*

(Есенин 3: 53)

Пьеса Есенина в постановке Юрия Любимова (1967) до смерти Высоцкого в 1980 г. с успехом шла в московском Театре на Таганке. «...я вас обманул...» в последнем комментируемом стихе, по-видимому, должно пониматься как «обманул ваши ожидания», но одновременно и как «принимаю на себя ответственность за то, что вас обманули».

**Все ведь кончено. Выкрась да выбрось.  
Перестрой, разотри и забудь!  
Изо всех своих славных калибров  
дай, Коммуна, прощальный салют!**

Примечательная особенность СПС: написанная в начале горбачевской перестройки поэма решительно изображает ее как финальный аккорд советской власти. Императив «перестрой» включается в ряд коллоквиализмов («выкрась да выбрось», «плюнь и разотри», «плюнь и забудь»), никак не предполагающих «обновления социализма», декларированного идеологами нового курса. Выражение «*изо всех калибров*» часто употребляется в переносном значении, но в этом контексте метафора разворачивается и реализуется, захватывая образ первого салюта революции — исторического залпа «Авроры» по Зимнему дворцу в октябре 1917 г. Юбилей Октябрьского переворота, отпразднованный в 1987 г. военным парадом на Красной площади, повсеместными демонстрациями трудящихся и неизбежным праздничным салютом, действительно оказался последним, о чем в то время еще мало кто решался не только говорить вслух, но и думать.

Еще одним источником двух финальных комментируемых стихов, по-видимому, является знаменитая песня «Врагу не сдается наш гордый "Варяг"» [207] (1904, муз. А. Турищева, сл. Р. Грейнца; рус. перевод Е. Студенской). Приведем два начальных куплета этой песни:

Наверх, о товарищи, все по местам!  
*Последний* парад наступает!  
Врагу не сдается наш гордый «Варяг»,  
Пошады никто не желает!

Все вымпелы вьются, и цепи гремят,  
Наверх якоря поднимая.  
Готовятся к бою *орудий* ряды,  
На солнце зловеще сверкая.

(Песни русских поэтов: 468)



Кадр из мультфильма «Зеленый змей» (1962)



Пояс Свободы у Делакруа едва ли отличим от Змея

**Змий зеленый пятау твою гложет,  
оплетает твой бюст дорогой —**

Мотив змея тут отсылает к ветхозаветным сюжетам об уязвлении человека соблазнами («ты будешь жалить его

в пятау»; Быт. 3:14), ср. также пятау Ахилла и обширную иконографию поверженных змиев (в русском контексте самый известный пример — «Медный всадник»). Аллегорическое изображение пьянства как *«зеленого змия»* было чрезвычайно востребовано советской пропагандой, основной удар которой был направлен на самогоноварение. Пьянство трактовалось как прежде всего политическое зло, исходящее от врагов советской власти, а борьба с ним была тождественна борьбе с контрреволюцией, которая на агитационных плакатах также нередко изображалась в виде змея (Орлов: 241—242).

Антиалкогольная кампания, объявленная Горбачевым в 1985 г. в рамках курса на «ускорение» и «перестройку», сопровождалась не только постановлениями и указами советского правительства (постановление ЦК КПСС «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма», постановление Совмина СССР № 410 «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма, искоренению самогоноварения» от 7 мая 1985 г.; указ Президиума Верховного Совета СССР «Об усилении борьбы с пьянством и алкоголизмом, искоренении самогоноварения» от 16 мая 1985 г.), но и активной пропагандой. Одним из главных каналов последней стали статьи о вреде алкоголя академика Ф. Г. Углова (1904—2008), который в книге «Из плена иллюзий» (1985) писал: «Задача состоит в том, чтобы вырвать людей из плена алкогольных иллюзий, открыть перед ними широкую и ясную дорогу в мир, где торжествуют светлые законы трезвости. Наш народ в подавляющей своей массе с одобрением встретил партийное постановление. И уже сегодня все отчетливее и полнее ощущается его благотворное воздействие на самые различные сферы жизни» (Углов: 5).

Антиалкогольную политику партии горячо приветствовали советские писатели. Например, А. Вознесенский озаглавил свой отклик двусмысленно («Иронические стихи»), но в финале перешел к высокой патетике:

Сократился рост дебилов.  
Входят любящие в дом:  
«Давай, милый, без бутылки  
двойняшек заведем».

<...>

Набирает правда силу.  
И надеждами полна  
протрезвевшая Россия,  
ясноглазая страна<sup>73</sup>.

(Вознесенский 1987: 258—259)

Тема алкоголизма русского народа занимала не только поэтов-шестидесятников, но и т. наз. писателей-деревенщиков, зачастую склонных не только к чрезмерному употреблению горячительных напитков, но и к объявлению этого личного недуга общественным и объяснению его злонамеренными действиями разнообразных лиц нерусской национальности (до этого, по их мнению, разрушивших Российскую империю, погубивших деревенский общинный уклад и повсеместно ухудшивших экологическую обстановку). Эта трактовка ярко проявилась, например, в романе Василия Ивановича Белова (1932—2012) «Все впереди», впервые опубликованном в № 7—8 органа писателей-заединщиков «Наш современник» за 1986 г. (ср. лирическую алкогольную тему в этой главе)<sup>74</sup>.

Очередная смена К. адресата, обращение к Коммуне (примечательно здесь написание с прописной буквы, далее в главе — со строчной) в предыдущей строфе в сочетании с комическим сочетанием «бюст дорогой» и имплицитным «библейским» сюжетом (эпизодом грехопадения) создают в комментируемом фрагменте образ Коммуны-женщины (ср. изображения на плакатах, прославляющих революцию). Прямым визуальным источником иронического образа уязвляемой и оплетаемой змием Коммуны, возможно, выступает известная картина Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» («Свобода на баррикадах», 1830).

**это есть наш последний, ну, может,  
предпоследний решительный бой.**

Трансформированные цитаты из «Интернационала» неоднократно встречались читателю в других гла-

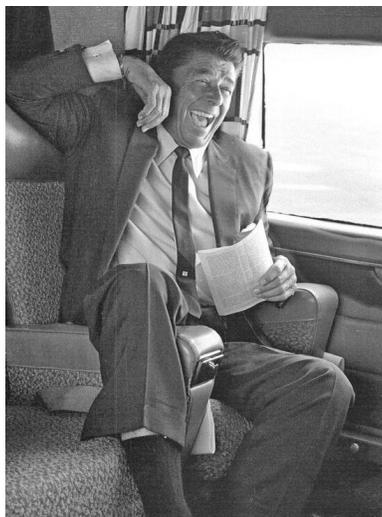
<sup>73</sup> Вторая строфа приведенного фрагмента стиха Вознесенского вынесена К. в эпиграф поэмы «Дитя карнавала» (1986). Не можем отказать себе в удовольствии процитировать синхронную стихотворную реплику Татьяны Разумовской (из частного письма, цитируется по памяти): «Раз! — дебилов вниз кривая! / И тотчас из-под венцов: / — Скидавай штаны, родная, / Будем делать близнецов!»

<sup>74</sup> Достойное место здесь уделялось и другому традиционному антисемитскому сюжету — совращению русских женщин коварными инородцами (он сочетался в романе с по-своему трогательной советской эротофобией).

вах СПС (с. 148, 177). В комментируемых стихах смысл цитируемых строк партийного гимна меняется на противоположный в сравнении с оригиналом: антиалкогольная кампания объявляется «„последним“ или „предпоследним“ боем» не перед победой, а перед окончательной гибелью советской империи (возможно, К. обыгрывает здесь и часто встречавшееся в околоалкогольном быту и связанное со сдачей бутылок в соответствующие пункты выражение «бой стеклотары»). Неслучайно и то, что конструкция с уступительной оговоркой, использованная в комментируемых стихах, живо напоминает слова, которые часто произносятся в затянувшемся финале типичного застолья («Ну что, может, последнюю?» — «Нет, предпоследнюю...»).

**Рейганомика блещет улыбкой,  
аж мурашки бегут по спине.  
Ах, минтай, моя добрая рыбка!  
Что тобою закусывать мне!**

В строфе очень точно описывается чувство острой зависти к благополучной жизни американских людей, характерное для советского человека второй половины 1980-х гг., который даже бутылку водки не мог купить без проблем: «белозубого танкиста-тракториста» из пропагандистского фильма 1930-х гг. (ср. с. 193) сменила «рейганомика» с ее так



Рональд Рейган в 1932 г. (слева) и в 1966 г.



Бывальый, Балбес и Трус (Е. Моргунов, Ю. Никулин и Г. Вицин) выпивают и закусывают в фильме «Дайте жалобную книгу»

называемой «голливудской улыбкой» (как известно, сороковой президент США Рональд Рейган (1911—2004) в 1937—1964 гг. делал успешную кинокарьеру в качестве актера). *Рейганомикой* (англ. *Reaganomics*) во всем мире называют курс экономической политики американского правительства в период президентства Рейгана (1981—1988), состоявший в устранении государства от вмешательства в экономику, снижении налогов и сокращении роста государственных расходов и инфляции. В Советском Союзе официальное отношение к этому курсу менялось в прямой зависимости от эволюции взаимоотношений между США и СССР: от дежурных обличений (в которых принимали участие, казалось бы, абсолютно далекие от политики издания; ср., например: Игорев М. Грима-сы «рейганомики» // Советский спорт. 1981. 24 мая, и мн. мн. др.) позднесоветские журналисты и пропагандисты постепенно перешли к признанию, пусть с оговорками, определенных заслуг рейганомики перед США и мировым сообществом: «...во время президентства Р. Рейгана США удалось в значительной мере выбраться из трясины очередного (именно очередного!) кризиса» (Доброхотов, Комаровский: 109).

В поэтическом подтексте комментируемой строфы — незатейливая пародическая стихотворная шутка из фильма «Дайте жалобную книгу» (ср. с. 291): здесь в момент распития поллитры на троих Трус (персонаж Г. Вицина), держа на вилке копченую рыбку, пьяным голосом запевает: «*Рыбка, рыбка, где твоя улыбка, / Полная задора и огня?*» (пародировалось начало припева хита середины 1940-х гг. «Мишка» [208] (муз. и сл. Г. Титова): «Мишка, Мишка, где твоя улыбка, / Полная задора и огня?» (Энциклопедический словарь: 432)).

Дешевое замороженное филе *минтая* (рыба семейства тресковых) окончательно не переводилось в советских магазинах даже в период продовольственного кризиса второй половины 1980-х гг.

**И могучим кентавром взъярился  
(Это Пригов накликал беду!),  
Рональд Рейган на нас навалился!  
Спой мне что-нибудь, хау ду ю ду!**

Визуальным подтекстом комментируемой строфы стала программная работа основателей соц-арта Виталия Комара и Александра Меламида

«Рональд Рейган в виде Кентавра» (1981). Во втором комментируемом стихе подразумеваются тридцать семь ст-ний поэта и художника, концептуалиста Дмитрия Александровича Пригова (1940—2007) о Рейгане, написанных в 1983 г. В интервью К. включил Пригова в список людей, которые, «кроме литературных влияний, влияли» на него «и по-человечески» (Жибиров 2011). О поражении советской экономики в борьбе с американской речь пойдет в следующей строфе, но уже в этой на него указывает призыв нарратора спеть, обращенный не к Горбачеву, а именно к Рейгану. Об этом же свидетельствует очередное в главе транскрибирование английских слов русскими буквами (возможно, в последнем стихе



Комар и Меламид. Рональд Рейган в виде Кентавра (из серии «Капиталистический реализм»)

подразумевается очень популярный в СССР фокстрот Пала Абрахама из немецкого фильма-оперетты «Ein bißchen Liebe für Dich» (1932, второе название: «Zwei glückliche Herzen») — «How Do You Do, Mr. Brown!» [209], он переиздавался у нас на грампластинках вплоть до 1980-х гг.). Внешнеполитический контекст этой и следующей строф — изменившееся от резко-враждебного к выжидательно-сочувственному отношению к Рейгану в советской пропаганде после активизации советско-американских переговоров о разоружении (саммиты в Женеве в 1985-м, в Рейкьявике в 1986-м и в Вашингтоне в 1987 гг.).

**Рональд Рейган — весны он цветенье!  
Рональд Рейган — победы он клич!  
Ты уже потерпел поражение,  
Мой Черненко Владимир Ильич!**

Вслед за указанием на работы представителей соц-арта К. и сам в комментируемой строфе ненадолго возвращается к технике соц-артовского бриколажа. Рейган оказывается у него современной ипостасью советского образа Ленина. Ср. первые два комментируемых стиха с припевом «Песни о Ленине» [210] (1977, муз. А. Холминова, сл. Ю. Каменецкого):

Ленин — это *весны цветенье*.  
Ленин — это *победы клич*,  
Славься в веках, Ленин,  
Наш дорогой *Ильич!*

(Песни наших дней: 11),

а далее правители Советского Союза от первого — Владимира Ильича Ленина — до последнего из череды выдвиненцев сталинского времени, антигероя многих произведений К. раннего периода, генерального секретаря ЦК КПСС (1984—1985) Константина Устиновича Черненко (1911—1985) сплавляются в одну, потерпевшую историческое поражение фигуру. О функции образа Черненко в поэзии К. 1980-х гг. см. суждение А. Л. Зорина: «Поэт очень точно нашел себе героя — фигура последнего лидера миновавшей эпохи и его правление — от тяжелой одышки на похоронах предшественника до еле слышного „Хорошо“ год спустя на собственных выборах — стали символическим воплощением пути, пройденного державой до пережитого нами фатального перелома, — пути, языковую летопись которого и пишет Кибилов» (Зорин: 262).

**Значит, сны Веры Палны — не в руку,  
Павка с Павликом гибли зазря,  
зря Мичурин продвинул науку,  
зря над нами пылала зоря!**

В комментируемой строфе перечисляются опорные для советской мифологии имена. В первом стихе подразумеваются пророческие видения главной героини романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1862—1863). Главным из этих снов и кульминацией романа является знаменитый «четвертый сон Веры Павловны», который литературоведами советского времени прямо отождествлялся с «социалистическим будущим» (Лотман: 496). К. в комментируемом стихе опровергает этот сон с помощью устойчивого выражения «сон <не> в руку», т. е. сон, которому не суждено сбыться. Этот претекст использован в сходной функции в песне основанной в 1985 г. «группы симулятивного рока» «Среднерусская возвышенность» «Четвертый сон Веры Павловны» [211]. В записях песен группы принимал участие упомянутый нами Д. А. Пригов, и, хотя более или менее широкую известность песня получила позже (благодаря трансляции по первому каналу Центрального телевидения в телепрограмме «Взгляд»), К. мог быть знаком с ней к моменту написания СПС.

Во втором комментируемом стихе общее имя (оно же — отчество из предыдущего стиха) позволяет К. объединить в пару двух разновозрастных фанатиков революции — Павку Корчагина (упоминаемого и в I гл. СПС. См. с. 159) и Павлика Морозова (1918(?)—1932), погибшего при невыясненных до сих пор обстоятельствах деревенского мальчика, из которого уже в сталинскую эпоху сделали «пионера-героя» — мученика за советскую идею, согласно легенде, донесшего на родного отца-подкулачника, а затем зверски убитого родственниками. Ср. с. 220. Ср. также с именем героя романа М. Горького «Мать» Павла Власова (подсказано нам А. С. Немзером).

В третьем комментируемом стихе упоминается садовод-селекционер Иван Владимирович Мичурин (1855—1935), который был умелым практиком, но как раз «науку» не «продвинул», а скорее наоборот: на идеях Мичурина базировалась так называемая «Мичуринская агробиология» — лженаучное направление, возглавлявшееся Т. Д. Лысенко и И. И. Презентом, при прямом и активном участии которых многие оппоненты этого направления были физически уничтожены (подробнее см., например, Loren: 6—7). Мичурин между тем был канонизирован в СССР, по стране было

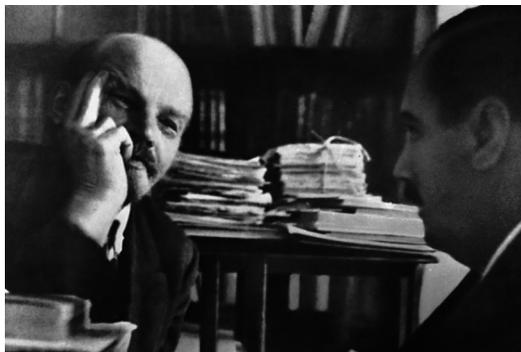
установлено больше десятка его памятников и бюстов; еще при жизни селекционера (в 1932 г.) его родной город Козлов стал называться Мичуринском; а в 1948 г. фильм — агиографическое изображение жизни Мичурина снял Александр Довженко.

О революционной *заре* в СПС см. с. 161.

Ключевые фигуры советского официального мифа дополнительно снижаются в комментируемой строфе с помощью нарочито разговорной манеры нарратора («Палны» вместо «Павловны» в первом стихе; «зазря» — во втором).

**И кремлевский мечтатель напрасно  
вешал на уши злую лапшу  
ходокам и английским фантастам,  
и напрасно я это пишу!**

Тема «Ходоки у Ленина» была все-сторонне освоена советским пропагандистским искусством, она нашла отражение в многочисленных рассказах, ст-ниях, спектаклях, кинофильмах и даже анекдотах о вожде. В 1967 г. в московском издательстве «Советская Россия» вышла книга П. Шелеста «По следам ходоков», в которой были «собраны документальные очерки о некоторых крестьянских ходоках, побывавших у В. И. Ленина в январе 1919 — ноябре 1921 года» (из издательской аннотации; Шелест: 4). Ср. также с названием главы в поэме Е. Евтушенко «Братская ГЭС» — «Идут ходоки к Ленину» (подсказано нам А. С. Немзером). «Злую лапшу» ходоку из деревни Ленин «вешает на уши», например в фильме «Ленин в 1918 году» (1939, реж. М. Ромм, сценарий А. Каплера, Т. Златогоровой): «Значит, выходит, вы пришли как бы объявить



Слева: В. Серов. Ходоки у Ленина. 1950 г.; справа: Ленин и Герберт Уэллс 6 октября 1920 г.

нам войну? Ну вот что, запомните и передайте тем, кто вас послал, хотя бы и без мандата. Советская власть — штука прочная, ее создали рабочие и крестьяне не на год, а окончательно. И назад пути не будет никому! Пока вы, кулаки, еще существуете, хлеб вы будете отдавать! Не отдадите, возьмем силой! Да-да-да-да! А пойдете войной — уничтожим!» (цитируем по звуковой дорожке фильма).

Название «*Кремлевский мечтатель*» носит VI гл. книги великого «английского фантаста» Герберта Уэллса «Россия во мгле», рассказывающая о встрече с Лениным в Москве в 1920 г. В Советском Союзе эта книга впервые вышла в 1922 г. в переводе В. Пастоева и И. Виккер и с тех пор многократно переиздавалась.

