

НОВОЛЕТНИЙ МИР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ

Издается с января 1925 г.

№ 8 (1060)

Август, 2013 г.

СОДЕРЖАНИЕ

АЛЕКСАНДР КЛИМОВ-ЮЖИН — На звук, на просвет, стихи	3
КСЕНИЯ БУКША — Завод «Свобода», роман. Предисловие Дмитрия Быкова	8
ШЕЙМАС ХИНИ — Из книги «Human Chain», стихи. Перевод с английского и комментарии Марии Галиной	70
ГРИГОРИЙ АРОСЕВ — Неуместный, повесть	73
ВЛАДИМИР КОЗЛОВ — Ход в натуру, стихи	105
АЛЛА ГОРБУНОВА — Рассказы про Ивана Петровича и стихи	111
ХЕЛЬГА ОЛЬШВАНГ — Выше самих себя, стихи	127

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

ИЗ СРЕДНЕВЕКОВОЙ НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ. Перевод, вступление и примечания Марины Науйокс	130
--	-----

ОПЫТЫ

МИХАИЛ ГОРЕЛИК — Семейный портрет на фоне эпохи	138
---	-----

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ — Опыт быстрого чтения. «Стихи о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама	144
ВЕРА ЗУБАРЕВА — Тайнопись. Библейский контекст в поэзии Беллы Ахмадулиной 80-х годов	150
ИРИНА СУРАТ — Неправильное слово. Вопрос о Ерёменко	159
АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ — Ключи счастья	179

СОДЕРЖАНИЕ (окончание)

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ

Дмитрий Бак, Татьяна Соловьева. Калейдоскопы памяти (Странники войны. Воспоминания детей писателей. 1941 — 1944)	194
Кирилл Корчагин. Довоенное детство (Станислав Львовский. Всё ненадолго)	198
Денис Безносков. Ветер в цирке, или Между логикой и абсурдом (Василий Бородин. Цирк «Ветер»)	203
Александр Чанцев. Вареное сердце манекена (Марина Ахмедова. Шедевр)	206

КНИЖНАЯ ПОЛКА ОЛЬГИ НОВИКОВОЙ	210
NON-FICTION С ДМИТРИЕМ БАВИЛЬСКИМ	218
МАРИЯ ГАЛИНА: ФАНТАСТИКА/ФУТОРОЛОГИЯ	222

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ЛИСТКИ

Книги (составитель Сергей Костырко)	230
Периодика (составитель Павел Крючков)	235
SUMMARY	240

ИРИНА СУРАТ



НЕПРАВИЛЬНОЕ СЛОВО

Вопрос о Ерёмко

Паше, Олегу, Саше, Лене и Евгению Бунимовичу

«Б» было бы культурным безумием рецензировать сейчас стихи Александра Ерёмко¹ — это было сказано давно, по поводу вышедшей в 2001 году большой книги стихов «OPUS MAGNUM», издания, по определению самого поэта, «фантастически-академического», содержавшего немислимый, абсурдно-пародийный комментарий, богатейший иллюстративный материал и уже хрестоматийные, не раз к тому времени опубликованные поэтические тексты, в основном 1980-х годов. Не заостряясь на выражении «рецензировать стихи», предлагаю задуматься о сути высказывания: стихи Ерёмко в 2002 году, очевидно, представлялись Леониду Костюкову явлением, потерявшим вместе с актуальностью и свою художественную ценность, — так, как будто в актуальности она и заключалась.

Ерёмко никогда не имел широкой популярности, не собирал стадионы, в годы творческой активности почти не печатался. Слава его была настоящей, признание — безусловным, влияние на поэтов-современников — огромным. Избранный в 1982 году Королем поэтов², он им остался и по сей день для подданных небольшого поэтического королевства, свидетельство тому — книжка «А я вам — про Ерёму», изданная к 60-летию Короля и вся состоящая из стихов, ему посвященных³.

Сам по себе случай издания такой прижизненной книжки удивителен, и стихи, в ней собранные, подсказывают, откуда в русской поэзии последних десятилетий XX века выросла та ее ветвь, которая дала, скажем, «поэта-правдоруба» Игоря Иртеньева и так пышно расцвела явлением Тимура Кибирова и Дмитрия Пригова. Вот, например, выразительный поэтический портрет Ерёмко — стихотворение, посвященное ему Игорем Иртеньевым:

На Павелецкой-радиальной
Средь ионических колонн
Стоял мужчина идеальный
И пил тройной одеколон.

Сурат Ирина Захаровна — исследователь русской поэзии, доктор филологических наук. Автор книг «Мандельштам и Пушкин» (2009), «Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах» (2009). Постоянный автор «Нового мира».

¹ Костюков Леонид. Александр Ерёмко. OPUS MAGNUM. — «Знамя», 2002, № 9.

² Версии события см.: Арабов Юрий. Метареализм. Краткий курс <<http://www.marpl.com/rus/metarealisty/arabov.html>>; Парщиков Алексей. Событийная канва <<http://modernpoetry.ru/main/aleksey-parshchikov-sobytiynaya-kanva>>.

³ «А я вам — про Ерёму. Собрание стихотворений к шестидесятилетию А. В. Ерёмко». Сост. В. Лобанов. М., «Воймега», 2010.

Он был заниженного роста,
С лицом, похожим на кремь,
Одет решительно и просто —
Трусы,
Галоши
И ремень.

В нем все значение имело,
Допрежь неведомое мне,
А где-то музыка гремела
И дети падали во сне.

А он стоял
Мужского рода,
В своем единственном числе,
И непредвзятая свобода
Горела на его челе.

1991

Все здесь точно: Ерёмченко узнается не только в образе, но и в звучании стиха, в его словесно-ритмической материи — здесь слышен голос Ерёмченко, как он слышен во многих стихах таких прекрасных поэтов, как Юрий Арабов или Евгений Бунимович, никому не в обиду будет сказано. Да и какие обиды, если сами эти поэты с полной щедростью отдают ему дань. «Разве есть поэт, кроме Ерёмы?» — восклицал Бунимович в стихотворении 1982 года, а позже по этому поводу объяснился: «Один старательный критик в популярном литжурнале возразил: ну как же, есть ведь и другие поэты, вот и сам Евг. Бунимович... Он так ничего и не понял, этот критик»⁴.

Понять надо бы как минимум две вещи: почему именно Ерёмченко получил такое цеховое и узкочитательское признание в 1980-е годы, но главное — есть ли большая судьба у нескольких десятков написанных им тогда блистательных текстов. Второе важнее и труднее первого.

Для начала попробуем увидеть глазами тогдашних его современников и друзей роль и место Ерёмченко на корабле российской истории — приведем (частями) балладу Михаила Поздняева «о том, что, по мнению автора, должно стоять на Лубянке, против Политехнического музея, где в 1983 году были выборы Короля поэтов, хотя сам Король уверяет, что дело имело место совсем не там и не тогда, прибавляя: „Легенда — она и есть легенда”».

Завалили сохатого Феликса, филина Гаухмана
и козла Михайлу Иваныча заодно.
Рухнул дождь, а потом из небес просеялась манна,
а потом все, что было и сплыло, пошло на дно.
<...>

Почему — Ерёма? Ведь нас было много! масса! —
на «Титанике», погружающемся на дно,
пассажиров первого и второго класса.
Но Ерёме — в котельной место отведено.

Он с момента отплытия, подальше от милой сторонки,
знал, чем кончится это плаванье и когда,
созерцая, как далай-лама, винты, шестеренки,
шатунны, форсунки и поршни в масляной пленке,
а на них изо всех щелей хлестала вода.

Он залег на дно и, красиво, по-королевски,
руки-ноги раскинув, зрит через толщу вод,
как плывет высоко над ним ледокол «Гандлевский»
и навстречу танкер «Кибилов» с ревом плывет.
<...>

⁴ Бунимович Евгений. Разве есть поэт, кроме Ерёмы? — «Новая Газета», 1998, № 35 (507), 7 — 13 сентября.

Соберемся, мои товарищи, не для пьянки,
но затем, чтобы каждый довел до финала роль,
и поставим Ерёме памятник на Лубянке:
пусть потомки увидят, кто у нас был король.

Традиционная метафора корабля применена здесь к тонущей России 1990-х, традиционная тема памятника также развернута в сторону конкретной российской истории — рукотворный памятник поэту должен встать на месте памятника чекисту, «заваленного» революционной толпой в 1991 году. Как свидетель тогдашней славы Ерёменко и участник событий августа 1991 года могу подтвердить: связь между этими явлениями была. В последние брежневские и последующие тухлые советские годы Ерёменко явил собой — своей личностью и своим стихом — ту самую «непредвзятую свободу», которую считал с его «чела» Игорь Иртеньев и которая так была нужна. Настоящая поэзия — всегда явление свободы, но Ерёменко нес ее в себе с такой веселой небрежностью, с таким блеском и талантом, что само его присутствие и стихи, тогда еще не печатные, оказывали мощное освобождающее, оздоравливающее воздействие на нас, молодых его московских слушателей. Его иронизм отвечал нашим запросам, помогал дистанцироваться от советского маразма. Ближайшая по времени и по духу параллель к нему была найдена сразу — «Москва — Петушки» Венички Ерофеева, ходившая тогда по рукам в таких же слепых перепечатках («Эрика берет четыре копии», если кто не помнит); впоследствии об этом уже писали критики (Юлия Немировская⁵, Вячеслав Курицын⁶). На фоне общих «стилистических разногласий» с советской властью очевидно и родство деклассированного лирического героя Ерёменко с героем вдохновенной поэмы Ерофеева — оба с отчаянной веселостью выразили свою эпоху, подымаясь временами до истинного трагизма.