**И другого пути у нас нету!  
Паровоз наш в тупик прилетел,  
на запасном пути беспросветном  
бронепоезд напрасно ревел!**

**Остановки в коммуне не будет!  
Поезд дальше вообще не пойдет!  
Выходите, дурацкие люди,  
возвращайтесь, родные, вперед.**

В комментируемых строфах переосмысливаются припевы двух известных песен, в которых возникает образ поезда как метафоры пути советского государства — «Наш паровоз» [212] (1922, муз. П. Зубакова (?), сл. Б. Скорбина (?)):

*Наш паровоз, вперед лети!  
В Коммуне остановка,  
Иного нет у нас пути,  
В руках у нас винтовка.*

(Песни наших дней: 53)

и уже цитировавшейся нами выше «Кяховки» (ср. с. 186):

*Под солнцем горячим, под ночью слепую  
Немало пришлось нам пройти.  
Мы мирные люди, но наш бронепоезд  
Стоит на запасном пути!*

(Сборник песен Отечественной войны: 177)

На торжественную советскую риторику в пятом и шестом комментируемых стихах накладываются дикторские объявления в электричках («Поезд следует со всеми остановками, кроме...») и на конечных станциях в метро («Поезд дальше не идет, просьба освободить вагоны»), а в двух финальных стихах отражаются озлобленная растерянность («дурацкие люди»), а также полная потеря ориентации и подспудное чувство вины «объявляющего» («*Возвращайтесь,*

*родные, вперед*)). Одним из подтекстов строфы может быть популярный анекдот брежневских лет, основанный на сходном образе: «Поезд сошел с рельсов. При Ленине бы устроили субботник и починили пути. При Сталине расстреляли бы начальника поезда, машиниста, кочегара и стрелочника, а их семьи сослали бы в лагеря. При Хрущеве разобрали бы рельсы сзади и уложили впереди. При Брежневе задернули бы шторы на окнах, стали раскачивать вагоны и объявлять остановки». Ср. ту же метафору в названии фильма «Остановился поезд» (1982, реж. В. Абдрашитов, сц. А. Миндадзе).

**Все ведь кончено. Хлеб с маргарином.  
Призрак бродит по Африке лишь.  
В два часа подойди к магазину,  
погляди и подумай, малыш.**

В первом комментируемом стихе вновь подразумевается продовольственный кризис в СССР второй половины 1980-х гг., приведший к тому, что даже стабильно продававшееся до этого в городах сливочное масло стало поступать в магазины с перебоями и в рационе многих людей было вынужденно заменено маргарином. Ср. при словье: «Заработать на хлеб с маслом». Во втором комментируемом стихе подразумевается знаменитое первое предложение «Манифеста коммунистической партии» (1848) Маркса и Энгельса: «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма» (Маркс, Энгельс: 30). Эта фраза многократно попадала в юмористический контекст, ср., например, зачин «Баллады о прибавочной стоимости» [213] (1963) Галича (процитированный зачин к «Манифесту» был взят к «Балладе» эпиграфом):

Я научность марксистскую пестовал,  
Даже точками в строчке не брезговал.  
Запятым по пятам, а не дуриком,  
Изучал «Капитал» с «Анти-Дюрингом».  
*Не стесняясь мужским своим признаком,  
Наряжался на праздники «Призраком»,  
И повсюду, где устно, где письменно,  
Утверждал я, что все это истинно.*

(Галич: 193)

В 1980-е гг. марксистская идеология советского извода действительно утратила свою популярность в большинстве восточно-европейских стран, коммунистические режимы в некоторых из них продолжали существовать только за счет военной поддержки СССР (то же справедливо — с заменой военной поддержки на

финансовую — относительно почти всех западноевропейских компартий). Говоря об *Африке*, К. не имеет в виду конкретных обстоятельств, но указывает на провинциализацию марксистского учения в конце столетия. Среди стран «третьего мира», шедших по «некапиталистическому» и «социалистическому» путям развития (официальные термины советской пропаганды), числились в разные годы такие африканские страны, как Ангола, Конго, Эфиопия, Бенин, Буркина-Фасо, Мозамбик и ряд других.

В третьем комментируемом стихе подразумевается административное правило, которое действовало в СССР во время антиалкогольной горбачевской кампании: продовольственным магазинам разрешалось продавать спиртное строго с 14:00. См. фольклорный стишок этого времени: «В шесть утра поет петух, / В восемь — Пугачева. / Магазин закрыт до двух, / Ключ у Горбачева». Соответственно, в два часа дня у продовольственных магазинов разыгрывались безобразные сцены с участием людей, жаждущих приобрести алкоголь. В жарких дискуссиях, которые то и дело вспыхивали в очередях, недобрый словом поминали и представителей партийного руководства и советской власти. Особенно доставалось Горбачеву и инициатору антиалкогольной кампании, тогдашнему секретарю ЦК КПСС по организационно-партийной работе и идеологии Е. К. Личагеву. Посмотреть на эти дискуссии К. в четвертом комментируемом стихе и приглашает обобщенного наивного «малыша».

**Что-то будет у нас впереди!  
Все напрасно. Все очень опасно.  
Погоди, тракторист, погоди!..**

Первый комментируемый стих, вероятно, содержит ироническую аллюзию на заглавие уже упоминавшегося нами романа В. Белова «Все впереди» (см. с. 392). «Белозубый танкист-тракторист» из третьего комментируемого стиха уже встречался читателю во II гл. СПС (см. с. 192—193). Этот стих представляет собой автоцитату из программного ст-ния К. «Ветер перемен» (1986), в котором, как и в V гл., центральной является тема «очень опасного» пути Советского Союза и России (не отменяемого ни «перестройкой», ни уж тем более «ускорением»). Это ст-ние можно рассматривать как один из «текстов-спутников» СПС:

Ускорение, брат, ускоренье...  
Свищет ветер в прижатых ушах,

Тройка мчит по пути обновления.  
Но безлюдно на этих путях.

Тройка мчится, мелькают страницы.  
Под дугой Евтушенко поет.  
Зреет рожь, золотится пшеница.  
Их компьютер берет на учет.

Нет, не тройка, не дедовский посвист,  
конь железный глотает простор,  
не ямщик подгулявший и косный —  
трактор пламенный, умный мотор.

Формализм, и комчанство, и пьянство  
издыхают в зловонной крови.  
Отчего ж так безлюдно пространство?  
Что же время нам души кривит?

Дышит грудь и вольнее, и чище.  
Отчего ж так тревожно в груди?  
Что-то ветер злоеющее свищет.  
*Погоди, тракторист, погоди!*

Мчится, мчится запущенный трактор.  
Но кабина пуста — погляди!  
Где же ты, человеческий фактор?  
Ну куда же запрятался ты?

Постоянно с тобою морока,  
Как покончить с тобой наконец?  
Что ж ты ходишь всю ночь одиноко?  
Что ж ты жрешь политиру, подлец?

Отвечал человеческий фактор.  
И такое он стал городить,  
что из чувства врожденного такта  
я его не могу повторить.

А с небес и печально и строго  
вниз Божественный фактор глядел,  
где по старой сибирской дороге  
с ускорением трактор летел.

Горько плакал Божественный фактор  
и в отчаянии к нам он взывал...  
Тарахтел и подпрыгивал трактор.  
Тракторист улыбался и спал.

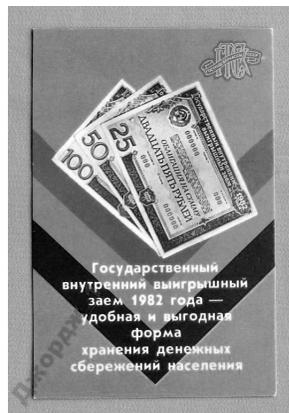
(Кибиров 1994: 30)

**Мне б злорадствовать, мне б издеваться  
над районной культуры дворцом,  
над рекламой цветной облигаций,  
над линиялым твоим кумачом,**

Эта строфа начинается длинную серию, объединенную анафорическим повтором предлога «над», в которой перечисляются приме-

ты финальной стадии «зрелого социализма». Однако уже инициальный стих намекает на отказ от злорадства и издевки. Во втором комментируемом стихе К. имеет в виду районные дворцы культуры, располагавшиеся в районных административных центрах (которыми могли быть в СССР как небольшие города, так и большие села). Используя тесноту стихового ряда, он иронически переставляет эпитет от «дворца» к «культуре», которая и сама в итоге предстает «районной». «Издеваться» нарратор, по-видимому, мог бы над несоответствием между красивым словом «дворец» и его материальным воплощением, которое обычно представляло собой невзрачный типовой образец сталинского ампира. К тому же к концу 1980-х гг. большинство таких зданий изрядно обветшало.

В третьем комментируемом стихе подразумевается ненадежность советской банковской системы, только усиленная реформами, начавшимися как раз в 1987 г. (подробнее см., например: Петров, Калмыков, Голанд). В таких условиях «реклама» «облигаций» (т. е. билетов государственного займа) воспринималась населением как замаскированное вымогательство. Этому способствовала



Слева: дворец культуры «Победа» в райцентре Юрга Юргинского района Кемеровской области (современная фотография); справа: обложка советского карманного календаря на 1982 год

память о прошлом: облигации непрерывно выпускались советским правительством в 1920—1950-е гг., они могли быть выигрышными, т. е. разновидностью лотерейных билетов, и/или процентными — формой займа денег у граждан под проценты (впервые этот вид займов был проведен в 1922 г.). Приобретение советскими гражданами облигаций (которое также называлось «подпиской на заем») на сумму, равную их месячной или даже двухмесячной зарплате, долгое время было обязательным для всех и являлось скрытой формой конфискации доходов. Поскольку заплатить такие деньги одновременно было нелегко, их обыкновенно высчитывали из заработка в течение всего года (см.: Лебина 2019: 216—217). Сроки погашения займов все время отодвигались, так что по довоенным долгам государство еще долгие годы рассчитывалось с гражданами и их потомками. Последний заем выигрышных облигаций СССР был выпущен в 1982 г. (Там же: 223).

О мотиве красного флага в СПС (именно он подразумевается в четвертом комментируемом стихе) см. с. 195—196. *Цветная* реклама противопоставлена у К. *линялому* кумачу.

**над туристами из Усть-Илима  
в Будапеште у ярких витрин,  
над словами отца Питирима,  
что народ наш советский един,**

Приангарский город, упоминаемый в первом комментируемом стихе, с 1973 г. называется уже не Усть-Илим, а Усть-Илимск, поэтому можно уверенно

утверждать, что в СПС он попал из песни «Письмо на Усть-Илим» [214] (1963, муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Гребенникова и Н. Добро-нравова), входившей в репертуар Майи Кристалинской (ср. с. 308). Ср. также в поэме К. «Лесная школа» (1986) аллюзию на эту песню: «В Усть-Илиме пою: Улялюм!» (Жибиров 1994: 61).

В позднесоветскую эпоху отечественные туристы еще не освоили Западную Европу, но и товарного изобилия в странах Восточной Европы хватало для того, чтобы поразить их воображение. Широкое хождение в это время получила анекдотическая история, позднее авторизованная Евтушенко: «Несколько лет назад я был в столице ГДР. Зашел в небольшой магазин неподалеку от гостиницы. Мне ничего не надо было там покупать, но меня вело чисто советское продовольственное любопытство. Магазин был не фирменный, не валютный, однако в нем было видов двадцать колбас — и твердокопченая, и полукопченая, и глазированная, и ливерная, и телячья, и охотничья, и... И вдруг рядом



Митрополит Питирим (справа) на 2-й Международной церковно-научной конференции в Москве (май 1987 г.)

я услышал стук чего-то упавшего на пол. На полу без чувств лежала молодая девушка. По прическе, по рисунку крепдешинового платья, по бежевым босоножкам и по многим другим поддающимся определению приметам я узнал свою соотечественницу <...> Девушку премировали за трудовые успехи поездкой в ГДР. Увидев обилие в магазине колбас, сыров, всего-всего, свободно, без очереди, она была потрясена <...> Со вздохом я подумал, что, слава богу, она попала сначала сюда, а не в Западный Берлин, где есть фирменный магазин с выбором не меньше чем пятисот сортов разных колбас» (Евтушенко 1989: 69—70). Будапешт упомянут во втором комментируемом стихе неслучайно: Венгрия выделялась из ряда стран Варшавского договора относительно либеральной полурыночной экономикой, обеспечивавшей яркость магазинных витрин (см.: Желицки: 230—231). Именно в Будапешт в составе туристической группы приезжает за возлюбленным героиня фильма «Отпуск за свой счет» (1981, реж. В. Титов, Я. Буйтош).

В четвертом комментируемом стихе, возможно, имеется в виду очень громко прозвучавшее в мае 1987 г. выступление митрополита

Волоколамского и Юрьевского (1986—2003) Питирима (Нечаева) (1926—2003) на 2-й Международной церковно-научной конференции «Богословие и духовность». Процитируем главный тезис этого выступления: «*Государство* есть не что иное, как образ соборного народного *единения*» (Питирим: 81). Отметим, что еще в 1981 г. митрополит Питирим говорил в интервью бельгийскому писателю Людо ван Экку, что церковь и коммунистическая партия — «не враги», а, напротив, «имеют множество общих целей» и могут «сотрудничать в интересах их общего социалистического государства» (van Eck: 17; перевод с англ. наш. — *Комментаторы*). В этом же интервью митрополит без тени смущения утверждал, что советское государство не контролирует церковь, что новый режим «никогда не ставил себе целью разрушить Церковь», а «советская система никогда, <...>, никогда не преследовала <...> Церковь или любую другую веру» (Там же: 15). Владыка и позже старался не отставать от веяний времени — в 1987 г. он продолжил апологию церковно-коммунистической симфонии уже в перестроечной аранжировке:

Знаменательные даты гражданской или церковной истории дают импульс для подведения итогов исторического пути Русской Православной Церкви. 70 лет мы живем в социалистическом государстве. Это новая формация, это новое мышление (Ответы: 4).

В третьем комментируемом стихе Питирим (если мы правильно атрибутировали этого персонажа поэмы) не вполне корректно с точки зрения церковного языка назван «*отцом*» (а не «владыкой») — это словоупотребление может напомнить внимательному читателю зачин рассказа Ионушки «О двух великих грешниках» из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

Господу Богу помолимся,  
Древнюю быль возвестим,  
Мне в Соловках ее сказывал  
Инок, отец Питирим.

(Некрасов 5: 207)

над твоей госприемкою сраной,  
над гостиницей в Йошкар-Оле,  
над растерянным, злым ветераном  
перед парочкой навеселе,

В очередной раз в V гл. и в поэме меняется адресат, теперь это советская власть современного написанию СПС периода. Упоминаемая в первом комментируемом стихе «*госприемка*» (государственная приемка) была

введена на 1500 предприятиях страны специальным Постановлением ЦК КПСС от 12 мая 1986 г. Суть ее состояла в приеме выпускаемой продукции не только контролерами отделов технического контроля предприятий, зависимыми от администрации, но и независимыми представителями специально для этого созданного Главного управления государственной приемки. Госприемку восхваляли в перестроечной прессе, ее внедрение началось с 1 января 1987 г., в 1988 г. госприемку ввели еще на 727 предприятиях. Однако уже в конце 1989 г. система госприемки прекратила свое существование (см.: Белобрагин: 45). Нелестный эпитет, примененный поэтом к госприемке, свидетельствует о тотальном скептицизме по отношению к перестройке и ее мерам: к 1987 г. уже довольно очевидной для советских граждан была мысль о том, что качество товаров обеспечивается свободной рыночной конкуренцией производителей и продавцов.

О «гостинице в Йошкар-Оле» речь в СПС заходит уже во второй раз. Ср. коммент. к «Вступлению» к поэме, с. 109.

О «ветеране» см. с. 382.

над вестями о зернобобовых,  
над речами на съезде СП,  
над твоей седinou бестоковой,  
над своею любовью к тебе,

Советская пропаганда уделяла большое место сообщениям о расцвете промышленности и сельского хозяйства в СССР, особо заметным это становилось

в газетах и программах новостей летне-осеннего аграрного цикла, когда репортажи («вести») о произрастании и уборке урожая неизменно включались во все выпуски. На фоне заметного оскудения полок в магазинах это выглядело не просто архаикой, но еще и откровенной ложью. Ср. заголовки и тексты заметок разных лет: «Богатый урожай. <...> В нынешнем году колхозы Воронежской области собирают на своих полях прекрасный урожай ржи, яровой и озимой пшеницы, ячменя и овса» («Правда», 2 авг. 1937 г., № 211); «Идет хлеб пятилетки. Башкирия даст 80 миллионов пудов зерна» («Правда», 12 авг. 1960 г., № 225); «Хлеб — в закрома родины» («Комсомольская правда», 30 сент. 1975 г., № 229).

Для ритуальных речей на 4—7-х Всесоюзных съездах писателей брежневской эры характерен перебор идеологических формул, лишенных смысла, хотя порой и скрывающих подковерные интриги. Шестой съезд Союза писателей РСФСР состоялся на заре перестройки, 11—14 декабря 1985 г. Восьмой съезд Союза советских

писателей прошел 24—28 июня 1986 г. Оба съезда оказались для этих объединений последними, на них не только в изобилии была представлена старая верноподданническая риторика, но вышли на поверхность и отразились в выступлениях делегатов как цеховые дрязги, так и принципиально разные подходы к вопросу о реформировании общественно-политической системы и различные представления о развитии культуры, порой принимающие формы пугающего изоляционизма. В этом отношении характерно выступление уже упомянутого нами В. Белова на российском съезде. В частности, писатель сказал:

Кстати, о рок-музыке. <...> Адепты этой музыкальной чумы утверждают, что рок-музыка открывает путь к пониманию классической. В действительности наоборот. Рок-музыка это прежде всего наркотическое средство. <...>

Телевидение ведет массированную пропаганду <...> таких «изящных зрелищ», как «ритмическая гимнастика». У авторов таких передач чувство стыда давно атрофировалось. <...> Я убежден, что именно таким способом медленно, но настойчиво расчищается дорога для порнографии (что и случилось, например, в Югославии <...>).

За последние годы сеть так называемых дискотек опутала всю нашу страну. <...> Молодых доярок так настойчиво потчуют западной белибердой, что девушки никогда не научатся ни петь по-своему, ни плясать. <...> Боюсь, что после такого обучения коров доить им тоже не очень-то захочется. (Шестой съезд...: 120—121)

На Всесоюзном съезде 1987 г. примечательным эпизодом стала атака на изрядно опостылевшего всем первого секретаря правления Московской писательской организации Союза писателей Ф. Ф. Кузнецова (1931—2016), предпринятая широким фронтом коллег — от сервильного Сергея Михалкова до фрондирующих А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Последний обвинил литературного чиновника в том, что тот «с этой высокой трибуны лицемерно разыгрывал из себя продолжателя революционных демократов XIX века, с которыми его роднит только расчетливо отпущенная псевдонародническая борода» (Восьмой съезд...: 360). После этого против «громогласного копания в бороде Феликса Кузнецова» последовательно и принципиально выступили В. Распутин (Там же: 396) и П. Проскурин, отметивший в порядке полемики, что «и нос у Евгения Евтушенко <...> все ж таки не похож на нос Александра Сергеевича Пушкина» (Там же: 398).