Конечно, была в те годы у нас и совсем другая непечатная поэзия (по преимуществу питерская) — прекрасная, и сейчас уже можно сказать, что великая, также имевшая освобождающее действие на души тех, кто с нею был знаком. Но до московской окололитературной молодежи, от лица которой я здесь пытаюсь что-то вспомнить, эта поэзия доходила хуже во всех отношениях. Хуже до нас, 20-летних, доходил тогда и Бродский в ардисовских сборничках — лично мне потребовалось еще немало времени, чтобы как-то к нему пробиться. С Ерёменко таких проблем не было — он был одним из нас.

Не зря Михаил Поздняев представил поэта для потомков в виде статуи свободы на Лубянке. На статуарность он не претендует ни обликом, ни образом жизни, но, перестав писать стихи, действительно стал в каком-то смысле памятником своему времени и своей славе. Кончилось время — кончились и стихи. Почти все писавшие о Ерёменко рассуждали о причинах его многолетнего молчания — как будто поэт должен писать всегда, как будто обретенная свобода слова не позволяет ему, оставаясь поэтом, выбрать в какой-то момент свободу молчания. Ерёменко действительно «залег на дно» с началом перестройки, успев о ней своеобразно высказаться, — наиболее полное собрание его стихов «Горизонтальная страна», выпущенное энтузиастическим издателем Александром Ниточкиным в 1994 году и повторенное «Пушкинским фондом» в 1999-м, завершается текстом, в котором автору принадлежит только слово «инфляция» и посвящение Егору Гайдару: «Люблю инфляцию. / Но странную любовью...» и далее точно по Лермонтову, пока он не переходит в почти точно цитируемого Есенина: «Вот так страна! / Какого ж я рожна / Орал в своих стихах, что я с народом дружен?.. / Моя поэзия здесь больше не нужна. / Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен». Пресловутая центонность Ерёменко, о которой речь впереди, редко доходит у него до такого абсурда — поэт совсем отказывается от своего голоса, такого сильного и такого всегда узнаваемого, он уходит из современности, из собственной речи, оставляя вместо себя русскую поэзию, предоставляя Лермонтову и Есенину говорить за него. Для адептов

⁵ «Литературная газета», 1990, 11 июля.

⁶ Курицын В. «Можно бант завязать — на звезде». — «Сегодня», 1994, 28 сентября.

теории смерти автора уточню: перед нами не растворение автора в интертексте, а реальное событие творческой жизни реального автора — он умолкает, сообщая об этом не своими словами.

Еще более демонстративно сложено другое «политическое стихотворение» времен перестройки: «Если крикнет рать святая», — точно повторяет Ерёменко за Есениным, а во второй строфе добавляет от себя, обращаясь то ли к другу, то ли к Михаилу Сергеевичу Горбачеву: «Если скажет голос свыше: / — Кинь ты Русь, живи в раю, — / я скажу: — Не надо, Миша, / дайте родину мою». Мою — ту самую, унаследованную от Лермонтова и Есенина, которую любить можно только «странною любовью» и которую теперь вознамерились менять. На этом невеселом остроумии он и умолк, почти совсем ушел из поэзии, но ушла ли его поэзия — это другой вопрос.

В майские 2012 года дни народно-карнавального противостояния полицейскому государству некоторые стихи Ерёменко вдруг зазвучали актуально, особенно — ода «ментовской дубинке» как фаллическому символу («Ода „ЭРИ-72”») или такое вот: «Я вздрогну и спрыгну с коня, / и гляну на правую руку, / когда, улыбаясь, как сука, / ОПРИЧНИК ПОЙДЕТ НА МЕНЯ» («Косыми щитами дождей...»). В контексте прогулок «за честные выборы» свежий смысл обрели вдруг и «Стихи о сухом законе, посвященные свердловскому рок-клубу» (редкий случай, когда стихотворение имеет у Ерёменко конкретную дату — 1986 год, разгар горбачевской антиалкогольной кампании):

Я тоже голосую за закон,
свободный от воров и беззаконий,
и пью спокойно свой одеколон
за то, что не участвовал в разгоне
толпы людей, глотающей озон,
сверкающий в гудящем микрофоне.

Пью за свободу, с другом, не один.
За выборы без дури и оглядки.
Я пью за прохождение кабин
на пунктах в обязательном порядке.
Пью за любовь и полную разрядку!
Еще — за наваждение причин.

Я голосую за свободы клоч,
за долгий путь из вымершего леса,
за этот стих, простой, как без эфеса,
куда хочу направленный клинок.

Эти строфы дают некоторое представление о технике Ерёменко — пушкинский («Я пью один»), а может быть, и баратынский («И один я пью отныне»), также мандельштамовские («Я пью за военные астры» и «Мы пьем наважденье причин») и лермонтовский (сравнение поэзии с клинком) подтексты нанизаны один на другой, но к пересмешничеству, в котором так часто его упрекали критики «поэзии новой волны», это не имеет отношения. Вместе с голосами других поэтов (Пушкин и Мандельштам из них первые) в стихи Ерёменко приходит общая память поэзии, хранящая ее живые смыслы.

Вообще-то ничего специфического, концептуального и постмодернистского в этой технике нет, это общий механизм поэзии. Тот же гул чужих голосов опытный читатель может расслышать не только у сверженного Мандельштама, но и у «классического» Пушкина — в свое время этому удивился и хотел удивить читателей М. Гершензон («Плагии Пушкина»), но сегодня, после века развития (и последовавшего упадка) пушкинистики, это доказывать не надо. Другое дело, что Ерёменко цитирует почти всегда в открытую, ловко жонглирует цитатами, резко стыкует и перемешивает их с советскими штампами, помещает в парадоксальный контекст. Эта центонная манера оказалась заразной, принесла успех подражателям и заслонила от многих, в том числе и профессиональных, читателей саму поэтическую личность и лирический мир Ерёменко.

«...За то, что не участвовал в разгоне / толпы людей, глотающей озон / сверкающий в гудящем микрофоне» — в таких точках, где особенно сильно бьется пульс, актуальное поглощается общечеловеческим, как поглощается, например, в пушкинском «...восславил я свободу / И милость к падшим призывал». Можно и тут не вспоминать о митингах, тогдашних и нынешних, а вспомнить, что сказал в «Четвертой прозе» Мандельштам по поводу есенинского «Не расстреливал несчастных по темницам»: «Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы».

К этому большому «поэтическому канону» Ерёменко несомненно причастен, но критики прочно прописали его по другому ведомству, а прописав, и вынесли приговор, определили ему, и не только ему, недолгую жизнь в указанных исторических границах: «То, что тогда показалось началом, фактически явилось концом, завершением, не имевшим продолжения, поскольку кончилась среда, питавшая эту поэзию, а вне ее она оказалась удивительно неживучей. Она имела смысл, пока существовали идеологические запреты и лозунги, которые она пародировала; пока в силе были эстетические нормы, которые она смело опровергала, пока не была сюда допущена поэзия русского зарубежья и в первую очередь Иосиф Бродский...»⁷. В каком значении употребляет критик зоологическое слово «неживучая» — если поэту был отпущен недолгий период активного творчества, значит ли это, что столь же недолог будет век его стихов?

Восприятие поэзии Ерёменко было заслонено, замутнено бесконечными разговорами и спорами о школе «метаметафористов» (К. Кедров) или «метареалистов» (М. Эпштейн), к которой еще в 1980-е годы Ерёменко был причислен вместе с Иваном Ждановым, Алексеем Парщиковым и рядом других поэтов. Написано на эту тему немало, наиболее осмысленные попытки разобраться в перипетиях теоретической мысли в ее отношении к художественной реальности были предприняты Ильей Кукулиным⁸ и Данилой Давыдовым⁹, к статьям которых отсылает заинтересованного читателя. Сами упомянутые поэты высказывались о наличии такой школы с большим сомнением. Алексей Парщиков: «Если считать, что любое литературное течение подразумевает первым делом наличие манифеста, то метареализма действительно не было. Мы просто писали, а критики ходили вокруг нас и классифицировали, как Дарвин или Линней каких-нибудь насекомых»¹⁰. Иван Жданов: «Михаил Эпштейн назвал это метареализмом. Метареализм — это нечто, показывающее реальность из-за пределов реальности. <...> Существует много определений слова, но все они не объясняют полностью, что такое слово. Потому что нет внешнего языка описания. Этим языком владеет разве что Господь Бог. Выходит, что понятие „метареализм“ — это большая и сомнительная претензия. Вот почему я был против этого. Но еще более странно звучит в нашем случае придуманное Константином Кедровым понятие метаметафоры. Что значит перенос переноса? <...> То есть метаметафора — то, что за пределами метафоры. Опять сомнительный получается смысл»¹¹. Что же касается Ерёменко, то он, не вдаваясь в подробности, высказался по этому, а заодно и по всем другим вопросам критики поэзии просто и радикально: «...Девяносто процентов действующих критиков ничего в поэзии не смыслят»¹².