Третий и четвертый комментируемый стихи проясняются, если поместить их в широкий контекст поэтического творчества К. Как о странной (вослед Лермонтову) и смешной, он часто пишет о своей любви к родине: «...жалеть тебя глупо и странно. / А любить... Да люблю я, отстань» (Кибиров 2009: 488); «Будем Родину любить, / только странною любовью...» (Кибиров 2009: 308); «*Седина бестолковая*», по-видимому, перешла к родине по закону тесноты стихового ряда от упомянутого в предыдущей строфе V гл. «*ветерана*».

**над дебильною мощью Госснаба  
хохотать бы мне что было сил —  
но некрасовский скорбный анапест  
носоглотку слезами забил.**

Государственный комитет СССР по материально-техническому снабжению (*Госснаб*) функционировал с 1965 по 1991 г. Его задачи состояли в составлении и выполнении планов снабжения населения, обеспечении межотраслевых поставок и обеспечении своевременности поставок продукции. Ср., например, в мемуарах Л. Синельникова о Госснабе: «Это было своеобразное государство в государстве, которое распоряжалось всеми ресурсами в стране. Структурно Госснаб состоял из крупных подразделений — „союзглавсбытов“, каждый из которых отвечал за реализацию определенного вида ресурсов» (Синельников: 132).

О семантическом ореоле трехстопного *анапеста* в СПС см. коммент. на с. 64—65.

**Все ведь кончено. Значит — сначала.  
Все сначала — Ермак да кабак,  
чудь да меря, да мало-помалу  
петербургский голштинский табак.**

В двух финальных строфах поэмы К. описывает перспективу пути страны после конца Советского Союза. Опирается он при этом на того самого А. Блока, о котором с таким презрением говорилось в I гл. СПС (ср. с. 153—155). Первый текст Блока, который цитирует К., это с горечью изображающее жизненный круговорот программное стихотворение 1912 г.:

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи еще хоть четверть века —  
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала  
И повторится все, как встарь:

Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.

(Блок 3: 37)

Второй блоковский текст, цитируемый в комментируемой строфе, — это ст-ние 1910 г. (уже включенное в подтексты поэмы, см. с. 109):

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?  
Царь, *да Сибирь, да Ермак*, да тюрьма!  
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...  
Вольному сердцу на что твоя тьма?

Знала ли что? Или в Бога ты верила?  
Что там услышишь из песен твоих?  
*Чудь* начудила, *да Меря* намерила  
Гатей, дорог да столбов верстовых...

Лодки да грады по рекам рубила ты,  
Но до Царьградских святынь не дошла...  
Соколов, лебедей в степь распустила ты —  
Кинулась из степи черная мгла...

За море Черное, за море Белое  
В черные ночи и в белые дни  
Дико глядится лицо онемелое,  
Очи татарские мечут огни...

Тихое, долгое, красное зарево  
Каждую ночь над становьем твоим...  
Что же маячишь ты, сонное марево?  
Вольным играешься духом моим?

(Там же: 259)

К. говорит о неизбежном историческом и отчасти биологическом (в духе «Ламарка» О. Манделъштама, 1932) возвращении России в «первобытное» состояние, к истокам ее существования как государства. Упоминаемый им вслед за Блоком *Ермак* Тимофеевич (1532—1585) был казачьим атаманом, жестоким завоевателем Сибири. Во времена Ивана Грозного на Руси появляются и кабаки (слово зафиксировано в 1564 г., см.: Фасмер II 1986: 148). *Чудь* — собирательное древнерусское название для племен и народов прибалтийско-финской группы; *меря* — древнее летописное

племя, проживавшее в Верхнем Поволжье. В финальном комментируемом стихе как о далеком чаемом («*мало-помалу*») будущем России говорится об освоении европейских ценностей в эпоху Петра I (продажа табака в стране была легализована серией его указов 1697 г.; см., например: Богданов) и Петра III (уроженца *Голитинии* — исторической области в Германии), бывшего (непонятно, реально или номинально) прямым родоначальником Романовых XIX — начала XX вв.

Принципиально важным для понимания финала V гл. и концепции СПС в целом представляется имплицитно поставленный здесь вопрос: что означает конец советского проекта, закрывающего русский XX век? Идет ли речь о вечном возвращении, обреченности на циклическое повторение истории, или России предоставлена возможность вернуться назад, чтобы не повторять ошибок и выучить наконец уроки? Первое ст-ние Блока, упомянутое выше, подсказывает пессимистический ответ. Актуализированный в финале строфы второй блоковский текст оставляет вопрос открытым.

**Чудь да мера. Фома да Емеля.  
Переселок. Пустырь. Буерак.  
Все ведь кончено. Нечего делать.  
Руку в реку. А за руку — рак.**

В первом комментируемом стихе традиционная пара русских скоморохов Фома да Ерема подменяется парой *Фома да Емеля* — Фома при такой остраивающей подмене предстает едва ли не Фомой неверующим, а Емеля, напротив, — наивно верящим в чудо героем русской народной сказки, известной под заглавием «По щучьему велению». При этом следует помнить и об издевательской поговорке «Мели, Емеля, твоя неделя», и о том, что имя «Емельян» носил один из самых страшных в русской истории злодеев-бунтовщиков (аллюзии на «Капитанскую дочку» и «Пугачева» встречались читателю СПС ранее; см. с. 114, 388).

Во втором комментируемом стихе К. продолжает игру с уже упомянутым нами ст-нием Блока, используя прием парцелляции, достаточно экзотический для русской поэзии и неизбежно ассоциирующийся с блоковскими «Ночь, улица, фонарь, аптека» и «Аптека, улица, фонарь». Три существительных в этом стихе описывают инвариантное промежуточное, полудикое, заброшенное пространство, причем первое («переселок») воспринимается как экзотическое, имитирующее народную речь. Ср., например, в «Очерках народной словесности» В. Миллера: «У них там целые

села с *переселками* и города с пригородами» (Миллер: 299). В Большом академическом словаре слова «переселок» нет, чаще всего оно появляется в текстах в результате метатезы в слове «перелесок».

В четвертом комментируемом стихе вместо «предсказанной» в первом стихе и приносящей счастье щуки появляется вцепляющийся в руку и не лишенный зловещих медицинских метафорических коннотаций (неизбежная смерть) «рак» из детской скороговорки: «Ехал Грека через реку, / Видит Грека — в реке рак. / Сунул Грека руку в реку, / Рак за руку Греку цап!» (к парности персонажей ср. канонический фрагмент усвоенной русской традицией украинской песни: «Танцевала рыба с раком, / а петрушка с пастернаком» и известную басню Крылова «Лебедь, Щука и Рак», 1818). При этом подразумеваемый Грека, конечно, спроецирован на концепцию промежуточного положения России (между Западом и Востоком или между Севером «варягов» и Югом «греков» — ср. в процитированном выше блоковском тексте: «Лодки да грады по *рекам* рубила ты, / Но до *Царьградских* святынь не дошла <...> // За море Черное, за море Белое»).

Важным, по-видимому, К. представлялось и закончить текст о крушении Советского Союза цитатой именно из скороговорки (логопеды рекомендуют произносить их детям, еще не освоившим речь; см. об этом: Rutz: 164). О впадении Советского Союза в детство ср. в коммент. к начальным строкам V гл. СПС (с. 367). Не забудем также, что *рак пятится назад*, и это движение в какой-то мере совпадает с тем путем, который К. предсказывает своей стране в двух последних строфах главы (ср. также ранее: «Возвращайтесь, родные, вперед», с. 399—400).

Однако этой главой поэма не заканчивается.

## ЭПИЛОГ

Эпилог СПС, в котором К. в последний раз меняет адресата речи, прямо отсылает к жанру церковной молитвы о здравии и об упокоении. Из канонических русских стихотворных текстов, обыгрывающих традиции поминальных синодиков, надо помянуть в первую очередь сугубо несерьезное и не предназначенное для печати совместное сочинение кн. П. А. Вяземского и А. С. Пушкина, адресованное В. А. Жуковскому, — «Надо помянуть, непременно



Поэты группы «Альманах» в 1987 или в 1988 г. ДК им. Зуева, Москва. Слева направо: Сергей Гандлевский, Тимур Кибиров, Михаил Айзенберг, Андрей Липский, Денис Новиков, Лев Рубинштейн. Дирижирует Виктор Коваль. Фото И. Кравченко

помянуть надо» (1833), соединяющее далековатые имена и объекты, как и эпилог поэмы К. Кроме того, как и в «Эпилоге» к СПС, в ст-нии Пушкина и Вяземского «покойники смешались с живыми» (по формуле М. Кузмина (Кузмин: 294)). Прочитируем это ст-ние с незначительными сокращениями:

Надо помянуть, непременно помянуть надо:

Трех Матрен

Да Луку с Петром;

Помянуть надо и тех, которые, например:

Бывшего поэта Панцербитера,

Нашего прихода честного пресвитера,

Купца Риттера,

Резанова, славного русского кондитера,

Всех православных христиан города Санкт-Питера,

Да покойника Юпитера.

<...>

Надо помянуть, помянуть надо, непременно надо:

Покойной Беседы члена Кикина,

Российского дворянина Боборыкина

И известного в Банке члена Аникина,

Надобно помянуть и тех, которые, например, между прочими:  
     Раба божия Петрищева,  
     Известного автора Радищева,  
     Русского лексикографа Татищева,  
     Сенатора с жилою на лбу Ртищева,  
     Какого-то барина Станищева,  
 Пушкина, не Мусина, не Онегинского, а Бобрищева,  
     Ярославского актера Канищева,  
 Нашего славного поэта шурина Павлищева,  
 Сенатора Павла Ивановича Кутузова-Голенищева  
 И, ради Христа, всякого доброго нищего.  
 Надо еще помянуть, непременно надо:  
 Бывшего французского короля Дисвитского,  
 Бывшего варшавского коменданта Левицкого  
     И полковника Хвитского,  
         Американца Монрое,  
 Виконта Дарленкура и его Ипсибое  
 И всех спасшихся от потопа при Ное,  
     Музыкального Бетговена,  
     И таможенного Овена,  
     Александра Михайловича Гедеонова,  
 Всех членов старшего и младшего дома Бурбонова,  
 И супруга Берийского неизвестного, оного,  
     Камер-юнкера Загряжского,  
     Уездного заседателя города Ряжского,  
 И отцов наших, державшихся вина фряжского,  
     Славного лирика Ломоносова,  
     Московского статистика Андросова  
 И Петра Андреевича, князя Вяземского курносого,  
     Оленина Стереотипа  
 И Вигеля, Филиппова сына Филиппа,  
 Бывшего камергера Приклонского,  
     Г<осподина> Шафонского,  
 Карманный грош кн<язя> Гр<игория> Волконского  
 И уж Александра Македонского,  
 Этого не обойдешь, не объедешь, надо  
 Помянуть... покойника Винценгероде,  
 Саксонского министра Люцероде,  
 Графиню вицекандлершу Нессельроде,  
     Покойного скрипача Роде,  
 Хвостова в анакреонтическом роде;  
 <...>  
 Надо помянуть — парикмахера Эме,  
     Ресторатора Дюме,  
 Ланского, что губернатором в Костроме,  
 Доктора Шулера, умершего в чуме,  
     И полковника Бартоломе.

Повара или историографа Миллера,  
Немецкого поэта Шиллера  
И Пинети, славного ташеншпилера.  
Надобно помянуть (особенно тебе) Арндта,  
    Да англичанина Warnta,  
    Известного механика Мокдуано,  
Москетти, московского сопрано  
И всех тех, которые напиваются рано.  
    Натуралиста Кювье  
И суконных фабрикантов города Лувье,  
Французского языка учителя Жиля,  
Отставного английского министра Пиля,  
    И живописца-аматера Киля.  
    Надобно помянуть:  
    Жуковского балладника  
И Марса, питерского помадника.  
    Надо помянуть  
    Господ: Чулкова,  
    Носкова,  
    Башмакова,  
    Сапожкова  
Да при них и генерала Пяткина  
И князя Ростовского-Касаткина.

(Пушкин 3 (1): 486—488)

Вместе с тем «Эпилог» СПС может отсылать к сугубо трагическому тексту, а именно к одноименному фрагменту ахматовского «Реквиема» (точнее говоря, к двум смежным его фрагментам): «И я молюсь не о себе одной, / А обо всех, кто там стоял со мною, / <...> Хотелось бы всех поименно назвать, / Да отняли список, и негде узнать» (Ахматова 3: 29).

Меняет К. в «Эпивоге» не только адресата, но и стихотворный размер. Пятистопный ямб со спорадическими и часто демонстративно тавтологическими рифмами (то женскими, то дактилическими) соединяет эффект спонтанности интонации (вообще свойственный драматическому пентаметру) с фольклорными/молитвословными коннотациями, присущими этому типу каталектики. Отметим раритетность стиховой формы «Эпивога»: Национальный корпус русского языка насчитывает всего 4 примера Я5ж, дк, и все они, в отличие от комментируемого фрагмента поэмы, представляют более или менее регулярные чередования клаузул в миниатюрных формах.

Персоны, чьи имена, фамилии и инициалы перечисляются в «Эпilogе», могут быть разбиты на несколько групп. В первую входят три любимых К. русских поэта и прозаика прошлого (Набоков, Пушкин и Н. Некрасов). Вторую группу составляют более или менее легко опознаваемые поэты и художники, личные друзья и знакомые К. Не ставя себе задачи расшифровать здесь все перечисленные имена (тем более что это было бы некорректно, ведь автор просит Господа не только, скажем, за Михаила Натановича Айзенберга и Льва Семеновича Рубинштейна, а за *«всех»* носителей этих фамилий), назовем лишь некоторые из них. Это (перечисляем в порядке появления в «Эпilogе»): Денис Геннадьевич Новиков, Дмитрий Александрович Пригов, Михаил Александрович Сухотин, Виктор Станиславович Коваль, Александр Николаевич Башлачев, Александр Александрович Сопровский, Сергей Маркович Гандлевский, Семен Натанович Файбисович, Леонид Маркович Чачко, Эрик Владимирович Булатов, Олег Владимирович Васильев, Андрей Валерьевич Туркин, Юлий Феликсович Гуголев, Всеволод Николаевич Некрасов (и, возможно, Виктор Платонович Некрасов. См. с. 126—127). Третью группу составляют родные, друзья и знакомые автора СПС, в частности адресат комментируемой поэмы Людмила (Мила) Кибирова, а также бабушка, мать, отец и сестры К. (Александра и Вероника). Имена некоторых из этих людей встречаются читателю К. и в других его произведениях. Например, *«рядового Масича атасного»* К. изобразил в ироиколической поэме *«Рядовой Масич, или Дембельский аккорд»*, а *«Борисова прелестная»* стала адресатом *«Колыбельной для Лены Борисовой»* и мн. др. ст-ний К. И, наконец, в четвертую группу входят выхваченные из советской действительности как бы наугад и явно лично незнакомые с автором поэмы типичные или случайные представители советского мира (К. упоминает *«злую продавщицу бакалейную»*, *«пьяницу с пятном у левой вытачки»*, *«бригадира рыжего колхозного»* и, уже в третий раз в СПС (ср. с. 382, 406), *«ветерана»* войны *«в стареньком мундире»*). Особняком в «Эпilogе» стоит антигерой сразу нескольких произведений К. 1980-х гг. — воплощение серости и абсурдности позднесоветской жизни Константин Устинович Черненко (ср. с. 396).

Просьба «спасти и сохранить» всех перечисляемых в «Эпilogе» людей прямо соотносится с декларировавшейся К. в интервью установкой на фиксацию прошлого (см. с. 47—48). Такой прием

консервации деталей распадающегося советского мира весьма характерен для поэтической манеры К. конца 1980-х гг. в целом, ср., например, в ст-нии «Художнику Семену Файбисовичу» (1988): «В общем-то, нам ничего и не надо — / *только бы, Господи, запечатлеть* / свет этот мертвенный над автострадой, / куст бузины за оградой детсада, / трех алкашей над речною прохладой, / белый бюстгалтер, губную помаду / *и победить таким образом Смерть!*» (Кибиров 1994: 201). При этом в «Эпилоге» для К. принципиально важно не разбивать перечисляемых им людей на группы (как это сделали мы со своими комментаторскими целями), а, напротив, перемешать их всех, представив в финале поэмы обобщенный коллективный образ России («*и бабушку, и Алика с Набоковыми*»). Сходным образом и с аналогичной целью в основном тексте СПС совмещаются, создавая единое полотно уходящей эпохи, цитаты из советских песен, клише и штампы языка власти, имена героев художественной литературы и другие приметы советского мира. Поэтому же в «Эпилоге», как и во всем тексте СПС и в противоположность церковной поминальной записке или записке о здравии, имена и фамилии перечисляются не в строго иерархическом порядке, а «как попало», с повторами, путаницей: например, уже упомянув «Семушку» Файбисовича, К. в следующем стихе «зачем-то» вновь называет его отчество («Натаныча»), а затем и фамилию. Впрочем, при желании в этом можно увидеть нарочитую эгоцентричность «Эпилога», знак спонтанности высказывания. Стремление к обобщению сочетается здесь с желанием обратить внимание Бога именно на «своих», дорогих сердцу автора поэмы людей, имена которых, следовательно, будет не лишним упомянуть в течение молитвы несколько раз.

Помимо имен в список попадают разнообразные реалии — географические и природные (*березки, осины* и неизбежная в рифмованном стихе на эту тему *смородина*). При этом Россией, за которую молится лирический субъект, оказывается не только *микрорайон Беляево*, но и *Англия с Италией*, а также *Америка*, силлептически соединенная с не поддающимися легкой расшифровке *Юлей и Вероникую*.

Особое место занимает в финальной молитве «Эпилога» вопрос о Черненко, от ответа на который говорящий сперва отказывается, потом соглашается молиться за него с оговоркой («если образумится», что указывает на символический характер образа, поскольку

исторический К. У. Черненко в 1987 г. уже два года как покоился под Кремлевской стеной), и, наконец, в самом финале эпилога К. возвращается к теме, перебором разноречивых эпитетов подчеркивая основную мысль: спасение дается по благодати, оно непредсказуемо и, как у «мудачкого, уродского Черненко», у страны, которая называлась Советским Союзом, есть шанс «еще исправиться» и возродиться под новым старым именем.

На общем фоне «Эпилога», намеренно лишенного уже привычных читателю поэмы аллюзий и центонных игр, выделяется стих «Ведь мы еще глупы и молоденьки», прямо отсылающий к пушкинскому черновому наброску, известному под условным названием «Игра в аду» (1825), проникнутому макаберным юмором и входящему в цикл, сформированный вокруг замысла о Фаусте:

— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.  
— Я бью. — Нельзя ли погодить?  
— Беру. — Кругом нас обыграла!  
— Эй, смерть! Ты, право, сплutowала.  
— Молчи! *ты глуп и молоденок.*  
Уж не тебе меня ловить.  
Ведь мы играем не из денег,  
А только б вечность проводить!

(Пушкин 2 (2): 380)

За этой отсылкой, перетолкованной в историческом ключе, можно разглядеть известное романтическое представление о русских как «молодом народе», ошибки которого могут быть если не оправданы, то извинены и исправлены; ср., впрочем, издевательскую критику этой концепции в знаменитом ст-нии А. К. Толстого «Сидит под балдахинем» (1869):

Китайцы все присели,  
Задами потрясли,  
Гласят: «Затем доселе  
Порядка нет в земли,

Что мы ведь очень млады,  
Нам тысяч пять лишь лет;  
Затем у нас нет складу,  
Затем порядку нет! <...>»

(Толстой: 397)

**Конец** В заключение кажется оправданным обратить внимание на завершающее «Эпилог» слово, которое прочитывается и как конец поэмы, и как конец той страны, о которой поэма написана, — Советского Союза, и, возможно, как подражание финальному титру почти любого кинофильма («Конец» или «Конец фильма»). Хотя констатация «Конец» замыкает не только СПС, но и многие длинные тексты К. 1980-х гг., в контексте поэмы о погребении эпохи она приобретает дополнительную семантическую нагрузку.

# ЛИТЕРАТУРА

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ Т. КИБИРОВА

- Время и мы — *Кибиров Т.* Сквозь прощальные слезы // Время и мы. Нью-Йорк, 1988. № 100.
- Кибиров 1991 — *Кибиров Т.* Календарь: Стихи. Владикавказ, 1991.
- Кибиров 1991а — *Кибиров Т.* Сквозь прощальные слезы [фрагменты] // Личное дело №. Литературно-художественный альманах. М., 1991.
- Кибиров 1994 — *Кибиров Т.* Сантименты. Восемь книг. Белгород, 1994.
- Кибиров 2001 — *Кибиров Т.* Кто куда — а я в Россию... М., 2001.
- Кибиров 2002 — *Кибиров Т.* Пироскаф. Стихи // Знамя. 2002. № 6.
- Кибиров 2009 — *Кибиров Т.* Стихи о любви. М., 2009.
- Кибиров 2010 — *Кибиров Т.* Лада, или Радость. Хроника верной и счастливой любви // Знамя. 2010. № 6.
- Кибиров 2014 — *Кибиров Т.* См. выше. М., 2014.
- Кибиров 2017 — *Кибиров Т.* Генерал и его семья // Знамя. 2017. № 1. С. 9—98.

## ИНТЕРВЬЮ И БЕСЕДЫ С Т. КИБИРОВЫМ

- Кибиров 1998 — *Кибиров Т.* Я не вещаю — я болтаю // Литературное обозрение. 1998. № 1.
- Кибиров 2001 — *Кибиров Т.* Интер(офф)вью 2: Тимур Кибиров. [Ответы на вопросы читателей «Русского журнала»] // Русский журнал. 6 июля 2001 [Электронный ресурс]. URL: [http://old.russ.ru/netcult/iv\\_offline/20010706.html](http://old.russ.ru/netcult/iv_offline/20010706.html)
- Кибиров 2005 — *Кибиров Т.* «Писать хорошими рифмами слишком легко» [Интервью А. Мартовицкой] // Газета «Культура». № 6 (7465), 10—16 февр. 2005 г. (Российская национальная премия «Поэт» [Электронный ресурс]. URL: [http://poet-premium.ru/laureaty/kibirov\\_o\\_001.html](http://poet-premium.ru/laureaty/kibirov_o_001.html)).
- Кибиров 2008 — *Кибиров Т.* «Для очень многих я все еще выскочка, мальчишка...» [Интервью А. Кадыровой] // Газета «Вечерняя Казань». № 156. 27.09.08 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.1000kzn.ru/article/ru/6912/66/> (дата обращения: 02.05.2019).
- Кибиров 2008а — *Кибиров Т.* «Ностальгия в государственных масштабах» [Интервью К. Шавловского] // Сеанс. 2008. № 35/36 [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/n/35-36/vertigo-3536/timur-kibirov-nostalgiya-vgosudarstvennyih-masshtabah/> (дата обращения: 30.09.2018).
- Кибиров 2009а — *Кибиров Т.* «Мы живем в мире, который мы вычитали...» // Нейтральная территория, позиция 201. Полит.ру [Электронный ресурс]. URL: [https://polit.ru/article/2009/08/24/videon\\_nt\\_kibirov/](https://polit.ru/article/2009/08/24/videon_nt_kibirov/) (дата обращения: 18.01.2019).
- Кибиров 2009б — *Кибиров Т.* «Образование никогда никому не мешало...» [Интервью С. Дмитренко] // Журнал «Литература». 2009. № 7 [Электронный ресурс].

URL: [http://lit.1september.ru/view\\_article.php?ID=200900710](http://lit.1september.ru/view_article.php?ID=200900710) (дата обращения: 06.03.2019).

Кибиров 2010а — *Кибиров Т.* «Гениальный поэт Маяковский служил злу». [Интервью Н. Кочетковой] // Известия. 15.02.2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/news/358449> (дата обращения: 26.04.2019).

Кибиров 2011 — *Кибиров Т.* «Я просто не вижу смысла писать иначе». [Интервью А. Гальпериной] // Православие и мир. 17 октября 2011. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravmir.ru/timur-kibirov-ya-prosto-ne-vizhu-smysla-pisat-inache/>.

Кибиров 2015 — *Кибиров Т.* «В стране же действительно фашизм» [Интервью А. Боровикова] // Colta. 4 сентября 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/8414-v-strane-zhe-deystvitelno-fashizm> (дата обращения: 31.03.2019).

Поэт Тимур Кибиров — Поэт Тимур Кибиров [Интервью В. Шендеровича] // Радио «Свобода». 19.02.2007 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/379466.html>

Шаповал — *Шаповал С.* Беседы на рубеже тысячелетий. М., 2018.

## ИСТОЧНИКИ

XIII съезд ВЛКСМ — XIII съезд ВЛКСМ. 15—18 апреля 1958 г.: Стенографический отчет. М., 1959.

Аджубей — *Аджубей А.* Я был зятем Хрущева. М., 2014.

Айзенберг — *Айзенберг М.* Рассеянная масса. М., 2008.

Аксенов 2001 — *Аксенов В.* Заготовленная бочкотара. М., 2001.

Аксенов 2012 — *Аксенов В.* Коллеги. М., 2012.

Александрова — *Александрова З.* Гибель Чапаева. М., 1985.

Алешковский — *Алешковский Юз.* Собр. соч.: в 3 т. М., 1996.

Андрей Белый — *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М., 1989.

Андрухович — *Андрухович Ю.* Рекреаци: Романи. Ки в, 1997.

Антокольский — *Антокольский П.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1971.

Архангельский 1929 — *Архангельский А.* Пародии. М., 1929.

Асадов — *Асадов Э.* Полн. собр. стихотворений в одном томе. М., 2015.

Ахмадулина — *Ахмадулина Б.* Сочинения: в 3 т. Т. 1. М., 1997.

Ахматова — *Ахматова А.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1998—2002.

Багрицкий — *Багрицкий Э.* Однотомник. М., 1934.

Бальмонт — *Бальмонт К.* Стихотворения. М., 1990.

Барто — *Барто А.* Избранные стихи. М., 1999.

Безыменский — *Безыменский А.* Вокруг мяча: Альбом дружеских шаржей и эпиграмм. М., 1947.

Беляев — *Беляев В.* Старая крепость. В 2 т. Т. 2. М., 1963.

Берггольц — *Берггольц О.* Ленинградская поэма. Л., 1942.

Берия — *Берия Л.* Сталин. Миссия НКВД. М., 2012.

Бетховен — *Бетховен Л.* Песни для детей и юношества. М., 1979.

Библиотека — Министерство торговли СССР. Приказ от 14 августа 1980 г. // Библиотека нормативно-правовых актов Союза Советских Социалистических Республик [Электронный ресурс]. URL: [http://www.libussr.ru/doc\\_ussr/usr\\_10432.htm](http://www.libussr.ru/doc_ussr/usr_10432.htm)

- Блок — *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.—Л., 1960—1963.
- Бочаров — *Бочаров Д.* Ара Бабаджанян: «Мой отец и Муслим Магомаев не обращали внимания на национальность» // Газета «Культура». 2016. № 2 (7988). 22—28 января.
- Бродский 1993 — *Бродский И.* Избранное. М., 1993.
- Бродский 2000 — *Бродский И.* Книга интервью. М., 2000.
- Брюсов — *Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 1973.
- Булгаков 1966 — *Булгаков М.* Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11.
- Булгаков 2015 — *Булгаков М.* Белая гвардия. М., 2015.
- Бунин — *Бунин И.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 2006.
- Великий Октябрь — Пробужденные Великим Октябрем: сборник очерков и воспоминаний. Ташкент, 1961.
- Веселый — *Веселый А.* Россия, кровью умытая. Гуляй, Волга. М., 1970.
- Вестник — Вестник Академии наук СССР. 1961. № 8 (авг.).
- Визбор 1986 — *Визбор Ю.* Я сердце оставил в синих горах: стихи, песни, проза. М., 1986.
- Визбор 1999 — *Визбор Ю.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1999.
- Вихорев — *Вихорев В.* В океане времени: песни, стихи, проза, рисунки. СПб., 2005.
- Вознесенский 1970 — *Вознесенский А.* Тень звука. М., 1970.
- Вознесенский 1987 — *Вознесенский А.* Ров: Стихи, проза. М., 1987.
- Вознесенский 1998 — *Вознесенский А.* На виртуальном ветру. М., 1998.
- Вознесенский 2001 — *Вознесенский А.* 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». М., 2001.
- Вознесенский 2015 — *Вознесенский А.* Стихотворения и поэмы. Т. 2. СПб., 2015.
- Волков 1998 — *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
- Волков 2018 — *Волков С.* Диалоги с Евгением Евтушенко. М., 2018.
- Вольная русская поэзия — Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков: Сборник стихотворений. М., 1975.
- Восьмой съезд... — Восьмой съезд писателей СССР. 24—28 июня 1986 г.: Стенографический отчет. М., 1988.
- Высоцкий — *Высоцкий В.* Собр. соч.: в 4 кн. М., 1997.
- Вяземский — *Вяземский П.* Стихотворения. Л., 1986.
- Галич — *Галич А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2006.
- Гандлевский — *Гандлевский С.* Ржавчина и желтизна. М., 2017.
- Гейне — *Гейне Г.* Стихотворения. Поэмы. М., 1982.
- Герман — *Герман М.* Сложное прошедшее. СПб., 2000.
- Гиппиус — *Гиппиус З.* Стихотворения. СПб., 1999.
- Глинка — *Глинка Ф.* Избранные произведения. Л., 1957.
- Гоголь 1963 — *Гоголь Н.* Тарас Бульба. М., 1963.
- Гоголь — *Гоголь Н.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1937—1952.
- Гоголь 2003 — *Гоголь Н.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. М., 2003.
- Горбачев — Семидесятилетие Великой Октябрьской социалистической революции. Совместное торжественное заседание Центрального Комитета КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР. 2—3 ноября 1987 года: Стенографический отчет. М., 1988.
- Горький — *Горький М.* Собр. соч.: в 16 т. Т. 15. М., 1979.
- Грибачев — *Грибачев Н.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 1971.

- Грибоедов — *Грибоедов А.* Горе от ума. М., 1987.
- Гроссман — *Гроссман В.* Собр. соч.: в 4 т. [Т. 2]. М., 1998.
- Губерман — *Губерман И.* <Избранное> Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 17. М., 2001.
- Гуголев — *Гуголев Ю.* Мы — другой. М., 2019.
- Гудериан — *Гудериан Г.* Воспоминания солдата. Смоленск, 1999.
- Гуля — *Гуля Д.* Стихотворения и поэмы. Л., 1974.
- Давыдов — *Давыдов Д.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М., 1994.
- Державин — *Державин Г.* Стихотворения. Л., 1957.
- Джамбул — *Джамбул.* Песни и поэмы. М., 1938.
- Доброхотов, Комаровский — *Доброхотов Л., Комаровский В.* Идеологическое противоборство. М., 1988.
- Довлатов — *Довлатов С.* Соло на ундервуде и другие сюжеты. СПб., 2014.
- Дудин — *Дудин М.* Стихотворения. Поэмы. Л., 1970.
- Дьяков — *Дьяков П.* В боях за Молдавию. Т. 2. Кишинев, 1968.
- Евтушенко 1959 — *Евтушенко Е.* Стихи разных лет. М., 1959.
- Евтушенко 1989 — *Евтушенко Е.* Граждане, послушайте меня... Стихотворения и поэмы. М., 1989.
- Евтушенко — *Евтушенко Е.* Собрание сочинений: в 8 т. М., 1997—2012.
- Егоров — *Егоров В.* Стихи. Поэмы. М., 2013.
- Ерофеев — *Ерофеев Вен.* Москва—Петушки. М., 2001.
- Есенин — *Есенин С.* Полн. собр. соч.: в 7 т. М., 1995—2005.
- Жигулин — *Жигулин А.* Жизнь, нечаянная радость. М., 1980.
- Жуковский — *Жуковский В.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М., 2000.
- Журавлева, Некрасов — *Журавлева А., Некрасов В.* Пакет. М., 1996.
- Заболоцкий — *Заболоцкий Н.* Собр. соч.: в 3 т. Т.1. М., 1983.
- Звонков — *Звонков В.* Закономерность, а не чудо // Комсомольская правда. 1961. 14 апр.
- Иванов Вс. — *Иванов Вс.* 1905 год: роман молодой души. Харбин, 1929.
- Иванов Г. — *Иванов Г.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1994.
- Игманд — *Игманд А.* «Я одевал Брежнева...» М., 2008.
- Избранные сценарии — *Избранные сценарии советского кино:* в 5 т. Т. 3. М., 1949.
- Ильф, Петров — *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 1961.
- Исаковский — *Исаковский М.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М., 1981.
- История ВКП(б) — *История ВКП(б).* Краткий курс. М., 1938.
- Капитановский — *Капитановский М.* Во всем виноваты «Битлз». М., 2006.
- Каретников — *Каретников Н.* Темы с вариациями. М., 1990.
- Катаев — *Катаев В.* Сын полка. М., 1947.
- Квитко — *Квитко Л.* К солнцу. М., 1948.
- Ким — *Ким Ю.* <Избранное> Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 38. М., 2005.
- Кобзон — *Кобзон И.* Я песне отдал все сполна. М., 2001.
- КОВИЗП 1939 — *Книга о вкусной и здоровой пище.* М. — Л., 1939.
- Коган — *Коган П.* Разрыв-травой, травую-повиликой... М., 2018.
- Козьма Прутков — *Козьма Прутков.* Полн. собр. соч. Л., 1965.
- Кольцов — *Кольцов М.* Все в порядке // Правда. 1924. 22 апр.
- Короленко — *Короленко Псой.* Шлягер века. М., 2003.

- Коток — *Коток В.* Наказы избирателей в социалистическом государстве. М., 1967.
- Крутиков — *Крутиков Д.* Кудеяров вир: Повести. М., 1928.
- Крылов — *Крылов И. А.* Басни. М.—Л., 1956.
- Кузмин — *Кузмин М.* Форель разбивает лед / *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990.
- Кульчицкий — *Кульчицкий М.* Вместо счастья: Стихотворения. Поэмы. Воспоминания о поэте. Харьков, 1991.
- Лавренев — *Лавренев Б.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1995.
- Лебедев-Кумач — *Лебедев-Кумач В.* Избранное. Стихотворения. Песни. М., 1984.
- Левитанский — *Левитанский Ю.* Стихотворения. М., 2005.
- Ленин — *Ленин В.* Полн. собр. соч.: в 55 т. М., 1967—1975.
- Ленин в творчестве — Ленин в творчестве народов Востока. М. 1930.
- Лермонтов — *Лермонтов М.* Собр. соч.: в 4 т. Л., 1979—1981.
- Липкин — *Липкин С.* Угль, пылающий огнем // Осип Мандельштам и его время. М., 1995.
- Лицом к победе — Лицом к победе: Сб. стихотворений. М., 1985.
- Лопухин — *Лопухин Ю.* Как умер Ленин: Откровения зрителя Мавзолея. М., 2014.
- Лосев — *Лосев Л.* Меандр: Мемуарная проза. М., 2010.
- Лунина — *Лунина Л.* Зубы Брежнева // Огонек. 2011. № 21.
- Лыхин — *Лыхин К.* Письмо в редакцию // Огонек. 1991. № 14.
- Мандельштам 1967 — *Мандельштам О.* Собр. соч.: в 3 т. [Т. 1]. Вашингтон, 1967.
- Мандельштам 1995 — *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.
- Маркс, Энгельс — *Маркс К., Энгельс Ф.* Манифест коммунистической партии. М., 1950.
- Маршак — *Маршак С.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1958.
- Надсон — *Надсон С.* Полн. собр. соч. СПб., 2001.
- Маяковский — *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1955—1961.
- Межиров — *Межиров А.* Тихайший снегопад. М., 1974.
- Михалков 1948 — *Михалков С.* Избранное. М., 1948.
- Михалков 1951 — *Михалков С.* Избранные произведения: Стихи. Басни. Пьесы. М., 1951.
- Молюков — *Молюков М.* Сталин. Эпоха свершений и побед. М., 2013.
- Мориц — *Мориц Ю.* Лоза: книга стихов (1962—1969). М., 1970.
- Москва златоглавая — Bells of Moscow (Москва златоглавая), tango // Russian-records.com [Электронный ресурс]. URL: [https://russian-records.com/details.php?image\\_id=30847](https://russian-records.com/details.php?image_id=30847)
- Мятлев — *Мятлев И.* Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой Л., 1969.
- Набоков 1991 — *Набоков В.* Стихотворения. М., 1991.
- Набоков 2016 — *Набоков В.* Полное собрание рассказов. СПб., 2016.
- Науменко — *Науменко М.* 30 песен Михаила (Майка) Науменко и группы «Зоопарк». М., 1998.
- Некрасов Н. 1922 — *Некрасов Н.* Неизданные стихотворения, варианты и письма. Пг., 1922.