⁷ Ш а й т а н о в И. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М., «Время», 2007, стр. 356. О том же: Алехин А. Из века в век. (Субъективные заметки о десятилетии русской поэзии.) — «Вопросы литературы», 2004, № 6.

⁸ Кукулин И. «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» потеряла свое значение. — «Новое литературное обозрение», 2003, № 59.

⁹ Давыдов Д. Александр Ерёменко в контексте эпохи. — В сб. «Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей по материалам научно-практической конференции 28 февраля — 1 марта 2007 г. Пермь», 2007, стр. 299 — 303.

¹⁰ Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., «Согласие», 2000, стр. 33.

¹¹ Жданов И. «Я просто не слышу ненужного». — «НГ Exlibris», 2009, 4 июня.

¹² «Александр Ерёменко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме» (интервью 1994 г.) <<http://www.litkarta.ru/dossier/eremenko-interview>>.

Поэты отрешиваются от навязанных им классификаций, но переубедить критиков и издателей непросто — и вот в 2002 году стихи Ерёмченко, Жданова и Парщикова издаются под одной обложкой в сборнике с обобщающим названием «Поэты-метареалисты». Достаточно полистать эту книгу, чтобы усомниться в целесообразности такого обобщения, — как инструмент познания оно не работает и никак не способствует пониманию трех непростых и очень разных поэтических миров.

В связи с этим хочется поделиться суждением Михаила Айзенберга, поэта и критика в одном лице: «Мне и в самом деле кажется, что говорить о сегодняшней поэзии языком обобщений во всяком случае непродуктивно и даже неуместно. Но ведь можно предположить существование (или возникновение) особого рода критики: чуждающейся обобщений, как-то встроенной в само поэтическое производство. Критики, упорно *не знающей*, что такое стихи, и выясняющей это здесь и сейчас»¹³. Да, ведь и поэзия каждый раз рождается заново, в упорном незнании того что такое стихи, и от современного читателя, пусть и профессионального читателя-критика, она ждет прежде всего отклика, а не теории, понимания, а не классификации — история литературы вступает в свои права значительно позже. Дождалась ли поэзия Ерёмченко такого отклика? Сам он признал лишь отчасти большую статью Марка Липовецкого, поместив ее в качестве приложения к упомянутому «OPUS MAGNUM» и не преминув заметить, «что интерпретатор он достаточно грамотный, стихи понимает правильно, но в данном случае и он перемудрил»¹⁴. Справедливости ради надо сказать, что есть и другие критические тексты, порожденные личным переживанием поэзии Ерёмченко, интимным контактом с ней (статьи Вячеслава Курицына, Марины Кулаковой¹⁵), и кажется, что чем дальше они отстоят во времени от объекта описания, тем ближе к нему по сути, тем отчетливее, вопреки прогнозам, проступают ярко-индивидуальные черты этого художественного мира, связывающие его не с актуальным контекстом, не с той или иной школой, реальной или мифической, а с вертикальным «поэтическим каноном», благодаря которому поэзия «не стареет и не изменяется»¹⁶.

С чем Ерёмченко вошел в нашу поэзию в конце 1970-х — более или менее понятно. С чем он выйдет и выйдет ли в большое время — этот вопрос упирается в вопрос о том, «что такое стихи», выяснять который приходится каждый раз заново.

Не вдаваясь ни в какие теории, а, напротив, выразив пренебрежение к ним в эссе «Двенадцать лет в литературе»¹⁷, Ерёмченко все-таки сформулировал одну важную для него, но не для всех бесспорную творческую установку — в интервью 1994 года он сказал: «Язык — в прямом смысле слова живой организм, он существует по собственным законам. Нужна определенная смелость и даже честность, чтобы его не насиловать, а грамотно идти по тем направляющим, которые он подсказывает. Идти — куда повело. Тогда могут получиться живые стихи; иногда — „темные”»¹⁸. Помнил Ерёмченко нобелевскую речь Бродского или не помнил в тот момент, когда говорил это, — неважно; этот принцип ненасилия в отношении поэта к языку, доверия к языку абсолютно органичен для него, является прямым продолжением его личности и вытекает из общего принципа существования, сформулированного в том же интервью: «Я вообще-то дзен-буддист. <...> А дзен предполагает приблизительно такой принцип существования: идет, например, человек по улице, ветер подул вправо — он направо повернул. К нему подошли, спросили о чем-то — остановился, разговаривает. Надоело — лег».

¹³ Айзенберг М. «Уже скучает обобщение». — В кн.: Айзенберг М. Оправданное присутствие. М., «Baltrus»; «Новое издательство», 2005, стр. 14.

¹⁴ «Александр Ерёмченко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме...»

¹⁵ Курицын В. «Можно бант завязать — на звезде». — «Сегодня», 1994, 28 сентября; Кулакова М. Взгляд Александра Ерёмченко. — «Знамя», 2001, № 5.

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 тт. Т. 6. М. — Л., 1937, стр. 541.

¹⁷ Ерёмченко А. «Двенадцать лет в литературе». — «Юность», 1987, № 3.

¹⁸ «Александр Ерёмченко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме...»

Реализация такой свободы в слове требует от поэта абсолютного слуха и полного растворения в стихии языка. Но для поэта язык, высшая форма языка — это прежде всего сама поэзия, звучащая в нем, вся целиком, без временных, стилистических и пространственных границ, это и есть стихия его свободы, которой он отдается по принципу дзен. Тут я вижу природу ерёмковских пресловутых центонов, природу их парадоксальности, неожиданных стыков, природу множественных «ереминисценций», из которых соткана материя его стихов (но не всегда и не всех), — всплывающая в памяти цитата определяет движение мысли, цепляет другую цитату и третью (ритмом, например) — получается по-разному, не всегда убедительно, но достигаемый кумулятивный эффект создает ту особую энергетику, по которой узнаются стихи Ерёмко. Владимир Новиков объявил его «создателем русской центонной поэзии»¹⁹ — может быть, так и есть, но сам по себе центон — это всего лишь техника, рассчитанная на искушенного читателя, да и центонов в точном смысле у Ерёмко не так уж много. Вопрос в том, что стоит за этой техникой, как она работает и работает ли на смысл, рождается ли в итоге собственно поэзия. Владимир Новиков писал: «Мы тогда ценили во всем этом веселье и остроумие, вчитываться в суровые и трагические оттенки смысла как-то не очень тянуло»²⁰. Тогда — не тянуло, а сейчас, кажется, пора.

Ерёмковский цикл «Невенко сонетов» — из лучшего, что им написано. Сонетная форма создает сильный противовес принципу дзен, возникает напряжение между заданной классичностью формы и свободой, а вернее сказать — произвольностью образного развития стиха. Отличающая Ерёмко интонация торжественной, временами одической серьезности сочетается с характерными для него «неклассическими» темами и реалиями — «Войди, мой друг, в святилище сонета, / как в дорогой блестящий туалет», или: «О Господи, я твой случайный зритель. <...> Убей меня. Сними с меня запой»; результатом становится не комическое снижение традиционной формы, в которой «все рассчитано на десять тысяч лет», а, напротив, возведение «низких» топов и тем в онтологически важные. Вообще, «невенок» как будто демонстративно собирает в фокус яркие особенности его поэтики, есть в цикле и пример центонной техники — привожу и разбираю этот текст в наиболее устойчивом виде, так как он, как и другие известные стихи Ерёмко, бытовал и варьировался как полуписьменный фольклор, чему способствовал и автор, заменявший то одни строки, то другие, — но задним числом принцип дзен, как оказалось, не работает.

Как хорошо у бездны на краю
загнуться в хате, выстроенной с краю,
где я ежеминутно погибаю
в бессмысленном и маленьком бою.

Мне надоело корчиться в строю,
где я уже от напряженья лаю.
Отдам всю душу октябрю и маю,
но не тревожьте хижину мою²¹.

Как пьяница, я на троих трою,
на одного неровно разливаю,
и горько жалуясь, и горько слезы лью,

Уже совсем без музыки пою²².
Но по утрам под жесткую струю
свой мозг, хоть морщуся, но подставляю.

¹⁹ Новиков Вл. Однажды в студеную зимнюю пору. — «Литературная газета», 1990, 30 мая.

²⁰ Там же.

²¹ Авторский вариант: «И разломаю хижину мою».

²² Авторский вариант: «Я всех вас видел где-то далеко».