- Некрасов Н. — *Некрасов Н.* Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Л., 1981—2000.
- Некрасов Вс. 1998 — *Некрасов Вс.* Дойче Бух. М., 1998.
- Некрасов Вс. 2012 — *Некрасов Вс.* Стихи. 1956—1983. Вологда, 2012.
- Огонек 1965 — Огонек. 1965. № 4.
- Огонек 1987 — Огонек. 1987. № 45.
- Окуджава — *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001.
- Ответы — Ответы митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима на вопросы итальянского журналиста г-на Доменико Кампаны // Журнал Московской патриархии. 1987. № 10.
- Островский — *Островский Н.* Как закалялась сталь. М., 1973.
- Отраслевые и республиканские стандарты — Отраслевые и республиканские стандарты: Указатель. 1975 (по состоянию на 1 января 1975 г.). Издание официальное. Т. I. Ч. 2. М., 1976.
- Пастернак — *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с прил.: в 11 т. М., 2003—2005.
- Питирим — *Митрополит Питирим.* Преподобные Нил Сорский и Иосиф Волоцкий // Тысячелетие Крещения Руси: 2-я Международная церковно-научная конференция «Богословие и духовность». Москва, 11—18 мая 1987 г. М., 1989.
- Платонов — *Платонов А.* Чевенгур: роман; Котлован: повесть. М., 2011.
- По — *По Э. А.* Ворон. М., 2009.
- Погодин — *Погодин Н.* Собр. соч.: в 4 т. [Т. 1]. М., 1972.
- Полонский — *Полонский Я.* Стихотворения. Л., 1959.
- Пономарев — *Пономарев Б.* Реальный социализм и его международное значение. М., 1982.
- Попов 1997 — *Попов В.* В городе Ю: Повести и рассказы. М., 1997.
- Попов 1965 — *Попов М.* На страже мирного труда: Сб. очерков. М., 1965.
- Постановление — О дальнейшем развитии советского телевидения: постановление ЦК КПСС от 29 января 1960 г. / КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. М., 1987.
- Поэзия в казармах — Поэзия в казармах: Русский солдатский фольклор (из собрания «Боян» Андрея Бройдо, Джаны Кутыной и Якова Бройдо). М., 2008.
- Правда 1924 — Правда. 1924. 22 апр.
- Правда 1990 — Правда. 1990. 25 нояб.
- Правила — Правила для состава построений и движений в войсках казачьих и нерегулярных из мусульман. СПб., 1849.
- Пригов — *Пригов Д. А.* Советские тексты. СПб., 2016.
- Пришелец — *Пришелец А.* Зерно. Стихи. М., 1959.
- Пруст — *Пруст М.* По направлению к Свану / Пер. Н. М. Любимова. М., 1992.
- Пушкин — *Пушкин А.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.—Л., 1937—1959.
- Репин — *Репин И.* Далекое близкое. М., 1953.
- Родари — *Родари Дж.* Поезд стихов: Избранное / Пер. С. Я. Маршака. М., 1963.
- Рождественский — *Рождественский Р.* Семь поэм. М., 1982.
- Ромм — *Ромм М.* Устные рассказы. М., 1991.
- Рубинштейн — *Рубинштейн Л.* Что слышно. М., 2018.
- Рыбаков — *Рыбаков А.* Кортик. Бронзовая птица. Алма-Ата, 1960.
- Самойлов — *Самойлов Д.* Счастье ремесла: Избранные стихотворения. М., 2010.
- Саша Черный — *Саша Черный.* Собр. соч.: в 5 т. Т.5. М., 2007.
- Светлов — *Светлов М.* Стихотворения. Уфа, 1972.
- Семенов — *Семенов Г.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.

- Синельников — *Синельников Л.* Дело — табак. Полвека фабрики «Ява» глазами ее руководителя. М., 2017.
- Славкин — *Славкин В.* Памятник неизвестному стилиаге. М., 1996.
- Слуцкий — *Слуцкий Б.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1991.
- Смеляков — *Смеляков Я.* Стихотворения. М., 1970.
- Солженицын 1972 — *Солженицын А.* Ленин в Цюрихе. Главы. Paris, 1972.
- Солженицын 1991 — *Солженицын А.* Малое собр. соч.: в 7 т. [Т. 3]. М., 1991.
- Солженицын 2006 — *Солженицын А.* В круге первом. М., 2006.
- Соловьев — *Соловьев В.* Стихотворения и шуточные песни. Л., 1974.
- Солоух — *Солоух С.* Ушки: Всякая всячина. Franc-Tireur, 2012.
- Солоухин — *Солоухин В.* Письма из Русского музея. М., 1990.
- Сталин — *Сталин И.* О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников: доклад на Пленуме ЦК ВКП(б) // *Сталин И.* Сочинения: в 18 т. Т. 14. М., 1997.
- Станиславский — *Станиславский К.* Моя жизнь в искусстве. М., 2007.
- Старинные русские романы — Старинные русские романы. М., 2010.
- Стругацкие — *Стругацкие А., Б.* Понедельник начинается в субботу. М., 2015.
- Судрабкалн — *Судрабкалн Я.* Творцы, строители... // Огонек. 1966. № 13. 27 марта.
- Суханов — *Суханов Н.* Записки о революции. Кн. 7. Берлин, СПб., М., 1923.
- Тайганова — *Тайганова Т.* Азбука бога (Эссе о праязыке) // «Open Women Line» («Открытая женская линия») — информационная программа РОО «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.owl.ru/win/articles/azbuka.htm> (дата обращения: 19.02.2019).
- Твардовский — *Твардовский А.* Василий Тёркин. Книга про бойца. М., 1976.
- Терц — *Терц А.* [Синявский А.] Прогулки с Пушкиным. Париж, 1989.
- Тихонов 1949 — *Тихонов Н.* Дорогие места // Огонек. 1949. № 23.
- Тихонов 1958 — *Тихонов Н.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1958.
- Товарищ комсомол — Товарищ комсомол: Документы съездов, конференций и ЦК ВЛКСМ. 1918—1968. М., 1969.
- Товароведение — Товароведение промышленных товаров: Кожевенно-обувные, пушно-меховые, галантерейные, парфюмерно-косметические, ювелирные и художественные товары. М., 1981.
- Толстой — *Толстой А. К.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1969.
- Трубников — *Трубников Г.* Андрей Вознесенский в моей жизни // Знамя. 2017. № 6.
- Тютчев — *Тютчев Ф.* Лирика. Т. 1. М., 1965.
- Углов — *Углов Ф.* Из плена иллюзий. М., 1986.
- Фет — *Фет А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959.
- Ходасевич — *Ходасевич В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 2009.
- Холин — *Холин И.* Стихи и поэмы. М., 1999.
- Хроника — Хроника студенческих строительных отрядов // Физический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова [Электронные ресурсы]. URL: <http://www.owl.ru/win/articles/azbuka.htm> и [https://phys.msu.ru/rus/about/sovphys/ISSUES-2009/01\(70\)-2009/8555/](https://phys.msu.ru/rus/about/sovphys/ISSUES-2009/01(70)-2009/8555/)
- Цветаева 1971 — *Цветаева М.* Лебединый стан. Перекоп. Paris, 1971.
- Цветаева — *Цветаева М.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1994—1995.
- Цой — *Цой В.* Стихи, документы, воспоминания. СПб., 1991.

- Четыре года — Четыре года продовольственной работы: Статьи и отчетные материалы. М., 1922.
- Чехов — *Чехов А.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 13. М., 1978.
- Чудаков — *Чудаков А.* Ложится мгла на старые ступени. М., 2012.
- Чуковский — *Чуковский К.* Собр. соч.: в 15 т. Т. 1. М., 2012.
- Шаламов — *Шаламов В.* Воспоминания. М., 2003.
- Шелест — *Шелест П.* По следам ходоков. М., 1967.
- Шендерович — *Шендерович В.* Изюм из булки: в 2 т. Т. 1. М., 2013.
- Шестой съезд — Шестой съезд... — 11—14 декабря 1985 г.: Шестой съезд писателей РСФСР: Стенографический отчет. М., 1987.
- Штейнберг — *Штейнберг А.* Вторая дорога: Стихотворения, поэмы, графика. М., Торонто, 2008.
- Щипачев — *Щипачев С.* Я душу кладу на ладони. М., 2012.
- Эренбург — *Эренбург И.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1990.
- Якушева — *Якушева А.* Если б ты знал... М., 1998.
- Nabokov 2008 — *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry Selected and Translated by Vladimir Nabokov.* P. 365.
- van Eck — *Ludo van Eck.* In Search of Holy Mother Russia. Moscow, 1988.

## НАУЧНАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев — *Аверинцев С.* Судьба и весть Осипа Манделштама // *Манделштам О.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
- Авилова, Нурмухамедова — *Авилова Е., Нурмухамедова Р. А.* Башлачев и Т. Кибиров: принципы конституирования лирического субъекта // Вестник Вятского государственного университета. 2008. Т. 2. № 1. С. 70.
- Адоньева 2004 — *Адоньева С.* Прагматика фольклора. СПб., 2004.
- Адоньева 2018 — *Адоньева С.* Деревенские похоронные плачи, структуры памяти и основания жизненного мира (Лекция в Еврейском музее и центре толерантности) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i1d8Ivpg5Xc>
- Айзенберг 1997 — *Айзенберг М.* Власть тьмы кавычек // Знамя. 1997. № 2.
- Акмальдинова, Лекманов, Свердлов — *Акмальдинова А., Лекманов О., Свердлов М.* «Ликует форвард на бегу...»: Футбол в русской поэзии 1910—1950 годов. М., 2016.
- Архангельский 1991 — *Архангельский А.* У парадного подъезда: Литературные и культурные ситуации периода гласности (1987—1990). М., 1991.
- Архангельский 2008 — *Архангельский А.* <О Т. Кибирове> // *Кибиров Т.* В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт». М., 2008.
- Багрецов — *Багрецов Д.* Тимур Кибиров: интертекст и творческая индивидуальность. Екатеринбург, 2005.
- Байбурин — *Байбурин А.* Советский паспорт: История, структура, практики. СПб., 2017.
- Банников — *Банников К.* Антропология экстремальных групп: Доминантные отношения среди военнослужащих срочной службы Российской Армии. М., 2002.
- Баранова — *Баранова Г.* Молодые голоса. М., 1966.
- Басин — *Басин Я.* Братья Покрасс: Два плюс два // Мы здесь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newswe.com/index.php?go=Pages&in=view&id=6411>

- Бачелис, Трегуб — *Бачелис И., Трегуб С.* Счастье Корчагина. М., 1944.
- Безродный — *Безродный М.* Конец цитаты. СПб., 1996.
- Белецкая — *Белецкая Е.* Из архива А. М. Смирнова-Кутаческого: Песни Великой Отечественной войны. Тверь, 2008.
- Белобрагин — *Белобрагин В.* Борис Сергеевич Мигачев // Стандарты и качество. 2012. № 1.
- Белоусов 1992 — *Белоусов А.* Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 311—322.
- Белоусов 2008 — *Белоусов А.* «Уездная глушь захолустья» // *Natales grate numeras?* Сб. статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008.
- Бернштейн, Лейбов, Лекманов — *Бернштейн И., Лейбов Р., Лекманов О.* Комментарий // *Коваль Ю.* Недопесок. М., 2018.
- Богданов 2007 — *Богданов И.* Дым отчества, или Краткая история табакокурения. М., 2007.
- Богданов 2011 — *Богданов К.* Физики vs лирики: к истории одной «придурковатой» дискуссии // Новое литературное обозрение. 2011. № 111. С. 48—66.
- Богданов 2014 — *Богданов К.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М., 2014.
- Богомолов — *Богомолов Н.* «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // *Богомолов Н.* От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004.
- Вайль — *Вайль П.* Чапаев // Радио «Свобода» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/24204532.html> (дата обращения: 02.11.2018).
- Вайль, Генис — *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М., 1998.
- Вайнштейн — *Вайнштейн О.* Грамматика ароматов. Предисловие составителя // Ароматы и запахи в культуре: кн. 1. 2-е изд., испр. и доп. М., 2010.
- Ваньке, Полухина — *Ваньке А., Полухина Е.* Вечный огонь в Александровском саду как публичное место памяти // INTER. 2014. № 8.
- Гандлевский 1994 — *Гандлевский С.* Сочинения Тимура Кибирова // Кибирова Т. Сантименты. Восемь книг. Белгород, 1994.
- Гаспаров 1971 — *Гаспаров М.* Ритмика трехсложных размеров в русской поэзии // Н. А. Некрасов и русская литература. Тезисы докладов и сообщений. Кострома, 1971.
- Гаспаров 1999 — *Гаспаров М.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
- Гаспаров 2000 — *Гаспаров М.* Записи и выписки. М., 2000.
- Гаспаров 2000а — *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Стрфика. М., 2000.
- Гаспаров 2008 — *Гаспаров М.* <О Т. Кибирове> // *Кибиров Т.* В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт». М., 2008.
- Генис — *Генис А.* Тимур Кибиров. Сквозь прощальные слезы // Панорама. Лос-Анджелес. 1988. Июль.
- Глезеров — *Глезеров С.* Болонья как символ эпохи / Интервью с Н. Лебиной // Санкт-Петербургские ведомости. 2016. № 145. 10 августа [Электронный ресурс]. URL: [https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/bolonya\\_kak\\_nbsp\\_simvol\\_epokhi/](https://spbvedomosti.ru/news/nasledie/bolonya_kak_nbsp_simvol_epokhi/) (дата обращения: 29.03.2019).
- Гронас — *Гронас М.* Лосев, Бродский, Уолкотт, Хини, Элиот, Оден, Йейтс, Вертов, Ленин и Ходжа Насреддин // Лифшиц/Лосев/Loseff: Сборник памяти Льва Владимировича Лосева. М., 2017.

- Данилов — *Данилов С.* Помирились ли мы? Вместо послесловия // Гражданская война в Испании (1936—1939). М., 2004.
- Дело Фани Каплан — Дело Фани Каплан, или Кто стрелял в Ленина / Сост.: В. Виноградов, А. Литвин, Н. Перемышленникова, В. Христофоров. М., 2003.
- Джамбул 2013 — Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в советской стране (Статьи и материалы). М., 2013.
- Дмитриев — *Дмитриев Ю.* Майя Кристалинская // Воображаемый концерт. Л., 1971.
- Желицки — *Желицки Б.* XX век: смена политических режимов в венгерском государстве // Авторитарные режимы в Центральной и Восточной Европе. Центральноевропейские исследования. Вып. I. М., 1999.
- Живов — *Живов В.* Язык и революция. Размышления над старой книгой А. М. Селищева // Отечественные записки. 2005. № 2 (23).
- Жирицкая — *Жирицкая Е.* Легкое дыхание... // Ароматы и запахи в культуре: кн. 1. М., 2010.
- Золотонос — *Золотонос М.* Логомахия. Поэма Тимура Кибирова «Послание Л. С. Рубинштейну» как литературный памятник. М., 2010.
- Зорин — *Зорин А.* «Альманах» — взгляд из зала // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. М., 1991.
- Зубова 1998 — *Зубова Л.* Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова // Литературное обозрение. 1998. № 1.
- Зубова 2000 — *Зубова Л.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.
- Камов — *Камов Б.* Рывок в неведомое. М., 1991.
- Кардин — *Кардин В.* Верность времени: литературно-критические статьи. М., 1962.
- Келли — *Келли К.* Товарищ Павлик. Взлет и падение советского мальчика-героя. М., 2009.
- Кибиров, Фальковский — *Кибиров Т., Фальковский И.* Утраченные аллюзии: Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа» // *Philologica*. 1997. Т. 4. № 8/10.
- Кимерлинг — *Кимерлинг А.* Платформа против галош, или Стиляги на улицах советского города // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 3.
- Классен, Хоувз, Синнотт — *Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э.* Значение и власть запаха // Ароматы и запахи в культуре: кн. 1. М., 2010.
- Ковалев — *Ковалев П.* Постмодернистские течения в русской поэзии и специфика современного литературного процесса. Орел, 2013.
- Кожемяко — *Кожемяко В.* Зоя Космодемьянская. Правда против лжи. М., 2015.
- Козлов 2009 — *Козлов Н.* «Тамбовский волк» // Наука и жизнь. 2009. № 12.
- Козлов 2017 — *Козлов А.* Железные печи // История печного отопления в России. М., 2017.
- Колева — *Колева М.* Советская парфюмерия // Советский стиль: Время и вещи. М., 2011.
- Колоницкий — *Колоницкий Б.* Маленький человек как субъект большой политики // #1917: Семнадцать очерков по истории Российской революции. СПб., 2017.
- Кравчинский — *Кравчинский М.* Песни, запрещенные в СССР. Н. Новгород, 2008.
- Ларина — *Ларина Ю.* Красно-бело-голубой огонек // Огонек. 2005. № 5. 26 дек.

- Лебина 2007 — *Лебина Н.* Волосы и власть: советский вариант // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2007. № 4.
- Лебина 2014 — *Лебина Н.* Мужчина и женщина: тело, мода, культура СССР. М., 2014.
- Лебина 2015 — *Лебина Н.* Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля: Ленинград, 1950—1960-е годы. СПб., 2015.
- Лебина 2018 — *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М., 2018.
- Лебина 2019 — *Лебина Н.* Пассажиры колбасного поезда: Этюды к картине быта российского города: 1917—1991. М., 2019.
- Лебина, Чистиков — *Лебина Н., Чистиков А.* Обыватель и реформы: картины повседневной жизни горожан в годы нэпа и хрущевского десятилетия. СПб., 2003.
- Левинсон — *Левинсон А.* Повсюду чем-то пахнет // Ароматы и запахи в культуре: кн. 1. 2-е изд., испр. и доп. М., 2010.
- Лейбов — *Лейбов Р.* Гармонисты во стане русских воинов: кросс-жанровые перекодировки и трансляция литературного канона // Русская литература. 2015. № 4.
- Лекманов — *Лекманов О.* Тимур Кибиров на фоне Булата Окуджавы // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31).
- Лекманов, Симановский, Свердлов — *Лекманов О., Симановский И., Свердлов М.* Венедикт Ерофеев: посторонний. М., 2018.
- Лотман — *Лотман Л.* Чернышевский-романист // История русской литературы: в 10 т. Т. 8. Ч. 1. М.—Л., 1956.
- Лотман, Минц — *Лотман Ю., Минц З.* «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник: Труды науч. конф., посв. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. Таргу, 1964. [Вып. 1].
- Лурье — *Лурье Л.* Маленький двойной переворот // Огонек. 2013. № 32.
- Марфин, Чивурин — *Марфин М., Чивурин А.* Что такое КВН? М., 2002.
- Матасов — *Матасов В.* Белое движение. Часть 4 // Кадетская переключка: Периодический журнал Объединения кадет российских и зарубежных кадетских корпусов. NY.: Association of Russian Cadets Graduated Outside of Russia, 1988. № 46, 47.
- Медриш — *Медриш Д.* В сотворчестве с народом: Родословная одного стихотворения // Русская речь. № 1. 1999.
- Миллер — *Миллер В.* Очерки народной словесности: в 3 т. Т. 1. М., 1897.
- Михайлин, Беляева — *Михайлин В., Беляева Г.* Любопытный и фиксирующий глаз: образ иностранца в советском кино // Отечественные записки. 2014. № 14 (61). С. 150—166.
- Монахов — *Монахов С.* Трехсложные размеры в истории русской литературы: проблемы ритмической эволюции и формирования семантических моделей поэтического языка: дис. ... канд. филол. н. СПб., 2008.
- Неклюдов — *Неклюдов С.* Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты. М., 2016.
- Немиров — *Немиров М.* Все о поэзии: 157 // Русский журнал. 2003. 31 окт. [Электронный ресурс]. URL: [http://old.russ.ru/netcult/20031031\\_n.html](http://old.russ.ru/netcult/20031031_n.html)
- Немзер 2001 — *Немзер А.* Тимур из пушкинской команды // *Кибиров Т.* Кто куда — а я в Россию... М., 2001.
- Немзер 2003 — *Немзер А.* Двойной портрет на фоне заката // *Немзер А.* Замечательное десятилетие русской литературы. М., 2003.

- Нифонтова — *Нифонтова И.* «Пой, Майя!» // Советская эстрада и цирк. 1964. № 3.
- Нурмухамедова — *Нурмухамедова Р.* Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова. М., 2008.
- Обатнин — *Обатнин Г.* «Ахи» в поэзии русского модернизма: К описанию стилистических коннотаций // Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX — первой половины XX вв.: К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Acta Slavica Estonica. X. Тарту, 2018.
- Орлов — *Орлов И.* Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления. М., 2010.
- Орлова — *Орлова О.* Газданов. М., 2003.
- Осокина — *Осокина Е.* За фасадом «сталинского изобилия». М., 2008.
- Парфенов 2009 — *Парфенов Л.* Намедни. Наша эра. 1961—1970. М., 2009.
- Парфенов 2015 — *Парфенов Л.* Намедни. Наша эра. 1946—1960. М., 2015.
- Петров, Калмыков, Голанд — *Петров Ю., Калмыков С., Голанд Ю.* История Сбербанка России (1841—1991). М., 2007.
- Пироговская 2017 — *Пироговская М.* Театр изобилия, или Почему на советском столе так много тарелок // Experto crede Alberto: Сб. статей к 70-летию Альберта Кашфулловича Байбурина. СПб., 2017.
- Пироговская 2018 — *Пироговская М.* Миазмы, симптомы, улики. Запахи между медициной и моралью в русской культуре второй половине XIX века. СПб., 2018.
- Почему брянский тамбовскому не lupus est // Культура письменной речи [Электронный ресурс]. URL: <http://grammar.ru/RUS/?id=14.62> (дата обращения: 30.01.2019).
- Ратьковский, Ходяков — *Ратьковский И., Ходяков М.* История советской России. М., 2001.
- Рогачева — *Рогачева Н.* Русская лирика рубежа XIX—XX веков: поэтика запаха: автореф. дис. ... д-ра филол. н. Екатеринбург, 2011.
- Романенко — *Романенко А.* Советская словесная культура: образ риторика. Саратов, 2000.
- Росси — *Росси Ж.* Справочник по ГУЛАГу. М., 1991.
- Рутц — *Рутц М.* Детская литература в творчестве Тимура Кибирова: многоплановые аргументы постмодернистской дискуссии о ценностях // Детские чтения. 2017. Т. 11. № 1.
- Симаков — *Симаков Г.* Потому что нам нельзя без песен... История песни: «Глобус» // Люди и песни. 2007. № 5 (19). Сент.—Окт.
- Скоропанова — *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. М., 2001.
- Тименчик — *Тименчик Р.* Письмо Аминадаву Дикману, переводящему Тимура Кибирова на иврит // Литературное обозрение. 1998. № 1.
- Тоддес — *Тоддес Е.* «Энтропии вопреки»: Вокруг стихов Тимура Кибирова // Родник. Рига. 1990. № 4.
- Трущенко — *Трущенко Н.* Косарев. М., 1988.
- Фаликов — *Фаликов И.* Евтушенко: Love story. М., 2017.
- Фахретдинов 2018 — *Фахретдинов Р.* «Русская Марсельеза»: жестокий романс Петра Лаврова // Антропологический форум. 2018. № 36. С. 116—153.
- Фахретдинов — *Фахретдинов Р.* Тоника, силлабика или силлабо-тоника? О популярности неоднозначно интерпретируемых песенных хореев (На примере «народных» хореев и «Яблочка») (В печати).

- Федосюк — *Федосюк Ю.* Утро красит нежным светом... Воспоминания о Москве 1920—1930-х годов. М., 2004.
- Фельштинский — *Фельштинский Ю.* Вожди в законе. М., 2008.
- Фицпатрик — *Фицпатрик Ш.* Повседневный сталинизм. М., 2008.
- Фридман — *Фридман Р.* Парфюмерия и косметика: Производство. Назначение. Применение. М., 1968.
- Хлевнюк — *Хлевнюк О.* Сталин. Биография одного вождя. М., 2015.
- Хрущев — *Хрущев Н.* Строительство коммунизма в СССР и развитие сельского хозяйства. Т. 3. М., 1962.
- Цявловский 1996 — *Цявловский М.* Комментарии [к балладе А. Пушкина «Тень Баркова»] / Публ. Е. С. Шальмана. Подг. текста и примеч. И. А. Пильщикова // *Philologica*. 1996. Т. 3. № 5/7.
- Чередниченко — *Чередниченко Т.* Песни Тимура Кибирова // *Арион*. 1995. № 1.
- Чудакова 1985 — *Чудакова М.* Гоголь и Булгаков // *Гоголь: история и современность*. М., 1985.
- Чудакова 1998 — *Чудакова М.* Заметки о поколениях в советской России // *НЛО*. 1998. № 30.
- Чудакова 2007 — *Чудакова М.* Возвращение лирики: Булат Окуджава // *Чудакова М. Новые работы: 2003—2006*. М., 2007.
- Чухонцев — *Чухонцев О.* Имя поэта // *Вопросы литературы*. 1995. № 6.
- Щеглов — *Щеглов Ю.* Комментарии к роману «Золотой теленок» // *Ильф И., Петров Е. Золотой теленок*. М., 1995.
- Эпплбаум — *Эпплбаум Э.* ГУЛАГ. Паутина Большого террора. М., 2017.
- Юдкина — *Юдкина А.* «Памятник без памяти»: первый Вечный огонь в СССР // *Неприкосновенный запас*. 2015. № 3. С. 112—134.
- Юрчак — *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2014.
- Якуб — *Якуб С.* Вспомним забытые игры. М., 1988.
- Яскунова — *Яскунова А.* Трудовая повседневность колхозников русского севера в 1930—1950-е гг. // *Ярославский педагогический вестник*. 2012. С. 68—71.
- Andressen — *Andressen B.* Brillen Vom Gebrauchsartikel zum Kultobjekt / *Spectacles — From Utility to Cult Object*. Stuttgart, 1998.
- Brunswic — *Brunswic A.* Les eaux glacées du Belomorkanal. Arles, 2009.
- Humphrey — *Humphrey C.* «Janus-Faced Signs» — the Political Language of a Soviet Minority Before Glasnost' // *Social Anthropology and the Politics of Language*. New York: Routledge, 1989.
- Koenker — *Koenker D.* Whose Right to Rest? Contesting the Family Vacation in the Postwar Soviet Union // *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 51, No. 2 (Apr., 2009).
- Loren — *Loren G.* Lysenko's ghost: Epigenetics and Russia. Cambridge — MA, London, 2016.
- Rutz — *Rutz M.* Timur Kibirovs dichterisches Werk in seiner Entwicklung (1979—2009): Ringen um Werte in einer Zeit der Umbrüche. Peter Lang, 2016 (Neuere Lyrik: Interkulturelle und interdisziplinäre Studien. Bd. 3).
- Syska — *Syska K.* O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej. Kraków, 2015.

## СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

- Большая советская энциклопедия 1938 — Большая советская энциклопедия. Т. 36. М., 1938.
- Большая советская энциклопедия 1953 — Большая советская энциклопедия. Т. 20. М., 1953.
- Большая советская энциклопедия 1973 — Большая советская энциклопедия. Т. 13. М., 1973.
- Брокгауз, Ефрон — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. [Т. 25]. СПб., 1894.
- Виноградов — *Виноградов В.* История слов. М., 1999.
- Душенко — *Душенко К.* Большой словарь цитат и крылатых выражений. М., 2011.
- Иванов, Топоров — *Иванов В., Топоров В.* Карачун // Мифологический словарь. М., 1991.
- Кожевников — *Кожевников А.* Большой словарь: Крылатые слова отечественного кино. СПб., 2001.
- Краткий политический словарь — Краткий политический словарь. М., 1978.
- Словарь сокращенных названий — Словарь вошедших в обиход сокращенных названий. Владивосток, 1924.
- Фасмер — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. М., 1986—1987.
- Энциклопедический словарь — Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2003.
- DWB — Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854—1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

## ПЕСЕННИКИ

- 100 песен русских рабочих — 100 песен русских рабочих. М., 1984.
- Антология советской детской песни — Антология советской детской песни. Вып. 3. М., 1988.
- Джекобсоны 2006 — *Джекобсон М., Джекобсон Л.* Преступление и наказание в русском песенном фольклоре (до 1917 года). М., 2006.
- Джекобсоны 2014 — *Джекобсон М., Джекобсон Л.* Песенный фольклор советских тюрем и лагерей как исторический источник: 1917—1991. М., 2014.
- За праздничным столом — За праздничным столом. Популярные песни в переложении для фортепиано и гитары с голосом. М., 2001.
- Избранные песни — Избранные песни из кинофильмов. Вып. 2. М., 1969.
- Красный песенник — Красный песенник. М., 1925.
- Лирические песни — Лирические песни. Горький, 1965.
- Наши любимые песни — Наши любимые песни. М., 2010.
- От улыбки — От улыбки хмурый день светлей! СПб., 1996.
- Очарование — Очарование русского романса. М., 2013.
- Песенник — Песенник. М., 1963.
- Песенник октябренька — Песенник октябренька. М., 1964.

- Песенник пионера — Песенник пионера первой ступени. М., 1959.  
Песни 1955 — Песни. Сталинград, 1955.  
Песни Великой Отечественной войны — «Нам дороги эти позабыть нельзя...»: Песни Великой Отечественной войны. Екатеринбург, 2005.  
Песни и романсы — Песни и романсы русских поэтов. М.—Л., 1965.  
Песни наших дней — Песни наших дней. М., 1986.  
Песни о Ленине и Сталине — Песни о Ленине и Сталине. М., 1952. Песни радио и кино — Песни радио и кино. Вып. 179. М., 1973.  
Песни радио, кино и телевидения — Песни радио, кино и телевидения. Вып. 50. М., 1983.  
Песни революции — Песни революции. М., 1924.  
Песни русских поэтов — Песни русских поэтов. Л., 1957.  
Песни советского кино — Песни советского кино. Челябинск, 2004.  
Песня 89 — Песня 89. Песни для голоса (хора) в сопровождении фортепиано (баяна, гитары). Вып. 4. М., 1989.  
Поет Муслим Магомаев — Поет Муслим Магомаев. М., 1971.  
Поет народ — Поет народ: Сб. песен. М., 1965.  
Популярные песни — Популярные песни. Вып. 4. М., 1990.  
Республика орлят — Республика орлят. Песенник. М., 1978.  
Русские народные песни — Русские народные песни. Вып. 1. М., 1979.  
Русские революционные песни — Русские революционные песни. М., 1977.  
Русские советские песни — Русские советские песни: 1917—1977. М., 1977.  
Сборник песен Отечественной войны — Сборник песен Отечественной войны. Горький, 1942.  
Славим победу Октября — Славим победу Октября. Вып. 1. М., 1967.  
Труби, горнист! — Труби, горнист! Песенник пионера. М., 1970.  
Хренников — *Хренников Т.* Песни (ноты) для голоса в сопровождении фортепиано (баяна, гитары). М., 1982.

## ЗАМЕТКИ ЧИТАТЕЛЕЙ «ЖИВОГО ЖУРНАЛА» О. ЛЕКМАНОВА О «ВСТУПЛЕНИИ» В ПОЭМУ КИБИРОВА

- ЖЖ1 — <https://alikh-manov.livejournal.com/10623.html>  
ЖЖ2 — <https://alikh-manov.livejournal.com/12979.html>  
ЖЖ3 — <https://alikh-manov.livejournal.com/13798.html>  
ЖЖ4 — <https://alikh-manov.livejournal.com/14833.html>  
ЖЖ5 — <https://alikh-manov.livejournal.com/15203.html>  
ЖЖ6 — <https://alikh-manov.livejournal.com/15463.html>  
ЖЖ7 — <https://alikh-manov.livejournal.com/15463.html>  
ЖЖ8 — <https://alikh-manov.livejournal.com/16901.html>  
ЖЖ9 — <https://alikh-manov.livejournal.com/18791.html>  
ЖЖ10 — <https://alikh-manov.livejournal.com/18791.html>  
ЖЖ11 — <https://alikh-manov.livejournal.com/19689.html>  
ЖЖ12 — <https://alikh-manov.livejournal.com/20434.html>  
ЖЖ13 — <https://alikh-manov.livejournal.com/20972.html>  
ЖЖ14 — <https://alikh-manov.livejournal.com/21396.html>  
ЖЖ15 — <https://alikh-manov.livejournal.com/22700.html>

ЖЖЖ16 — <https://alikh-manov.livejournal.com/26090.html>  
ЖЖЖ17 — <https://alikh-manov.livejournal.com/28593.html>  
ЖЖЖ18 — <https://alikh-manov.livejournal.com/29309.html>  
ЖЖЖ19 — <https://alikh-manov.livejournal.com/30055.html>  
ЖЖЖ20 — <https://alikh-manov.livejournal.com/31805.html>  
ЖЖЖ21 — <https://alikh-manov.livejournal.com/32150.html>  
ЖЖЖ22 — <https://alikh-manov.livejournal.com/35821.html>  
ЖЖЖ23 — <https://alikh-manov.livejournal.com/35844.html>  
ЖЖЖ24 — <https://alikh-manov.livejournal.com/37219.html>  
ЖЖЖ25 — <https://alikh-manov.livejournal.com/37729.html>  
ЖЖЖ26 — <https://alikh-manov.livejournal.com/39150.html>  
ЖЖЖ27 — <https://alikh-manov.livejournal.com/39582.html>  
ЖЖЖ28 — <https://alikh-manov.livejournal.com/41839.html>

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ПОСЛЕДНИЙ ЭПОС

Филологам дана особая власть — писать и переписывать историю литературы. Не является ли этот комментарий к поэме Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы» примером такой власти? Во всяком случае, установка налицо: разворачивая столь скрупулезные пояснения к тексту всего лишь тридцатилетней давности, авторы комментария тем самым заявляют о правах автора поэмы числиться в первом ряду «великой традиции», о его законном месте в литературном каноне.

Соответственно, в подтексте этого комментария читается постоянное указание на масштабность задач кибировского текста. «Сквозь прощальные слезы» — едва ли не первая серьезная попытка поэтического эпоса после «Василия Теркина» Твардовского и последняя на сегодняшний день. Вроде бы в поэме Кибирова почти все противоречит привычным представлениям об эпосе: в ней отсутствует явная сюжетная доминанта, решительно преобладает лирическое начало, несущее шлейф «мелочей» личной памяти, да и размер ее слишком короток по эпическим меркам. От всей традиции большой поэтической формы в кибировском тексте, кажется, остается только формула зачина, иронически буксующая сквозным, связующим все части рефреном, — «пой» вместо «пою». Но зато скрытый сюжет «...Прощальных слез» вмещает всю историю Советского Союза, пропущенную через личную память, лирический голос разрастается грандиозным многоголосием «чужого слова», и наконец пришло время небольшому по объему тексту мощно расширяться в увесистый том комментариев.

Но главное в поэме — эпический резонанс ее идей. Она начинается со «взрывного» разрушения устойчивого «горючего» выражения «дело пахнет керосином» за счет одного личного местоимения — «дело мое». Именно этот фразеологический разлом позволяет автору развернуть огромный период, нанизанный на гиперградацию из 108 однородных членов. Весь этот период, занимающий чуть менее 20 строф (77 строк), по сути держится на одном сверхподлежащем — «дело». Тем настоятельнее оказывается вопрос: какое это «дело», в чем оно, собственно, заключается?

Прежде всего, делом поэта, пахнущим керосином — то есть рискованным, кажущимся невозможным, едва ли не предосудительным, — является обновление поэтического мифа. Из древних четырех чудес

в системе «орфической веры» (Х. Блум) — чуда божественного происхождения поэзии, чуда вечной традиции, чуда творческого акта, вдохновенного высшими силами, и чуда всепокоряющего поэтического воздействия — Кибиров, конечно, делает ставку на третье и четвертое.

Условием такого рода «дела», вопреки всему подхватывающего первичный миф Орфея, Амфиона, Терпандра, а за ними и вторичный миф Жуковского, Пушкина, Мандельштама, становится во «Вступлении» к кибировской поэме особое рода инициация — низовой стихией. Неслучайно, видимо, то, что в ряд, заданный керосином, входит не меньше пятнадцати жидкостей, почти все вне поэтического ряда, струящиеся все ниже и ниже — от керосина, бензина, солярки к политуре, портовешку и вплоть до предельного низа канализации. Не субституты ли это Геликона, Иппокрены, Кастальского ключа? Некий голос: «Чуешь, чуешь, чем пахнет?» — предостерегая, вместе с тем как бы призывает спуститься к сточным жидкостям и приобщиться к ним — не травестия ли это боговдохновенности, поэтической одержимости?

Так, с особенно резким смещением, развернут во «Вступлении» поэтический миф: возможность «дела», к которому голос призывает поэта, обеспечивается не возвышением и дистанцией, не полетом Пегаса и восхождением на Парнас, а, напротив, погружением в самую толщу, гущу внеположного поэзии быта, в самую бытовую грязь. Мало того, испытания поэта не ограничиваются требованием слияния с безобразным, от него требуется еще и вместить в себя все пугающее бессмысленностью, замкнуть на себе все скрежещущие нестыковки вещей и несовместимости форм.

Что же он обретает этой ценой, пройдя первую инициацию — испытан на себе гротескную реализацию пушкинской формулы «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет»? Новый ресурс поэтической власти — сопричастность всему, всеведение и вседесущность. Отныне он получает возможность поэтического посредничества — связывания больших смыслов с предельно малыми величинами (пустыками, мусором истории), высокой традиции с теми закоулками, которые она прежде брезгливо не замечала; рядом — в соседних строках — бунинской антоновки и анаши, рождественской хвои и сортирной хлорки. Он стремительно, на переходе от одного элемента градации к другому, через строчку, перемещается в пространстве: Сучан, Вилюй — Крым; Калуга — Моздок, чтобы в последующих главах поэмы получить возможность перемещаться во времени.