Тема гибели задана Пушкиным — цитатой песни Вальсингама в первом катрене: «Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю...». Ерёменко берет из нее отдельные слова и скрепляет пушкинской рифмой, которую проводит через весь сонет. Пушкинский «бой» он переносит в сферу персональную, внутреннюю, при этом лишает его всякого пафоса, называя «бессмысленным и маленьким». Бой из единичного события-состояния превращается в *modus vivendi*, в бесконечно воспроизводимую ежеминутную реальность; столь же ежеминутна и реальность гибели. К пушкинскому «на краю» цепляется обывательское «хата с краю», но это «край» уже другой — Ерёменко любит обкапывать в стихе одно и то же слово со всех сторон, выжимая из него все оттенки смысла и сопоставляя их, или просто повторять слово в разных формах, как будто изучать его, это — одна из примет его стиля. На поверхности — «моя хата с краю», а из памяти жанра всплывает пушкинский сонет «Поэту» с темой одиночества и независимости поэта, которая у Ерёменко на глубине прочитывается. Тема гибели «у бездны на краю», выраженная просторечным «загнаться», отсылает и к Высоцкому («над пропастью по самому по краю», «я еще постою на краю») — ср. в посвященном ему другом стихотворении Ерёменко: «Я заметил, что, сколько ни пью, / все равно выхожу из запоя. / Я заметил, что нас было двое, / Я еще постою на краю». С Высоцким же, а также с пушкинским «упоением» может быть связана возникающая дальше тема пьянства, но перед тем, во втором катрене, к хору подключаются голоса еще двух смолоду погибших поэтов — Маяковского и Есенина. «Мне надоело корчиться в строю, / Где я уже от напряженья лаю» — объединение себя с певцом революции, который действительно в каком-то смысле «корчился в строю», что же касается «лая», то напомним, что у Маяковского это лай «револьверный» («Мы пройдем сквозь револьверный лай»), но у Ерёменко за лаем стоит конкретно самоубийственный выстрел Маяковского: «Как говорил поэт, „сквозь револьверный лай“ / (заметим на полях: и сам себе пролаял)» — за эту строчку из стихотворения «Бессонница. Гомер ушел на задний план» он удостоился от Евтушенко публичных обвинений в кошунстве²³. «Отдам всю душу октябрю и маю» — строка Есенина, и дальше у него душа противопоставлена лире (в отличие от пушкинской «души в заветной лире»): «Но только лиры милой не отдам». На этом фоне у Ерёменко «хижина», тоже очень есенинская, прочитывается как хижина собственно поэтическая, аналог творчества (поздняя замена «И разломаю хижину мою» как жест отказа от творчества в дзен-маршрут стихотворения не вписывается).

Таким образом созвана компания поэтов, присутствующих в сонете цитатами, образами и отдельными словами: Пушкин, Высоцкий, Маяковский, Есенин — два самоубийцы, один погибший на дуэли и еще один, сгубивший себя наркотиками и пьянством, с ними солидаризируется и среди них находит себе место наш автор. Но с пьяницей он себя лишь сравнивает: «Как пьяница, я на троих трою» — так пьянство оказывается метафорическим, компания — совсем уж виртуальной, одиночество — неизбывным: «На одного неровно разливаю» (опять вспомним пушкинское «Я пью один» из «19 октября»). Пушкин вмешивается в дзен-сюжет на протяжении всего сонета: «И горько жалуясь, и горько слезы лью» — эта цитируемая Ерёменко строка в пушкинском «Воспоминании» относится к оценке прожитой жизни, так что и чаша, в которую сам себе поэт «неровно разливает», выходит за границы алкогольной темы. «Уже совсем без музыки пою» в этом контексте ассоциируется с хрипом Высоцкого на самом уже краю, поскольку песня его о конях привередливых продолжает звучать в заданной с самого начала рифме: «И я коней напою, / И я куплет допою, / Хоть немного еще / Постою / На краю» — собственно, об этом стоянии на краю весь сонет. (Поздняя нигилистически-волюнтаристская авторская замена этой строки на «Я всех вас видел где-то далеко» обрушивает не только систему рифмовки, но и всю семантику стихотворения, что, вообще-то, вполне в духе Ерёменко.)

²³ Рассказ об этом см.: Новиков Вл. Однажды в студеную зимнюю пору...

Заключительные два стиха вновь призывают Пушкина, но не автора «маленькой трагедии» или покаянно-псаломного «Воспоминания», а сочинителя скабрезной эпиграммы на императора: «...Окружен рабов толпой, / С грозным деспотизма взором, / Афедрон ты жирный свой / Подтираешь коленкором; / Я же грешную дыру / Не балую детской модой / И Хвостова жесткой одой, / Хоть и морщуся, да тру» («Ты и я»). Пушкинская грубая физиологичность у Ерёмченко сохраняется — его герой подставляет под жесткую струю «свой мозг» — как будто обнаженный, без черепа, соотносимый благодаря читателю с другим обнаженным местом, противоположным мозгу в иерархии человеческого тела. Тема одиночества и обреченности поэта проводится причудливым, многоголосым цитатным маршрутом и завершается раблезианской точкой. Как писал Олег Хлебников, «...ирония нужна Ереме для сохранения баланса, как шест канатоходцу, чтобы не упасть в пропасть патетики...»²⁴, и он на протяжении всего сонета ловко и остроумно раскачивает тему, так что пушкинское «и горько жалуясь, и горько слезы лью» звучит у него иронично, а финальная отсылка к неприличной эпиграмме, напротив, очень даже серьезно — ее двусмысленность перекрывается духом стоицизма, характерным для поэзии Ерёмченко.

Так, на случайных как будто немотивированных сцеплениях цитат выстраивается сонет о поэте на грани выживания, в котором сквозь авторское Я просвечивают судьбы Пушкина, Маяковского, Есенина, Высоцкого. Имел в виду Ерёмченко такое обобщение или нет, но так сказалось. Хорошие стихи всегда знают больше, чем поэт, это их качественный признак. Еще один качественный признак — непредсказуемость, незаданность результата, его в каком-то смысле независимость от авторской воли или уж, во всяком случае, — неполная зависимость. Чем меньше поэт «хочет сказать», чем меньше у него в запасе готовых смыслов, тем больше его стихи говорят. Провозглашенный Ерёмченко принцип дзен — предельное выражение свободы, обретаемой и утверждаемой в творчестве, Ерёмченко лишь придал этому принципу вызывающую очевидность, осознал его и обнажил его до экспериментальной остроты. «Куда хочу направленный клинок» его стиха часто режет языковую норму — получается то самое «неправильное слово», которое отличает поэзию Ерёмченко и о котором сам он говорит:

Прости, Господь, мой сломанный язык
за то, что он из языка живого
чрезмерно длинное, неправильное слово
берет и снова ложит на язык.

«Неправильное слово» осознается как вина, поэт просит за него прощения — и тут же «ложит» его «на язык». Слово «ложит» знаковое и напоминает об эпизоде из культового советского фильма «Доживем до понедельника», где оно становится причиной ссоры: «Я им говорю: „Не ложьте зеркало в парты“. А они ложат. Я им опять говорю: „Не ложьте“, а они — ложат», — на что учитель Мельников, интеллигент, взрывается: «Ложить — нет такого глагола, где вы его взяли? Мы же не на рынке. Если вам не жаль детей, то пощадите наши уши». В отличие от простодушно-безграмотной учительницы, поэт Ерёмченко знает, что слово — неправильное; в отличие от Маяковского («Нежные! / Вы любовь на скрипки ложите. / Любовь на литавры ложит грубый»), он никого здесь не дразнит и никому не грубит, а, напротив, объясняется с Высшей Инстанцией на тему не только языка, но и самого поэтического призвания, развивая мотивы пушкинского «Пророка» («Конечно, лучше спать в анабиозе / с прикушенным и мертвым языком, / чем с вырванным слоняться языком»), но слово это так ложится в стихи, и поэт устранивается отделки, пренебрегает нормой, отдается как будто случайному выбору своего «сломанного языка» — дальнейшее движение сонета по всем значениям и возможностям слова «язык» вырастает в сложное высказывание, в котором допущенная неправильность работает на смысл. В других случаях она работает на энергетику, как в стихотворении «Сильный

²⁴ Хлебников О. Король безмолвствует. — «Новая газета», 1998, 7 — 13 сентября.

холод больничной палаты...» (не лучшем у Ерёменко), где финальная грамматическая неправильность вдруг высвобождает поэтическую энергию:

На больничной кровати лежал ты,
презирая больничный уют,
и считал орудийные залпы,
совпадая свой пульс и салют!

Но во всех случаях это непреднамеренная неправильность, а не результат «работы над словом» — такой работы Ерёменко вообще не признает; поэт, по его мнению, должен быть «до конца свободным и полностью отдаться языковой стихии»²⁵. Если обэриуты (как и Платонов — в прозе) сознательно ломали грамматическую норму в поисках нового языка, если Бенедикт Лившиц строил на последовательном аграмматизме свою «поэтику анаколуфа»²⁶, то Ерёменко просто отпускает слова на свободу, и они «бегут, как маленькие дети, / и вдруг затылком падают на лед» («Блатной сонет»). Такая «свобода слова», как всякая свобода, сопряжена с риском — иногда результат бывает сомнителен, но и успех бывает ярким, если есть талант и есть что сказать.

Свое «неправильно слово» Ерёменко назвал «чрезмерно длинным» — действительно, характерной приметой его стиля стали непоэтичные, иногда длинные слова из словаря технических и естественных наук, названия приборов, технических приспособлений, процессов, часто составные, как «сверхпроводимость» или «гальванопластика лесов» в знаменитом «Переделкино». Об этой пресловутой «гальванопластике» даже есть у него стихотворение: «Мне нравятся два слова: / „панорама” и „гальванопластика”. / Ты остришь по этому поводу...». Любовь к таким «специальным» словам Ерёменко объяснил в одном из давних интервью: «— В твоих стихах много техницизмов: амперметр, термомпара, митоз, водород, хлорофилл, металлургия, числитель... — Это часть моего материала. Еще в школе я проявлял способности к точным наукам. По этому пути и намеревался пойти. Может быть, благодаря именно техницизмам у меня выстраивается что-то новое, свое. Метафоры, например. Не знаю. По моему наблюдению, в разговорной речи мы редко пользуемся природной основой языка. Чаще прибегаем к техницизмам. Век, наверное, такой... А в художественной литературе, в поэзии, в частности, эти слова в полной мере не приручены»²⁷.

Ерёменко «приручил» эти слова едва ли не в полной мере, и если определить сферу, где они по преимуществу скапливаются, то это сфера собственно лирики — в отличие от его поэтической публицистики. Показательный пример:

Ночь эта — теплая, как радиатор.
В ночи такие, такого масштаба,
я забываю, что я гениален, —
лирика душит, как пьяная баба.

Та самая лирика, которая «душит» поэта, буквально разливается в этих стихах, в их мелодике, вокалическом рисунке. Сдержанному лирическому герою Ерёменко предьявлять такие чувства не пристало, и он пытается противостоять их напору сухими словами технического и школьного словаря — «радиатор», «масштаб», по той же схеме стихотворение развивается и дальше. Техника или сухая терминология появляются там, где Ерёменко говорит об устройстве природы, вселенной, о творчестве, о душевной жизни человека. К этим материям он прикасается с особым целомудрием.

Человек похож на термомпару:
если слева чуточку нагреть,
развернется справа для удара...
Дальше не положено смотреть.

²⁵ «Александр Ерёменко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме...»

²⁶ См. об этом: Гаспаров М. Л. «Люди в пейзаже» Бенедикта Лившица: поэтика анаколуфа. — Лотмановский сборник. Вып. 2. М., 1997, стр. 70 — 85.

²⁷ «Праздник слова. Интервью с Александром Ерёменко». — «Молодежь Алтая», 1993, 22 января.

Даже если все переиначить —
то нагнется к твоему плечу
в позе, приспособленной для плача...
Дальше тоже видеть не хочу.

Когда Ерёменко спросили, о чем эти стихи и при чем здесь «термопара», он ответил просто: «Термопара — это же очень точно — человек состоит из двух половинок — одна реагирует так, другая эдак»²⁸, — как будто читатели поэзии обязаны представлять себе термопару в действии. Для него самого это сравнение наглядно, а для читателя, узнающего про термопару из этих стихов, сравнение не столько раскрывает тему боли, сколько прикрывает ее, потому что «не положено смотреть» и называть прямым словом «не положено», обнажать «не положено» то, что происходит с душой человека, — такова стилистика Ерёменко. Два жеста, выдающие боль, остановлены стоп-кадром перед взрывом чувств. При этом стихотворение устроено по законам тонкой симметрии: двум половинкам человека-термопары соответствуют два четверостишия, в первом фонически раскручивается слово «термопара» — оно построено на созвучиях «пар-пра-ра-ар», все рифмы аранжированы на «р»; второе четверостишие звучит совсем по-другому — оно опирается на созвучие «плч», объединяющее слова «плач» и «плечо», все рифмующиеся слова аранжированы на «ч». Образная и звуковая структуры стихотворения изоморфны — «если все переиначить», если следует не «удар», а «плач» (оба слова в сильной, рифменной позиции), то соответственно меняется звучание стиха. Результат ли это «работы над словом», следование подсказкам поэтического слуха или принципу дзен? Эти вопросы не возникают, если событие стиха состоялось.

Язык техники для Ерёменко органичен и позволяет говорить о сложном — о творчестве, например:

Как измеряют рост идущим на войну,
как ходит взад-вперед рейсшина параллельно,
так этот длинный взгляд, приделанный к окну,
поддерживает мир по принципу кронштейна.

Потусторонний взгляд. Им обладал Эйнштейн.
Хотя, конечно, в чем достоинство Эйнштейна?
Он, как пустой стакан, перевернул кронштейн,
ничуть не изменив конструкции кронштейна.

К простейшим техническим приспособлениям — ростомеру, рейсшине и кронштейну приравняется «длинный взгляд» поэта вместе с теорией относительности, сравнимой с перевернутым стаканом, — между этими полюсами простоты и сложности, между всеми этими сравнениями, отражающими друг друга, протянут «вопрос длины пустого взгляда». Техника помогает самому поэту увидеть свой взгляд и передать это видение, не упрощая темы.

Техницизмы сопровождают образы природы у Ерёменко, в частности — образ леса, преобладающий в его поэтических пейзажах. Лес «стоит промытый, как транзистор», «в густых металлургических лесах» идет «процесс создания хлорофилла», «корабельные сосны привинчены снизу болтами / с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой» — в последнем случае, в одном из, уже скажем, классических, стихотворений Ерёменко («Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема...») лес оказывается механизмом времени, сначала заслоняющим, а потом открывающим точку встречи прошлого, настоящего и будущего. В лесу, как и во всей природе, идет иррациональный сверттехнический процесс («За огородом начинался лес...»); «природа есть не храм», — повторяется дважды у Ерёменко, но если продолжить по Базарову, то и не мастерская, и человек в ней не работник; в лучшем случае — деталь в ее непостижимом механизме:

²⁸ «Праздник слова. Интервью с Александром Ерёменко». — «Молодежь Алтая», 1993, 22 января.

О, Господи, я твой случайный зритель.
Зачем же мне такое наказание?
Ты взял меня из схемы мироздания
и снова вставил, как предохранитель.

Рука и рок. Ракета и носитель.
Когда же по закону отрицанья
ты отшвырнешь меня в момент сгорания,
как сокращенный заживо числитель?

Убей меня. Я твой фотолобитель.
На небеса взобравшийся старатель
по уходящей жилке золотой.

Убей меня. Сними с меня запой
или верни назад меня рукой —
членистоногой, как стогокопнитель.

Ерёменко подсказал нам, что техницизмы у него работают на обновление метафоры, но в этой его механистической метафорике и метафизике многое кажется произвольным, случайным. Однако он предостерег: «...Регулировщики от критики будут уверенно загонять по шхерам и фиордам „снующие джонки” поэтических образов»²⁹, имея в виду мандельштамовское: «Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку»³⁰. В приведенном сонете одна техническая метафора сменяет другую, перемешиваясь еще и со школьной математикой и золотоискательской образностью, — маршрут этот логически не разложим, но и не хаотичен, смысл поэтической речи не переводим, но отчетливо воспринимается в последовательных метафорах смерти, составляющих монолог поэта к тому, в чьих руках находится жизнь. Электрическая схема с предохранителем, вынутым и вставленным обратно, ракета, отбрасывающая ступени, и, наконец, рука — в первом катрене она остается за кадром и не названа («взял» и «снова вставил»), во втором названа («Рука и рок»), и названо ее возможное действие («отшвырнешь меня в момент сгорания»), в последнем она описана: «...рукой — членистоногой как стогокопнитель». Кажется, что «стогокопнитель» появился здесь по принципу дзен, подцепившись к слову «членистоногой» по созвучию (ни-сто-го). Причем здесь стогокопнитель, да и что это? кто его видел? На самом деле этот образ развивает и закольцовывает метафору первого катрена, а вместе они отсылают к пастернаковскому:

О Господи, как совершенны
Дела твои, — думал большой
<...>
Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр.

Стилистика разная, но суть обращения к Всевышнему — одна, поводом к нему у Пастернака является болезнь, а у Ерёменко — запой как состояние на границе жизни и смерти. Зримый образ членистоногой руки стогокопнителя принадлежит гнезду традиционных образов косьбы и жатвы, сопровождавших во все века тему смерти в мифологии, фольклоре, литературе, изобразительном искусстве. Ерёменко индивидуален в своей технической метафизике, образы

²⁹ Ерёменко А. Двенадцать лет в литературе...

³⁰ Мандельштам О. Э. Разговор о Данте. — В кн.: Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем в 3 тт. Т. 2, М., «Прогресс-Плеяда», 2010, стр. 156 — 157.

его причудливы, вызывающе парадоксальны, нарочито антипоэтичны и при этом связаны с традицией.

С техницизмами граничит и смешивается в словаре Ерёмченко еще один пласт — простые и памятные всем слова из школьных учебников, заставляющие задуматься о силе школьного импринтинга в его художественном сознании. «Теорема», «числитель», «правила спряжения», «таблица умноженья», «процесс сокращения дробей» — такого у Ерёмченко много, слова эти общепонятны, и, видимо, с этим связана их роль в стихах. Это тоже «материал» для метафор и сравнений, создающий поле общего опыта и объединяющего простого знания в структуре нового и сложного знания, какое несет в себе поэтический текст. Школьные понятия годятся для того, чтобы назвать не называя, но апеллируя к общей памяти. «Если высветишь ты близлежащий участок пути, / Я тебя назову существительным женского рода...» Что это за существительное? Гадать не нужно — все понятно и запоминается навсегда («Я смотрю на тебя из настолько глубоких могил...»). Простые «школьные» метафоры сокращения дробей или склонения имен встраиваются в сложные образные ряды — так создается особый объемный перифрастический язык, ведущий вглубь, от простого к сложному в стихах на интимные темы, где прямое высказывание для Ерёмченко невозможно («Благословенно воскресение...», «Процесс сокращения дробей...»). В других случаях школьными поэтическими формулами отмечена норма или матрица, мимо которой идет жизнь («Сопряжение окружностей»), или штамп сознания — там, где Ерёмченко играет штампами или их пародирует («менделиц таблеева закон»).