Знаком того, что инициация состоялась, дано итожащее «Вступление» причащение высокой стихии слез. Круг Иппокрены замкнулся в последних строках этой части — от керосина к слезам:

Пахнет жареным, пахнет горелым,  
Аллергеном — греха не таи!  
Пахнет дело мое, пахнет тело,  
Пахнут слезы, Людмила, мои.

Но это еще, конечно, не все: в поисках нового ресурса всепроникающего воздействия поэт здесь идет еще дальше в самоуничижении, в умалении личного начала. Как бы деконструируя себя, он разлагает свое «Я» на ряды цитат и цитатных эквивалентов, словно распадаясь и разбрасываясь; так поэт до конца реализует принцип *negative capacity* (по формуле Дж. Китса), платонической пассивности певца. Собственно, теперь он уже не певец, а вместилище многих поющих голосов — но тем более универсальной становится его роль: он уже не просто может оказаться в любом забытом и затерянном месте русского мира (в какой-нибудь «гостинице в Йошкар-Оле»), но и сам притягивает к себе русский мир в обрывках цитат, вбирает его в себя, став своего рода цитатным хором («все во мне и я во всем», если воспользоваться тютчевской аналогией). Более того: его сознание драматизируется, становится полем битвы цитат, разрывается между враждебными как бы смыслами, полусмыслами, симулякрами. При этом в переполненном цитатами сознании еще и достигается предельная концентрация комических приемов — в постоянном переплетении гротеска, травестии, площадной иронии, разрушительной игры слов, формул поношения и брани («...Над твоей Госприемкою сраной...»); ряды цитат попадают в щелочную среду высмеивания, просеиваются через сито издевательств.

Так первое дело — смещение, обновление поэтического мифа — подготавливает второе, опирающиеся на магически вызывающие прошлое анафоры и повторы («спой мне», «пой мне» рефреном, прокрученным 33 раза). Дело это — отделить в потоке цитат истинные ценности от ложных, обезвредить издевательским смехом навязчивые призраки смыслов, собрать и волшебством слез защитить живые смыслы. Что поэт обесценивает ассенизаторской, черной работой комических приемов? Все, что связано с историей — не просто с советской историей, а с идеей истории как таковой. Вместе с этой глобальной идеей комически аннулируются всякого рода принципы, убеждения, концепции, схемы — идеи поступательного развития, исторического опыта, общего дела, политической ответственности, вообще — любые претензии на историческую «правоту». «Объясни же, какая такая, — обращается он к «профессорскому сыну» Сашеньке Блоку, — Овладела тобой правота?»; «Вслед гляжу я вам, добрым и честным, — говорит он комсомольцам-шестидесятникам, — Ничего-то в вас, мальчики, нет».

Ничего для поэта нет и в истории — никакого смысла; таков его смеховой приговор. Зато все «личное», «частное», «малое», «единичное» улавливается и подхватывается стихией «слезной» речи. Поэт находится в напряженном, любовном диалоге с «лицами», издевательски зачеркивая явления и тенденции. Он по-родственному окликает мертвых: «парнишка кудрявый»; «друг мой сердешный!»; «мое горькое горе!»; «Мой мечтатель-хохол окаянный!» (местоимение «мой» повторено в поэме 25 раз). Любовно увещевает: «Погоди, помолчи!»; «Послушай!»; «Ну ответь, ну скажи!»; «Я тебя не обижу». Ласково укоряет: «бестолковый»; «угорелый, оглашенный!»; «дуралей»; «дурак». Всю свою поэтическую власть, всю магию поэт обращает в эмпатию, в контакт с другим — как со своим. На этой эмпатии строятся в поэме переключки всеобщего родства: постоянно (не менее 10 раз) на разные лады, от иронии до патетического надрыва, повторяются ключевые слова — «родной», «родимый», «Родина», «отчизна», «моя сторонка».

Примечательно при этом, что сила этих порывов братания и сочувствия обратно пропорциональна разделяющей поэта и персонажа временной дистанции: по мере приближения к современности все меньше задушевного разговора, все больше пастишной скороговорки. Ускоряется сам темп песенного потока — от *moderato* Глеба Кржижановского (1-я глава) к *allegro* братьев Покрасс (2-я глава) и, наконец, к джазовому *presto* Арно Бабаджаняна (4-я глава). В первой и второй главах еще возможна краткая остановка и вдумывание, вчувствование в другого; в четвертой главе в бессмысленном потоке истории, с ее полыми знаками, растворяющимися в глоссолалии («Че-че-че, ча-ча-ча, Че Гевара!»; «Ах ты, беса мэ, ах, Че Гевара!»; «Летка-енка ты мой, Евтушенко! Лонжюмо ты мое, Лонжюмо!»; «Буги-вуги, футбол, комсомол!») — можно поймать только один смысл, эротический — в перестуке девичьих каблучков:

И покамест ходить я умею,  
И пока я умею дышать.  
Чуть прислушаюсь — и немею!  
Каблучки по асфальту стучат!

Это ускорение темпа и убывание смыслов в поэме — признак надвигающейся катастрофы. И вот, в пятой главе, с двусмысленно-издевательским эпиграфом из Ахматовой: «Час мужества пробил на наших часах...», — поэт завершает свое второе дело, объявляя катастрофу не то чтобы неотвратимой, а уже состоявшейся. История закончилась, обнулилась; прошлое было ужасно, настоящее — бессмысленно, будущее — беспросветно:

Город Солнца и Солнечный Город,  
Где Незнайка на кнопочки жал, —  
Все закончено. В Солнечногорске  
Строят баню и автовокзал.

.....

И другого пути у нас нету!  
Паровоз наш в тупик прилетел,  
На запасном пути беспросветном  
Бронепоезд напрасно ревел!

.....

Как-то грустно, и как-то ужасно.  
Что-то будет у нас впереди?  
Все напрасно. Все очень опасно.  
Погоди, тракторист, погоди!..

.....

Чудь да мера. Фома да Емеля.  
Переселок. Пустырь. Буерак.  
Все ведь кончено. — Нечего делать.  
Руку в реку. А за руку — рак.

Но еще до объявления катастрофы поэт готовился к своему третьему, решающему делу и даже, в «Лирической интермедии», прошел еще одну, решающую инициацию. В этой части поэмы поэтический миф из подтекста выходит в образно-декларативный план и реализуется в сюжете. В «Интермедии» поэт подхватывает древний миф о священной преемственности, божественной эстафете, о той цепи, которая, по словам Шелли, «проходя через множество сердец, восходит к великим умам и оттуда посылает незримую эманацию, все соединяющую воедино и поддерживающую жизнь повсюду». От нового Орфея — Моцарта — избранный певец получает волшебного бурундука вместо лиры и музыки. Бурундук символически соединяет высокую традицию (через отсылку к знаменитому «Сурку» Гете и Бетховена) и дурашливую домашность, парнасскую вечность и сниженность будней. Значит, поэт получил благословение и волшебного помощника для третьего, великого дела.

В кульминационный момент «Интермедии» и всей поэмы отсылка к предшествующему эпосу — «Василию Теркину» — переходит в прямое провозглашение поэтической миссии как христианского служения (о чем подробно сказано в соответствующем месте комментария):

Я иду во имя жизни  
На земле и в небесах,  
В нашей радостной Отчизне,  
В наших радужных лучах!

После этой присяги христианской идее, в финале пятой главы, приходит время замкнуть период, скрепленный гиперанафорой («спой же», «пой»), и развернуть новый, сравнительно короткий, — с отказом от смеаовой стихии и утверждением абсолюта слезпричащением к слезам. «Мне б злорадствовать, мне б издеваться...» — так зачинается новая эмоциональная волна, завершается же она через пять строф утверждением абсолюта слез:

Над дебильною мощью Госнаба  
Хохотать бы мне что было сил —  
Да некрасовский скорбный анапест  
Носоглотку слезами забил.

Для третьего дела, в «Эпилоге», поэт с пересмешнического и скорбного анапеста переходит на размер высоких жанров — пятистопный ямб, усиливая торжественность и напевность сначала сплошными женскими попарными рифмами, а затем и дактилическими. Период теперь нанизывается на молитвенные рефрены («Господь, благослови мою Россию!», «Благослови же, Господи, Россию!») и соединительно-перечислительные анафоры «и». Какой миф скрывается в подтексте этой формулы? Можно предположить: миф о катастрофе и спасении, миф о Ноевом ковчеге. Третье дело поэта — все личное и единичное, все оставшиеся скромные смыслы — собрать вместе, в один ковчег спасения, «всех-всех-всех» — по одному. Третье дело поэта — спасти Россию.

Обстоятельная и бесстрастная книга комментариев к кибировской поэме властно подводит читателя к чуду тогдашнего, тридцатилетней давности, триединого «дела». В конце восьмидесятых — начале девяностых авторская эмоция личного обращения, форсированного второго лица захватывала и втягивала читателя в «дело» поэмы, заставляла присоединить свой голос к хору звучащих в ней голосов. Чтобы остаться живым текстом, а не полузабытым памятником, «...Прощальные слезы» и сегодня нуждаются в читательском соучастии. В этом и заключается, в свою очередь, заветное «дело» комментария — вовлечь читателя в стихию последнего на сегодня русского эпоса.

*Михаил Свердлов*

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абрашитов В. 400  
Абрахам П. 396  
Абуладзе Т. 49  
Авербах Л. 87  
Аверинцев С. С. 357  
Авилов М. 180, 181  
Авилова Е. 144  
Агатов В. 196, 249  
Аджубей А. 282  
Адоньева С. 67  
Аедоницкий П. 314  
Айзенберг М. 47, 105, 413, 416  
Аксельрод А. 286  
Аксенов В. 107, 258, 264, 314  
Акуленко П. 193  
Александров А. 177, 210  
Александров Г. 92, 176, 191, 192, 195, 199, 203, 226, 227, 237  
Александрова З. 176  
Алексеев В. 335  
Алешковский Ю. 122, 146, 222  
Алов А. 159, 167  
Алтайский К. 239  
Алымов С. 169, 198  
Альенде С. 376  
Андропов Ю. 367  
Андрухович Ю. 133  
Анненский И. 75  
Антокольский П. 188  
Апсолон А. 207  
Арманд П. 361  
Армонас Б. 230  
Арнштам Л. 196  
Архангельский А. Н. 59, 60, 279, 345, 355, 359  
Асадов Э. 289  
Ахмадулина Б. 77  
Ахматова А. 69, 71, 136, 141, 302, 349, 353, 365, 439  
Абаджанян Ара 258  
Абаджанян Арно 257, 258, 261, 329, 439  
Багрицкий Э. 160, 169, 336  
Балтер Б. 306  
Бальмонт К. 357  
Бардо В. 297, 328  
Барто А. 184  
Баснер В. 303  
Басов В. 299  
Батиста Ф. 300, 301  
Башлачев А. 243, 416  
Безыменский А. 150, 279  
Белов В. 392, 401, 408  
Белов П. 87, 232  
Белоусов А. Ф. 101  
Белый А. 161  
Беляев В. 166  
Берггольц О. 222  
Берковский В. 163  
Вернес М. 242, 243, 249, 266, 297, 299  
Бетховен Л. 346, 358, 363, 364, 440  
Бидstrup X. 298  
Битов А. 291  
Блантер М. 162, 208, 214, 226, 242, 245, 247, 313, 325, 385  
Блок А. А. 51, 53, 114, 142, 143, 150, 153, 154, 155, 162, 164, 219, 357, 409, 410, 411, 438  
Блок А. Л. 154  
Блос В. 308  
Блум Х. 437  
Блюхер В. 214  
Бляхин П. 183  
Бобровский А. 152  
Богословский Н. 217, 249  
Богуславский С. 218  
Бокарев Г. 128  
Болотин С. 176  
Большаков И. 213  
Бондарев Ю. 250  
Бочаров Д. 258  
Брагин Ю. 290  
Брежнев Л. 319, 320, 367, 374, 376, 380  
Бродский И. 52, 95, 120, 137, 256, 274, 372, 381  
Брюсов В. 164, 166  
Буденный С. 214  
Будищев А. 149  
Буйтош Я. 405  
Буковский В. 376  
Булатов Э. 416  
Булахов П. 348  
Булгаков М. 120, 127, 131, 160, 168  
Бунин И. 100, 101, 111, 163, 166, 167, 337  
Буравкин Г. 317  
Бухарин Н. 223  
Буюкли В. 149  
Быков Г. 214  
Быков Л. 321  
Бычков В. 183  
Вайда А. 296  
Вайль П. 176, 337  
Вайншток В. 194  
Вальрот В. 231  
Ванцетти Ф. 223  
Ваншенкин К. 339  
Варламов А. 165, 280  
Васильев Г. 160  
Васильев О. 416  
Васильев-Буглай Д. 213  
Васильевы Г. и С. 175, 177  
Вега М. 169  
Великанова Г. 259  
Вербицкий Л. 326  
Верн Ж. 194  
Вершинин М. 370  
Веселый А. 138  
Визбор Ю. 268, 277, 285  
Виккер И. 399  
Вилладжо П. 385  
Виноградов В. В. 331  
Висконти Л. 296  
Вихорев В. 268  
Вицин Г. 140, 394, 395  
Владимир Святославич 310  
Владимов Г. 107

- Вознесенский А. 52, 111, 146, 258, 269, 272, 273, 274, 276, 277, 294, 304, 323, 325, 330, 334, 391, 392, 408  
 Войнович В. 259  
 Волков С. 253  
 Володин А. 107  
 Вольпин М. 227  
 Ворошилов К. 193, 214  
 Вратарев А. 326  
 Высотская О. 218  
 Высоцкий В. 146, 260, 299, 309, 321, 325, 357, 381, 389  
 Вяземский П. 103, 351, 355, 412, 413  
  
 Габичвадзе Р. 202  
 Гавронский М. 269  
 Гагарин Ю. 55, 285, 320  
 Гаджикасимов О. 303  
 Газданов Г. 186  
 Гайдай Л. 108, 140  
 Гайдар А. 178, 179  
 Галич А. 88, 106, 107, 113, 236, 282, 291, 306, 310, 323, 343, 400  
 Гандлевский С. 64, 67, 88, 111, 113, 413, 416  
 Гаранин А. 273  
 Гарст Р. 282  
 Гаспаров М. Л. 56, 59, 279, 340, 342, 364  
 Гейне Г. 341, 364  
 Гельман А. 128  
 Генис А. 337  
 Герасимов А. 155, 172  
 Герасимов С. А. 207  
 Герасимов С. В. 215  
 Герман А. 54, 199  
 Герман М. Ю. 295  
 Герман Ю. 146  
 Герц Е. 327  
 Гете И. В. 346, 356, 358, 363, 364, 440  
 Гиппиус З. 154, 156, 157, 164  
 Гиркин И. 160  
 Гитлер А. 221, 261, 299  
 Глинка Ф. 177  
 Глиэр Р. 178  
  
 Говард Р. 190  
 Говорухин С. 205  
 Гоголь Н. 134, 181, 362  
 Голодный М. 162, 183  
 Голышев В. 191  
 Гольденберг Я. 244  
 Гольц-Миллер И. 173  
 Горбачев М. 49, 126, 391, 395, 401  
 Гордон Ф. 218  
 Горохов А. 258, 329  
 Горький М. 87, 152, 232, 262, 397  
 Граник А. 320  
 Гранов И. 378  
 Гребенников Н. 404  
 Гребенников С. 260, 289, 330  
 Гребенщиков Б. 122  
 Грей Т. 66  
 Грейнци Р. 389  
 Грибачев Н. 307, 308  
 Грибоедов А. 121  
 Григорьев А. 59  
 Григорьев П. 191  
 Гримм Я. и В., братья 98  
 Гринберг М. 376  
 Гроссман В. 235  
 Губерман И. 173  
 Гуголев Ю. 81, 416  
 Гудериан Г. 251  
 Гулиа Д. 314  
 Гурилев А. 381  
 Гурченко Л. 107  
  
 Д'Актиль А. 246  
 Давиденко А. 246  
 Давыдов Д. 355  
 Даль В. И. 186  
 Данте Алигьери 85  
 Данцигер Ю. 226  
 Дашевская Н. 255  
 Дворжецкий В. 167  
 Дегейтер П. 148  
 Дейнека А. 90  
 Делакруа Э. 390, 392  
 Делон А. 296, 297  
 Дельгадо Р. 270  
 Дементьев Н. 315  
 Дербенев Л. 258, 378  
 Державин Г. 121, 229, 352  
 Джабаев Д. 239, 240  
  
 Джанграно 263  
 Джованьоли Р. 230  
 Дзержинский И. 200  
 Дзержинский Л. 200  
 Дзиган Е. 169  
 Добржинский Г. 195  
 Доброуравов Н. 218, 260, 289, 294, 318, 330, 333, 338, 404  
 Довженко А. 398  
 Довлатов С. 126  
 Долев Д. 226  
 Долматовский Е. 147, 214, 284, 289, 297, 297, 317, 385  
 Долуханян А. 144  
 Достоевский Ф. 79, 165, 183, 305  
 Дудин М. 336  
 Дунаевский И. 144, 186, 190, 192, 195, 212, 213, 214, 224, 227, 258, 269, 297, 322  
 Душенко К. В. 247, 302  
 Дыховичный В. 325  
 Дьяков П. 335  
  
 Евсеев А. 78  
 Евтушенко Е. 188, 253, 254, 255, 256, 258, 261, 269, 270, 271, 272, 273, 278, 293, 306, 307, 312, 316, 327, 332, 334, 398, 404, 408  
 Егиазаров Г. 250  
 Егоров А. 214  
 Егоров В. 82, 223  
 Егоров Ю. 147, 289, 306  
 Ежов Н. 239, 240  
 Ельцин Б. 50  
 Ермак Тимофеевич 410  
 Ерофеев В. 54, 102, 118, 122, 377  
 Ершов М. 250  
 Есенин С. 101, 144, 158, 166, 186, 188, 271, 351, 388, 389  
 Ефимов Б. 223, 300  
 Ефимович Б. 89  
 Ефрон Н. 171  
  