Достоверный разговор о поэзии должен опираться на анализ языка поэта — так считает сам Ерёмченко: «Анализировать возможно образную систему, язык; поэзия в первую очередь — явление языковое, а уж потом мировоззренческое. Но валят все в одну кучу. Язык как таковой вообще никого не интересует»³¹. «Язык как таковой» не существует — Ерёмченко прекрасно это знает. Он бунтует против лобового «мировоззренческого» анализа, и в этом надо с ним согласиться. Но анализ его языка, только начатый, дает возможность, потянув за нить, размотать и весь клубок, приблизиться к сути. Да, поэт — инструмент языка, и только поэтому он — «инструмент этики», если воспользоваться формулой Марии Степановой: «Поэт ведь — инструмент этики, ее подопытное животное, ее полигон для антропологических экспериментов. А иначе... достаточно выйти в поле чистой эстетики, чтобы увидеть, что оно давно превратилось в заштатный стадион с танцующим партером»³². Поэт, добывая словом новое знание о человеке и мире, выполняет работу и за нас, и «антропологический эксперимент», о котором говорит Мария Степанова, имеет всеобщее значение. И если так подумать о Ерёмченко, то станет очевидно, что в его поэзии нам предьявлен прежде всего эксперимент свободы — тот самый рискованный эксперимент, который лежит у начала человеческой истории.

В иерархии ценностей Ерёмченко свобода занимает неоспоримо верхнюю позицию, она коренится в природе личности и по существу приравнивается к самой жизни:

Погружай нас в огонь или воду,
деформируя плоскость листа, —
мы своей не изменим природы
и такого строения рта.

Разбери и свинти наугад,
вынимая деталь из детали, —
мы останемся как и стояли,
отклонившись немного назад.

³¹ «Александр Ерёмченко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме...»

³² Поэт — инструмент этики. Интервью с Марией Степановой. — «Книжное обозрение», 2006, 2 — 8 октября.

Даже если на десять кусков
это тело разрезать сумеют,
я уверен, что тоже сумею
длинно выплюнуть черную кровь
и срастись, как срастаются змеи,
изогнувшись в дугу.

И тогда
снова выгнуться телом холодным:
мы свободны,
свободны,
свободны.
И свободными будем всегда.

Сохранить себя — значит остаться свободными, пройдя через круги испытаний, через цепь «антропологических экспериментов», из которых жизнь и состоит, — примерно так можно подытожить этот поэтический манифест, его финальный «выпрямительный вдох». В первой строфе встречаются Николай Островский (ср. в другом стихотворении — «Так сказал санитару Островский...») и Мандельштам — метафора закалки стали («деформируя плоскость листа») стыкуется с отсылкой к стихам ссыльного Мандельштама: «...не изменим... строения рта» — «губ шевелящихся отнять вы не могли» («Лишив меня морей, разбега и разлета...»). «Строение рта» означает здесь то же, что лейтмотив «шевелиющихся губ» у Мандельштама, — прирожденную и неотчуждаемую свободу слова, свободу творчества, которую тщетно пытаются отобрать у поэта. Развернутые дальше из технической метафоры мотивы физического насилия, крови, разрезанной плоти нередко звучат у Ерёменко («разрезанная вена», «кость в переломе открытом», «три четверти мои, разорванные в клочья», «разорванная плоть»), и если по Бродскому «человек есть испытатель боли», то по Ерёменко он испытатель свободы и боли. О «философском образе мира тотального насилия», о «безличном тотальном насилии» у Ерёменко верные слова сказал М. Липовецкий³³, но не менее важно расслышать эту тему в другом, личном регистре:

Давай простим друг друга для начала
развяжем этот узел немудреный
и свяжем новый, на другой манер.

Но так, чтобы друг друга не задеть,
не потревожить руку или ногу.
Не перерезать глотку, наконец.

Чтоб каждый, кто летает и летит,
по воздуху вот этому летая,
летел бы дальше, сколько ему влезет.

На одном полюсе убивающее насилие («перерезать глотку»), на другом — право каждого на свободу, выраженное в самом поэтическом языке, в «неправильном слове», означающем полет и повторенном четырежды в разных формах с продолжением в звуках соседних слов («дальше», «сколько» «влезет»), что само по себе иконически создает ощущение вольного разнообразного всеобщего полета как образа самой жизни.

Рассуждая о современной поэзии, Владислав Кулаков очень точно напомнил, что «в искусстве в конечном счете всегда главное не „что” и „как”, а „кто”»³⁴; при этом он опирался на мысли Иннокентия Анненского о лирическом *я* (в статье «Бальмонт-лирик»): «Это интуитивно восстанавливаемое нами *я* будет не столько внешним, так сказать, биографическим *я* писателя, сколь-

³³ Липовецкий М. Ересь Ерёменко. — В кн.: Ерёменко А. Опус магнум. Издание репринтное, двухтомное, альбомное повернутое флота Ее Величества старшим матросом покорным слугой нижайше. Сост. В. Курицына, Е. Касимова. М., 2010, стр. 338 — 341.

³⁴ Кулаков Вл. После катастрофы. Лирический стих бронзового века. — «Знамя», 1996, № 2.

ко его истинным неразложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии»³⁵. Добавлю: именно «неразложимое *я*», воспринимаемое сквозь поэтический текст, несет в себе критерий подлинности — критерий не верифицируемый, ощущаемый интуитивно и при этом несомненный для читателя. Не обладающая качеством подлинности, выдуманная поэзия может вызвать и вызывает отклик, а порой и ажиотаж, лишь в такой же надуманной критике, говорящей языком разного рода обобщений, зачастую ложных или просто не имеющих смысла.

В поэзии Ерёмко лирическое *я* выражено сильно, отчетливо, и никакого зора между биографическим и глубинным *я* (какой усматривал Анненский у Бальмонта) в его поэзии нет. Лирический герой Ерёмко целен и всегда равен себе, при всех метаморфозах. Если он пишет: «В последний раз меня забрали на Тишинке», то можно не сомневаться, что в реальности так оно и было (забрали в милицию за то, что он подозрительным образом разглядывал надписи на плитах вокруг памятника российско-грузинской дружбе), но подлинность не в этом, а в интонации последующих строф:

Не-е-ет, весь я не умру. Той августовской ночью
и мог бы умереть, но только — вот напасть! —
три четверти мои, разорванные в клочья,
живут, хоть умерла оставшаяся часть³⁶.

И долго буду тем любезен я народу,
что этот полутанк с системой полужал
я в неживой строфе навеки задержал
верлибру в панику и панике в угоду.

Эта «ода ментовской дубинке» написана по следам реального опыта и по мотивам пушкинского «Памятника», с учетом соответствующей традиции. Личный опыт «самостоянья», противостояния тупому насилию, милицейскому произволу имеет значение для вечности, будучи вот так «задержан» в стихе, и на фоне пушкинских цитат соотносится с «чувствами добрыми», «свободой», «милостью к падшим». И алкогольная тема в первых строфах, дающая начало лирическому сюжету, и фаллический юмор звучат с тем же одическим пафосом, с той же важностью и серьезностью. Лирический герой Ерёмко всегда исполнен достоинства в своем социальном отщепенстве, он лишен каких бы то ни было социальных подпорок, свободен от условностей, он — человек как есть, носитель антропологических сущностей, временами супермен («Я женщину в небо подкинул / — и женщина стала моя»), но прежде всего — поэт.

Учитывая пристрастие Ерёмко к школьному материалу, можно было бы описать его поэтический мир в жанре школьного сочинения: образ поэта и тема поэзии, тема родины, тема свободы, тема любви и дружбы, тема одиночества, смерти... И главное в таких параметрах было бы сказано, уловлено этой нехитрой сетью — так можно вполне адекватно описать и пушкинский, и, скажем, Некрасовский поэтические миры. Вечное тело поэзии остается неизменным, находя себе новые формы образности, языка, — в этом смысле следует понимать пушкинские слова, отчасти уже приведенные нами: «Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны»³⁷. Именно в этих непреходя-

³⁵ Анненский И. Избранное. М., 1987, стр. 306 — 307.

³⁶ Ср. у Юрия Домбровского: «„Я двенадцать часов провисел на дыбе и потерял за это время шестую часть своего мяса“. Но пять шестых этого страшного, истерзанного мяса продолжали жить, страдать, бороться и мечтать!» («Обезьяна приходит за своим черепом»).

³⁷ Запись в черновиках восьмой главы «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 тт. Т. 6. М. — Л., 1937, стр. 541.

щих темах глубинное Я поэта обнаруживает свою уникальность. У Ерёмченко традиционные темы присутствуют, как правило, в парадоксальном контексте, как можно убедиться на примере только что процитированной оды, при этом говорить о пародийности таких стихов не стоит — они не направлены жалом остроумия на тексты-предшественники. В его личном видении, в резко индивидуальной манере письма бесконфликтно соединяются и взаимопроникают традиционно-пафосное и условно-низкое, героическое и бытовое, серьезное и смешное. Ерёмченко снискал множество обвинений в ерничестве, пересмешничестве, цинизме и пр., а на самом деле он поэт скорее пафосный, чем циничный — силою своего поэтического голоса он придает серьезный жизненный статус, например, похмелью:

В начале восьмого с похмелья болит голова
не так, как в начале седьмого; хоть в этом спасенье.
Сегодняшний день — это день, пораженный в правах:
глухое похмелье и плюс ко всему воскресенье.

И плюс перестройка, и плюс еще счеты свести
со всем, что встает на дыбы от глотка самогона.
Вот так бы писать и писать, чтоб с ума не сойти,
в суровой классической форме сухого закона...

Вот видите, сбился, опять не туда повело:
при чем здесь «сухой» самогон, когда спирта сухого
глоток... Извиняюсь, опять не про то. Тяжело
в ученье с похмелья в бою... Будь ты проклято! Снова.

Вернее, сначала. В начале восьмого башка...
Люблю тебя, жизнь, будь ты проклята снова и снова.
Уже половина... восьмого стакана... рука
уже не дрожит, и отыскано верное слово.

Процесс борьбы с похмельем, перестройкой, безумием, энтропией совмещен с процессом создания текста и завершается победным «найденно верное слово» — поэтическим словом одолевается зло, внешнее и внутреннее. «Суровая классическая форма» стиха уподоблена «сухому закону» — так двоярывается «тема поэта и поэзии» у Ерёмченко. В этих стихах заключен весь диапазон свободы поэта — от свободы слов до высшей привилегии проживать собственную жизнь по собственному выбору, не сообразуясь с социальной нормой.

В стихах Ерёмченко просматриваются два варианта личного пути на обочине регламентированной советской жизни с ее «идиотизмом, доведенным до автоматизма»; первый путь — «величайший гуманизм» свободы, расслабленной и беззаботной («...там, где я, свободный дзэн-буддист, / не читавший Фрейда и Лилли, / сплю, как величайший гуманист, / на платформе станции Филя»), другой путь — личного, непубличного, тоже маргинального подвига, смысл которого знает только сам герой, как, например, в «Песенке альпиниста», где альпинизм, конечно, условный, с «разрезанной веной», «разрезанной верой» в свой особый путь и с отсылкой к альпинистским песням Высоцкого, или в двух парных стихотворениях о «старой деве» и «девочке дебильной»³⁸. Эти последние, может быть, самые известные персонажи Ерёмченко — его ответ на тему трудового героизма, заполнявшую песни и энтузиастическую советскую поэзию 1950 — 1970-х. И если «девочка дебильная» самоотверженно делает свое жизненное дело в каком-то совсем уж особом измерении, в абсолютно аутичном собственном пространстве³⁹, то «старая дева» со своей «теоремой Виета» существует на грани советской жизни со всем ее абсурдом:

³⁸ Об их парности писала М. Кулакова в статье «Взгляд Александра Ерёмченко».

³⁹ Юлия Немировская об этом стихотворении: «Абсурдная реакция на абсурдную действительность так же естественна, как то, что во время эпидемии гриппа люди болеют гриппом» («Литературная газета», 1990, 11 июля).

Когда одиноко и прямо
она на кушетке сидит
и, словно в помойную яму,
в цветной телевизор глядит.

Она в этом кайфа не ловит,
но если страна позовет —
коня на скаку остановит,
в горящую избу войдет!

И хотя на поверхности цитируется сплошь Некрасов, на самом деле ближайшая генеалогия этого текста — глава о Вере Фигнер из поэма Евтушенко «Казанский университет» («На лекции Лесгафта ты ли / летела, как будто на бал, / и черные волосы плыли, / отстав от тебя на квартал» — ср. — «она теорему Виета / запомнила всю наизусть», «и северный ветер играет / в косматой ее бороде»), и если уж от чего-то дистанцируется здесь Ерёменко своей иронией, то не от классики, а от громокипящего дешевого пафоса стадионной поэзии. «Казанским университетом» навеяны также интонации двух других его стихотворений — «Кочегар Афанасий Тюленин...» и, может быть, самого «героического» — «Игорь Александрович Антонов...» (ср. начало главы «Шапов» у Евтушенко: «Афанасий Прокопьевич Шапов, / урожденный в сибирских снегах...»). Игорь Александрович Антонов (реальный человек, приходивший на вечера Ерёменко и встававший в зале при чтении этих стихов) героизирован по всем советским канонам, с привлечением Маяковского («как живой с живыми говоря»), песенных штампов («простой московский парень», «с необъятной родиной моей») и, по контрасту — Пушкина («Гений твой не может быть измерен»), Тютчева («как Христос, пойдешь ты по пивным») и Мандельштама («к пьяницам сойдешь и усногим»). Все это смешано в густой коктейль с фирменным сочетанием патетики, красоты и алкогольной темы:

Я уже давно не верю сердцу,
но я твердо помню: там, где ты
траванул, открыв культурно дверцу,
на асфальте выросли цветы!

Тут все идет вразрез с эстетикой и этикой человека эпохи социализма — так или иначе, героическая тема у Ерёменко сворачивает на пути свободы, а если не сворачивает, то становится абсурдистской пародией («Памяти неизвестного солдата»), тогда как абсурдные герои и действия наделяются у него героическими чертами — такое происходит осмысление и переосмысление подвига и человеческих ценностей.

Все «доблестные» герои Ерёменко — одиночки, и в этом смысле все они — проекция лирического героя с его острым экзистенциальным переживанием одиночества:

Там где человека человек
посылает взглядом в магазин.
Кажется, там тыща человек,
но, в сущности, он там всегда один.

И здесь «Анчар» не объект пародии — подтекстом пушкинской притчи задан универсальный смысл того, что чувствует человек в магазине или на какой-нибудь другой, более возвышенной жизненной сцене: «...в сущности, он там всегда один». Магазин, один из любимых топосов Ерёменко наряду с пивной и туалетом, несколько не роняет онтологической темы — в другом стихотворении он оказывается метафорой души и снова пространством одиночества:

Невозмутимы размеры души,
Благословенны ее коридоры.
Пока доберешься от горя до горя —
в нужном отделе нет ни души.

На месте условной иерархии высокого и низкого видим у Ерёмченко мнимости и сущности, его вообще можно назвать поэтом сущностей — в отличие, скажем, от биографически близкого ему Ивана Жданова как поэта видения. И эти сущности проступают зачастую благодаря отсылкам к классике, как в таком, например, контексте:

На холмах Грузии лежит такая тьма,
что я боюсь, что я умру в Багеби.
Наверно, Богу мыслилась на небе
Земля как пересыльная тюрьма.

Мрак тоже переживается у Ерёмченко как состояние экзистенциальное, и в этих стихах он скорее делится с Пушкиным серьезностью и остротой переживания, чем заимствует у него что-то или пересмеивает его. Подключаясь к большим поэтическим ресурсам, поэты, как правило, не озабочены правом собственности — они с легкостью берут, отдают и смешивают, за счет чего и прирастает общее поле поэтических смыслов.

Тема света и мрака — одна из устойчивых тем у Ерёмченко. Оставив в стороне выразительные примеры («все забирай, только свет не туши», «окно откроешь, а за ним темно» и т. п.), рассмотрим стихотворение, в котором эта тема организует весь сюжет:

Самиздат-80

За окошком света мало,
белый снег валит, валит.
Возле Курского вокзала
домик маленький стоит.

За окошком света нету,
из-за шторок не идет.
Там печатают поэта —
«шесть копеек разворот».

<...>

Без напряжения, без подянки
дело верное идет
на Ордынке, на Полянке,
возле Яузских ворот...

Эту книжку в ползарплаты
и нестрашную на вид
в коридорах Госиздата
вам никто не подарит.

Эта книжка ночью поздней,
как сказал один пиит,
под подушкой дышит грозно,
как крамольный динамит.

Но за то, что много света
в этой книжке между строк,
два молоденьких поэта
получают первый срок.

<...>

И когда их, как на mine,
далеко заволокло,
пританцовывать вело,
кто-то сжалился над ними:
что-то сдвинулось над ними,
в небесах произошло.

За окошком света нету.
 Прорубив его в стене,
 запрещенного поэта
 напечатали в стране.

<...>

Два подельника ужасных,
 два бандита — Бог ты мой! —
 недолеченных, мосластых,
 по шоссе Энтузиастов
 возвращаются домой...

И кому все это надо,
 и зачем весь этот бред,
 не ответит ни Полянка,
 ни Ордынка, ни Лубянка,
 ни подземный Ленсовет,
 как сказал другой поэт.