 Жабин С. 367

- Жаров А. 214  
 Жаров М. 232  
 Живов В. М. 178  
 Жигулин А. 359, 364  
 Жирардо А. 296  
 Жук К. 315  
 Жуковский В. 66, 412, 437
- Заболоцкий Н. 233  
 Захаров М. 126  
 Зацепин А. 257  
 Звездинский М. 174  
 Зенкевич М. 357  
 Зиганшин А. 320  
 Зиновьев Г. 222  
 Златогорова Т. 398  
 Золотухин В. 273  
 Зорин А. Л. 51, 396  
 Зорин Л. 79  
 Зост В. 263, 264  
 Зоценко М. 87  
 Зубаков П. 399  
 Зубова Л. В. 360
- Иван IV Грозный 410  
 Иванов А. 200, 280  
 Иванов В. Н. 275  
 Иванов Г. 73, 90  
 Иванов Д. 270  
 Иванов О. 303  
 Игин И. 277  
 Игманд А. 369  
 Ильф И. и Петров Е. 91, 184, 194, 265  
 Илюшин А. А. 59  
 Иоанн Златоуст 356  
 Иодковский В. 213, 260  
 Иодковский Э. 293  
 Ионов Л. 98  
 Исаковский М. 144, 160, 187, 208, 214, 215, 242, 243, 247, 313, 384
- Кабаков И. 119  
 Кабалевский Д. 349, 353  
 Каверин В. 224  
 Каладзе К. 202  
 Камбурова Е. 152  
 Каменев Л. 222  
 Каменецкий Ю. 58, 396  
 Кампанелла Т. 384  
 Капитановский М. 368
- Каплан Ф. 171, 172, 173  
 Каплер А. 398  
 Карабчиевский Ю. 68  
 Карасик Ю. 159  
 Карелов Е. 162  
 Каретников Н. 366  
 Картер Д. 371  
 Кастро Ф. 317  
 Катаев В. 87, 251  
 Квитко Л. 193  
 Кеннеди Ж. 297  
 Кеосаян Э. 182, 309  
 Кибирова А. 416  
 Кибирова В. 416  
 Кибирова Л. 68, 416  
 Кибрик Е. 155  
 Ким Ю. 166  
 Кириллов В. 213  
 Китс Д. 438  
 Климов Э. 267  
 Князев В. 181  
 Коваль В. 413, 416  
 Коган П. 258, 262, 335  
 Кожевников В. 299  
 Козаков М. 79  
 Колмановский Э. 253, 339  
 Колчин В. 206  
 Кольцов М. 74  
 Комар В. 395  
 Кондратьев И. 290  
 Конкин В. 159  
 Коноплева Л. 171  
 Кооль Н. 177  
 Корвалан Л. 375, 376  
 Коренев А. 270  
 Корнилов Б. 147, 196  
 Коц А. 148  
 Кочетов В. 78, 334  
 Кравченко И. 413  
 Кржижановский Г. 145, 170, 439  
 Кристаллинская М. 136, 308, 325, 404  
 Кристиан-Жак 328  
 Кромвель О. 238  
 Крутиков Д. 146  
 Крылатов Е. 253  
 Крылов И. 217  
 Крючков Н. 193, 248  
 Крючковский А. 320  
 Кубрик С. 296  
 Кузмин М. 413  
 Кузнецов Ф. 408
- Куллэ В. 68  
 Кульчицкий М. 304  
 Кустодиев Б. 154
- Лабковский Н. 217, 327  
 Лавренев Б. 186  
 Лавров П. 143, 144, 145, 310  
 Лановой В. 159  
 Лапин Б. 193  
 Ласкин Б. 205, 213, 214, 291  
 Лебедев-Кумач В. 144, 192, 195, 212, 214, 244, 245, 249, 258, 304, 313, 322  
 Лебина Н. 315  
 Левик В. 341, 364  
 Левинсон Г. 230  
 Левинтон Г. А. 108  
 Левитанский Ю. 73, 113, 114, 115  
 Левитин Ю. 384  
 Левкин А. 100, 124  
 Лейбов Р. 61  
 Лекманов О. 61  
 Ленин В. 58, 155, 156, 157, 160, 165, 172, 173, 271, 272, 274, 310, 323, 324, 334, 371, 396, 398, 399  
 Леонов А. 386  
 Лепский Г. 335  
 Лермонтов М. 210, 290, 309, 353, 409  
 Лехтинен Р. 270  
 Лещенко Н. 361  
 Липский А. 413  
 Лист Ф. 346  
 Листов К. 249  
 Литус Н. 267  
 Личагев Е. 401  
 Ломоносов М. 58, 200  
 Лорен С. 297  
 Лосев Л. 372  
 Луговой В. 178  
 Лукашевич Т. 216  
 Лукинский И. 320, 373  
 Луков Л. 249  
 Лумумба П. 301  
 Луначарский А. 156  
 Лунгин С. 282  
 Лурье Л. 133

- Лученк И. 317  
 Лысенко Т. 397  
 Львовский М. 262  
 Любимов Ю. 273, 389  
 Любшин С. 107  
 Ляскунский Г. 163
- Магомаев М. 257, 329  
 Майков А. 346  
 Макаров А. 255  
 Макдермот Г. 373  
 Мандельштам Н. Я. 164, 190  
 Мандельштам О. 74, 75, 88, 91, 100, 108, 120, 124, 125, 146, 177, 193, 206, 209, 210, 219, 238, 241, 344, 345, 346, 348, 350, 351, 358, 410, 437  
 Маркс К. 149, 166, 400  
 Маршак С. 72, 102, 184, 193  
 Массалитинов К. 160  
 Мастрояни М. 296, 297  
 Матусовский М. 75, 207, 303  
 Мащенко Н. 159  
 Маяковский В. 68, 79, 150, 152, 157, 161, 164, 166, 200, 211, 245, 269, 324, 361  
 Межиров А. 73, 111, 247  
 Меламид А. 395  
 Мельников В. 78  
 Меншиков А. 356  
 Миансарова Т. 271, 315  
 Микоян А. 228  
 Миллер В. 411  
 Милютин Ю. 176, 232  
 Миндадзе А. 400  
 Миронер Ф. 334  
 Миронов А. 339  
 Митюшин А. 181  
 Михалков Н. 107  
 Михалков С. 76, 199, 210, 408  
 Михельсон Л. 173  
 Мичурин И. 397, 398  
 Мишель А. 78  
 Мишурич А. 267  
 Мовсесян Г. 136  
 Мокроусов Б. 195, 215, 266, 334
- Монган И. 265, 266  
 Моргунов Е. 394  
 Мориц Ю. 73  
 Морозов П. 220, 397  
 Модарт В. А. 342, 347, 354, 355, 360, 361, 364, 440  
 Мошков В. А. 109  
 Мурадели В. 213, 214, 260, 293  
 Муратов С. 286  
 Мятлев И. 124
- Набоков В. 67, 168, 200, 239, 277, 313, 416  
 Надсон С. 348  
 Насреддин Х. 172  
 Натансон Г. 303  
 Науменко М. 134  
 Наумов В. 159, 167  
 Неизвестный Э. 304, 307  
 Некрасов В. Н. 126, 127, 416  
 Некрасов В. П. 127, 416  
 Некрасов Н. 57, 65, 67, 76, 127, 131, 162, 237, 374, 406, 416  
 Некрасова Л. 202  
 Немзер А. С. 48, 63, 121, 149, 162, 166, 168, 174, 178, 201, 226, 239, 261, 286, 291, 325, 397, 398  
 Немиров М. 60, 84, 116  
 Никсон Р. 371  
 Никулин Ю. 264, 394  
 Ниязи 361  
 Новиков А. 176, 182  
 Новиков Д. 413, 416  
 Норштейн Ю. 183  
 Носов Н. 383  
 Нурмухамедова Р. 144  
 Нусинов И. 282
- Ожегов С. И. 337, 351  
 Окуджава Б. 85, 113, 158, 269, 277, 306, 311, 312, 314, 327, 333, 336, 340, 342  
 Олев Н. 262  
 Олеша Ю. 115  
 Орлова Л. 191, 192, 193, 203, 237  
 Орумets В. 263
- Оруэлл Дж. 191  
 Осповат А. Л. 63, 77, 103, 132, 141, 216, 224, 257, 292, 332, 335, 337, 353  
 Островский А. 76, 100, 262, 264, 299, 302, 326  
 Островский А. 304  
 Островский Н. 159  
 Отс Г. 270  
 Опанин Л. 100, 182, 262, 299, 302, 304, 326, 338
- Панов Н. 165  
 Пастернак Б. 57, 66, 73, 115, 124, 137, 164, 189, 190, 346  
 Пастов В. 399  
 Пауэрс Ф. 285  
 Пахмутова А. 207, 218, 260, 289, 294, 318, 330, 333, 338, 404  
 Пек Г. 295  
 Перестиани И. 183  
 Песков Н. 220  
 Петербургский Е. 244  
 Петр I 356, 411  
 Петр III 411  
 Петров-Водкин К. 183  
 Петровский Б. В. 172  
 Пикассо П. 282, 283  
 Пименов Ю. 292  
 Пиночет А. 376  
 Питирим (Нечаев) 405, 406  
 Плавинский Ю. 145  
 Платонов А. 165, 201  
 Плевицкая Н. 165  
 Пляцковский М. 220, 271  
 По Э. А. 357  
 Погодин Н. 86, 169, 198, 199  
 Погореловский С. 238  
 Подешт Л. 314  
 Подельский Г. 270  
 Пожлаков С. 257  
 Позднеев Л. 280  
 Покрасс А. 191  
 Покрасс Д. 190  
 Покрасс Д., Дм. и С., братья 163, 193, 196, 205, 214, 246, 439  
 Покрасс Дм. 187, 190, 369, 370

- Покрасс С. 190, 191  
 Поланский Р. 283  
 Полетаев И. А. 288  
 Полонский Я. 344, 345  
 Полячек А. 76  
 Пономарев Б. 372  
 Поплавский Ф. 320  
 Попов В. 123  
 Попов П. 217  
 Попова М. 176  
 Потье Э. 148  
 Презент И. 397  
 Пресли Э. 297  
 Пресняков В. 370  
 Преснякова Е. 370  
 Пригов Д. А. 47, 116, 147, 157, 188, 395, 397, 416  
 Пригожий Я. 344  
 Принцев Ю. 147  
 Пришелец А. 75, 349  
 Проскурин О. А. 102  
 Проскурин П. 408  
 Прутков К. 125, 311  
 Пушкин А. 50, 80, 85, 103, 114, 163, 225, 229, 342, 344, 345, 354, 355, 362, 412, 413, 416, 437  
 Пушкин В. 207  
 Пырьев И. 92, 192, 193, 226, 309  
  
 Равель М. 233  
 Равенских Б. 216  
 Радек К. 222  
 Разин С. 225, 237  
 Разумовская Т. 392  
 Райзман Ю. 200, 219  
 Райс Т. 374  
 Раневская Ф. 142  
 Раньи Дж. 373  
 Раппапорт Г. 331  
 Распутин В. 408  
 Рахман С. 361  
 Регистан Г. 261  
 Рейган Р. 393, 394, 395, 396  
 Решин И. 155  
 Робсон П. 321, 322  
 Родари Дж. 72, 73, 102, 127  
 Рождественский Р. 79, 136, 159, 257, 258, 261, 370  
  
 Розенбаум А. 381  
 Розов В. 303  
 Ромеро Ч. 368  
 Ромм М. 171, 172, 304, 398  
 Рубинштейн Л. С. 47, 385, 413, 416  
 Руже де Лиль К. Ж. 143, 144  
 Рунге С. 144  
 Рутц М. 53, 67, 384  
 Рыбаков А. 194  
 Рыков А. 222  
 Рэдо Дж. 373  
 Рязанов Э. 81, 291, 385  
  
 Савинов Ф. 76  
 Садовников Д. 225  
 Садовский Ф. 344  
 Сакко Н. 223  
 Сальери А. 347  
 Самойлов Д. 94, 342  
 Самохвалов А. 196  
 Сафронов А. 309  
 Сахаров А. 50, 384  
 Свенчицкий В. 145  
 Свердлов М. 63, 441  
 Светлов М. 113, 142, 163, 178, 186, 210, 231, 262, 380  
 Святополк I Владимирович 163  
 Северянин И. 83  
 Седякина М. П. 90  
 Секунда III. 150  
 Семашко Н. 171  
 Семенов Г. 85, 193  
 Семенов Ю. 152  
 Серов В. 398  
 Серый А. 315  
 Сидоров В. 360  
 Сикора Р. 290  
 Синельников Л. 409  
 Сиявский А. (Терц А.) 342, 347  
 Сиявский В. 279  
 Скорбин Б. 399  
 Скоропанова И. С. 313  
 Слободский М. 325  
 Слонов Ю. 75  
 Слуцкий Б. 79, 149, 287  
 Слуцкий М. 266  
 Случевский К. 348  
  
 Смеляков Я. 108, 166  
 Смирнов В. 213  
 Смоленский В. 348  
 Соколаев В. 83  
 Солженицын А. 96, 156, 166, 203, 205, 226, 230, 235, 314  
 Соловьев В. 211, 297  
 Соловьев Л. 172  
 Соловьев-Седой В. 213, 238, 244, 323, 336  
 Солоух С. 128, 263  
 Солоухин В. 276  
 Сопровский А. 416  
 Софронов А. 232  
 Спартак 230  
 Спасский С. 358  
 Сталин И. 160, 190, 205, 208, 209, 214, 218, 251, 261, 278, 285, 292, 308, 309, 324, 327, 334  
 Станиславский К. 128  
 Старшинов Н. 383  
 Стаффорд Т. 386  
 Стерн Б. 296  
 Стрешнева Т. 361  
 Стромилов С. 165  
 Стругацкие А. и Б., братья 332  
 Студенская Е. 389  
 Ступакова Е. 61  
 Суриков И. 112, 113  
 Сулков А. 163, 164, 249  
 Сусанин И. 362  
 Сухотин М. 47, 416  
  
 Табаков О. 107, 303  
 Табачников М. 244  
 Тайганова Т. 132  
 Танич М. 264, 280  
 Таривердиев М. 163  
 Тарновский Л. 327  
 Тахмасиб Р. 361  
 Твардовский А. 246, 320, 352, 436  
 Твигги 297  
 Тенносаар К. 270  
 Терешкова В. 280  
 Терпандр 437  
 Тименчик Р. Д. 85, 326  
 Тимошенко С. 186, 227  
 Титов В. 405  
 Титов Г. 395

- Тихонов Н. 188, 222, 246  
Товстоногов Г. 306  
Тоддес Е. А. 59, 60  
Тодоровский В. 278  
Токарев В. 179  
Толпыго А. 254, 255  
Толстой А. К. 418  
Толстой А. Н. 87, 205, 356  
Толстой Л. 48  
Тонет М. 184, 185  
Тонин А. 214  
Торрес К. В. 290  
Троцкий Л. 156, 157, 223  
Трошин В. 339  
Трубников Г. 273  
Тряпкин Н. 52  
Турицев А. 389  
Туркин А. 416  
Туров В. 299  
Тухачевский М. 214  
Тухманов Д. 257, 356  
Тынянов Ю. 165  
Тютчев Ф. 58, 309, 346, 349, 353
- Уайлер У. 294  
Углов Ф. Г. 391  
Уэббер Э. Л. 374  
Уэллс Г. 398, 399
- Фадеев А. 160  
Файбисович С. 416, 417  
Фатьянов А. 213, 244, 323, 334, 385  
Фахретдинов Р. 150  
Фахретдинов Р. 150, 178  
Федосеева-Шукшина Л. 108  
Федотов И. 320  
Феллини Ф. 297  
Фельтског А. 368  
Фельцман О. 257, 259, 262, 370  
Фере Г. 315  
Фет А. 356  
Фетин В. 107  
Фирин С. 87  
Фицпатрик Ш. 220  
Фоменко П. 273  
Форман М. 342, 347  
Фрадкин М. 147, 289, 306, 385  
Фратини Д. и Ф. 374
- Фрейдлих А. 107  
Френкель И. 244  
Френкель Я. 280
- Халецкий Я. 314  
Халс Т. 354  
Харитонов Л. 321  
Хармс Д. 362  
Хвостенко А. 112  
Хейфиц И. 78, 146  
Хелемский Я. 266  
Хепберн О. 295, 297  
Хиль Э. 264, 270  
Ходасевич В. 140  
Холин И. 302  
Холминов А. 58, 396  
Хоррин Э. 316  
Хохлов А. 219  
Хренников Т. 75, 249  
Хрущев Н. 272, 276, 281, 304, 307, 325, 382  
Хуг П. 380  
Хуциев М. 244, 334
- Цветаяева М. 59, 73, 85, 88, 175, 178, 343  
Цой В. 381  
Цфасман А. 327
- Чайковский П. 344, 346  
Чапаев В. 176, 177, 180  
Чачко Л. 416  
Че Гевара Э. 316, 317  
Чеккер Ч. 256  
Челентано А. 385  
Червяков Е. 86, 169  
Черкасов Н. 194, 203  
Черненко К. 367, 396, 416, 417, 418  
Черный Саша 360  
Чернышевский Н. 152, 397  
Чехов А. 232  
Чомбе М. 301  
Чудаков А. 98  
Чуевский В. 348  
Чуковский К. 184  
Чулюкин Ю. 207  
Чяччи Э. 263
- Шаблигин И. 122  
Шаинский В. 366, 367, 370
- Шаламов В. 156  
Шамо И. 159  
Шапорин Ю. 198  
Шафран И. 253  
Шафранников В. 239  
Шашина Е. 309  
Шелест П. 398  
Шелли П. Б. 440  
Шендерович В. 98, 102  
Шеффер П. 342  
Шкловский В. 87, 175  
Шмидтгоф В. 269  
Шмульян А. 360  
Шолохов М. 200, 219  
Шостакович Д. 147, 196, 284  
Шпаликов Г. 244, 384  
Шпильман В. 283  
Штейнберг А. 103  
Штейнбок М. 82  
Шуберт Ф. 125, 126, 346  
Шукшин В. 108  
Шульженко К. 243, 360
- Щаденко Е. А. 178  
Щербаков Б. 185  
Щербачев Д. М. 171, 172  
Щипачев С. 97
- Эдиет П. 246  
Эйзенхауэр Д. 285  
Эйзенштейн С. 151, 152, 154  
Экк Л. ван 406  
Эль-Регистан Г. 210  
Энгельс Ф. 149, 400  
Энтелис Л. 232  
Энтин Ю. 253  
Эренбург И. 113, 282, 288  
Эрмлер Ф. 196  
Эфрон С. 175  
Эфрос А. 303
- Юденич Н. 170  
Юдин К. 227  
Юрчак А. 367  
Юткевич С. 196, 266
- Яковлев В. 128, 129, 286  
Якуб С. 98  
Якушева А. 161  
Янукова В. 168

РОМАН ЛЕЙБОВ, ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ, ЕЛЕНА СТУПАКОВА

**«ГОСПОДЬ! ПРОСТИ СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ!»**

*Поэма Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы»: Опыт чтения*

Выпускающий редактор *Максим Амелин*

Редактор *Татьяна Тимакова*

Корректор *Юлия Никулина*

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

105005, Москва, ул. Бауманская, д. 43/1, стр. 1.

Факс/тел.: +7 (495) 626-24-75; e-mail: izdatelstvo.ogi@yandex.ru

Книги можно заказать по тел. (495) 626-24-70 или на сайте: [ogi.ru](http://ogi.ru)

Подписано в печать 12.11.19. Формат 60×90/16. Гарнитура Школьная.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Объем 37,5 п. л. Тираж 2000 экз.

Заказ №

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами

в ООО «ИПК Парето-Принт». 170546, Тверская область,

Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А, [www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)