Стихотворение знаменательное, знаковое во всех смыслах — с песенной легкостью, без нажима, нанизывая одну цитату на другую, Ерёменко рассказывает обыденную историю, а через нее видна большая российская история, фигурантами которой являются поэты, — «два молоденьких поэта» и за их спинами еще целая вереница: «один пийт» (Пастернак), «другой поэт» (Рейн), авторы цитируемых песенок (Ваншенкин и Мориц), автор цитируемых стихов об «этой книжке» (Тарковский) и, наконец, тот большой «запрещенный поэт», автор книжки, в которой «много света», за которую поэты получают срок. Свет этой книжки нужен им как хлеб, но «кататься любишь — люби саночки возить», как сказано в той песенке Ваншенкина («За окошком свету мало, / Белый снег валит-валит, / А мне мама, а мне мама / Целоваться не велит»), а вот «два молоденьких поэта» берут эти саночки сначала «первый срок», а потом «добавочный», который всегда «длинней» (слово «длинный» в стихах Ерёменко достойно специального разговора). За этим просвечивает память о большом Поэте, который тоже возил когда-то свои саночки «там, где рыбой кормят четко, / но без вилок и ножей» и вот теперь через книжку передал другим поэтам эту эстафету. Благодаря упомянутому халтуринскому динамиту из поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» история идет вглубь, но для автора она словоцентрична, и «крамольный динамит» работает как сравнение, как образ взрывной силы «этой книжки» — с намеком, может быть, и на цену слова, соотносимую с ценой жизни. Еще один исторический пласт вводится отсылкой к «Преображенскому кладбищу» Евгения Рейна — сталинская эпоха («Теперь в глубоком царстве они живут, как могут, / Зиновьев, Николаев, Сосо и лысый дед. / И кто кого под ноготь, и кто кого за локоть — / об этом знает только подземный Ленсовет»); мирная московская топонимика, заданная стихами Юнны Мориц («На Ордынке, на Полянке / Тихо музыка играла»), взрывается топонимикой другой, символической — от шоссе Энтузиастов до Лубянки, с уходом в царство мертвых. «Весь этот бред» российской истории нарастает кольцами вокруг той самой «книжки» — образной сердцевины стихотворения⁴⁰.

Для самого Ерёменко и для целого поколения поэтов и читателей «крамольным динамитом» стали стихи Мандельштама — именно этим описанным у Ерёменко способом копировался его американский четырехтомник в 1970 — 1980-е годы, «шесть копеек разворот», хотя появилась уже и книжка разрешенная, которую «напечатали в стране» («И синий с предисловьем Дымшица / Выходит томик Мандельштама» — Сергей Гандлевский). Речь в этих стихах, конечно же, идет о Мандельштаме: «Хотя нигде он по имени не назван, никаких сомнений

⁴⁰ Пример совсем другого, глухо-семиотического прочтения «Самиздата-80» можно найти в статье: Гланц Т. Авторство и широко закрытые глаза параллельной культуры. — «Новое литературное обозрение», 2009, № 100.

быть не может»⁴¹. Уверенность эта основана не только на текстуальных подсказках: любому читателю Ерёмченко очевидно, что Мандельштам — ключевой для него поэт, прочитанный от корки до корки («И в „Восьмистишия” гения, в мертвую зону, / можно проход прорубить при прочтенье активном») и пережитый как личный опыт. Говоря его стихами как своими о своем, Ерёмченко переносит этот опыт в свою эпоху и разделяет его настолько, насколько возможно. В «Ночной прогулке», написанной по следам мандельштамовского «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» («Мы с тобою поедом на „А” и на „Б” / Посмотреть, кто скорее умрет»), он раскрывает мандельштамовский трамвайный маршрут, наполняя его подробностями русской истории:

Мы поедом с тобою на «А» и на «Б»
мимо цирка и речки, завернутой в медь,
Где на Трубной, а можно сказать, на Трубе,
кто упал, кто пропал, кто остался сидеть.

<...>

И вчерашнее солнце в носилках несут,
и сегодняшний бред обнажает клыки.
Только ты в этом темном раскладе не туз.
Рифмы сбились с пути или вспять потекли.

Образ Пушкина у Мандельштама («вчерашнее солнце») соединяется с образом самого Мандельштама (цитируется сразу несколько его стихотворений, а «клыки» отсылают к «веку-волкодаву»), и в этой исторической «ночной прогулке», наряду еще и с Андреем Белым, Гумилевым и Межировым, темы которых тоже здесь звучат, участвует и сам поэт — вместе с безымянными теми, «кто упал, кто пропал, кто остался сидеть». История идет по трамвайному садовому кругу какой-то дурной российской бесконечности — «Мы еще поглядим, кто скорее умрет...». И если Мандельштам в свою эпоху воплотил опыт «поэта в аду»⁴², то Ерёмченко на новом витке истории явил своим стихом и своей личностью «поэта в бреду» — не в собственном, а в том самом советском бреду («и зачем весь этот бред»), который то смешон, то «обнажает клыки». При этом мандельштамовский опыт был Ерёмченко усвоен и в стихах его как будто растворился, давая такие, например, вспышки:

Я прошел через водные трубы,
пионерская звонкая медь!
Подожги меня в огненной шубе,
как сосна до звезды умереть!

Огонь, вода и медные трубы, слава и смерть, «жаркая шуба» и сосна, которая у Мандельштама «до звезды достает» («За гремучую доблесть грядущих веков...»), соединились здесь в пылающий факел жизни — как красиво!

Можно искать и находить корни поэзии Ерёмченко, но очевидно, что он ни у кого не учился, никакой школе не наследовал, да, собственно, и не имел развития — создав разом свой поэтический мир, он «от дедушки ушел, и от бабушки ушел», и на сегодняшний взгляд оказался в литературе аутсайдером. Но для тех, кто привык не только жить со стихами, но и думать о них, Ерёмченко, как всякий настоящий поэт, обостряет главные вопросы: что, собственно, есть поэзия, из чего она возникает, где в ней игра и где судьба, какова мера творческой свободы и есть ли эта мера.

⁴¹ Губайловский Вл. Александр Ерёмченко: пример деконструкции. Цит. по: «Русский журнал» <http://old.russ.ru/krug/20020705_gub.html>.

⁴² В отношении Мандельштама эта формула была предложена Л. М. Видгофом — на нем лежит и вся ответственность.

SUMMARY



This issue publishes a novel by Kseniya Buksha «The Factory by the Name „Freedom”», a short novel by Grigory Arosev «An Inappropriate One», and also «Short Stories about Ivan Petrovitch and Verses» by Alla Gorbunova. A poetry section of this issue is composed of the new poems by Aleksander Klimov-Yuzhin, Vladimir Kozlov, Helga Olshvang and also of the poems by Seamus Heaney from the collection «Human Chain» translated by Maria Galina.

The sections offerings are following:

New Translations: Marina Nauyoke translates medieval German poetry.

Essays: Mikhail Gorelik in the article «The Family Portrait Against a Background of Époque» writes about Polish documentary «Tonia and Her Children» directed by Marcel Lozinski — the film is dedicated to the Polish Jewry fate.

Literature studies: Oleg Lekmanov in his article «The Experience of a Fast Reading» writes about Osip Mandelstam's «Verses on the Unknown Soldier»; Vera Zubareva in her article «Cryptography» writes about Bella Akhmadulina poems of 80-th; also there are an article by Irina Surat «An Improper Word. A Matter of Eremenko» about the role of Aleksander Eremenko in the Russian poetry; and an article by Aleksander Zholkovsky «Keys to the Happiness» about one poem of Marina Boroditskaya.



«Редакция не обязана отвечать на письма граждан и пересылать эти письма тем органам, организациям и должностным лицам, в чью компетенцию входит их рассмотрение» (Закон РФ «О средствах массовой информации», ст. 42).

Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Тексты, присланные на электронных носителях и по электронной почте, а также рукописи объемом более 12 авт. л. не рассматриваются.

Словесное сочетание «НОВЫЙ МИР» зарегистрировано ЗАО «Редакция журнала „Новый мир”» в качестве товарного знака по классам МКТУ 16, 38, 41, 42.

Общественный совет: П. В. Басинский, А. Г. Битов, С. Г. Бочаров, А. Г. Волос, Д. А. Гранин, Б. П. Екимов, Ф. А. Искандер, Ю. М. Каграманов, А. А. Ким, Р. Т. Киреев, Ю. М. Кублановский, А. С. Кушнер, А. Н. Латынина, Б. Н. Любимов, А. М. Марченко, В. С. Непомнящий, И. Б. Роднянская, О. А. Славникова, М. О. Чудакова, О. Г. Чухонцев

Главный редактор **А. В. Василевский**

Первый заместитель главного редактора **М. В. Бутов**

Редакционная коллегия: **М. С. Галина, В. А. Губайловский, С. П. Костырко, П. М. Крючков** (зам. главного редактора), **О. И. Новикова**

Корректор **Н. И. Кузьменко**

Компьютерная верстка — **М. А. Каганова**

Адрес редакции: 127994, ГСП-4, Москва, К-6, Малый Путинковский пер., д. 1/2.
 Телефоны: главный редактор — (495) 650-57-02, заместитель главного редактора — (495) 650-91-81, отдел прозы — (495) 694-54-96, отдел поэзии — (495) 629-56-92, отдел критики — (495) 650-57-02, для справок, продажа журналов — (495) 694-08-29.
 Электронная почта: nmir2007@list.ru
 по вопросам зарубежной подписки: novi-mir@mtu-net.ru
 Сетевой журнал «Новый мир»: <http://www.nm1925.ru>

Свидетельство Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций ПИ № 77-15286 от 28 апреля 2003 г.

Учредитель и издатель — ЗАО «Редакция журнала „Новый мир”».
 Сдано в набор 22.06.2013 г. Подписано к печати 22.07.2013 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Бумага кн.-журн. Офсетная печать. Объем 15,0 печ. л., 21,0 усл. печ. л., 27,0 уч.-изд. л.

Тираж 4000 экз. Зак. 3774. Цена договорная.

Отпечатано в типографии ОАО «Издательский дом „Красная звезда”»,
 123007, г. Москва, Хорошевское шоссе, 38;
<http://redstarph.ru>