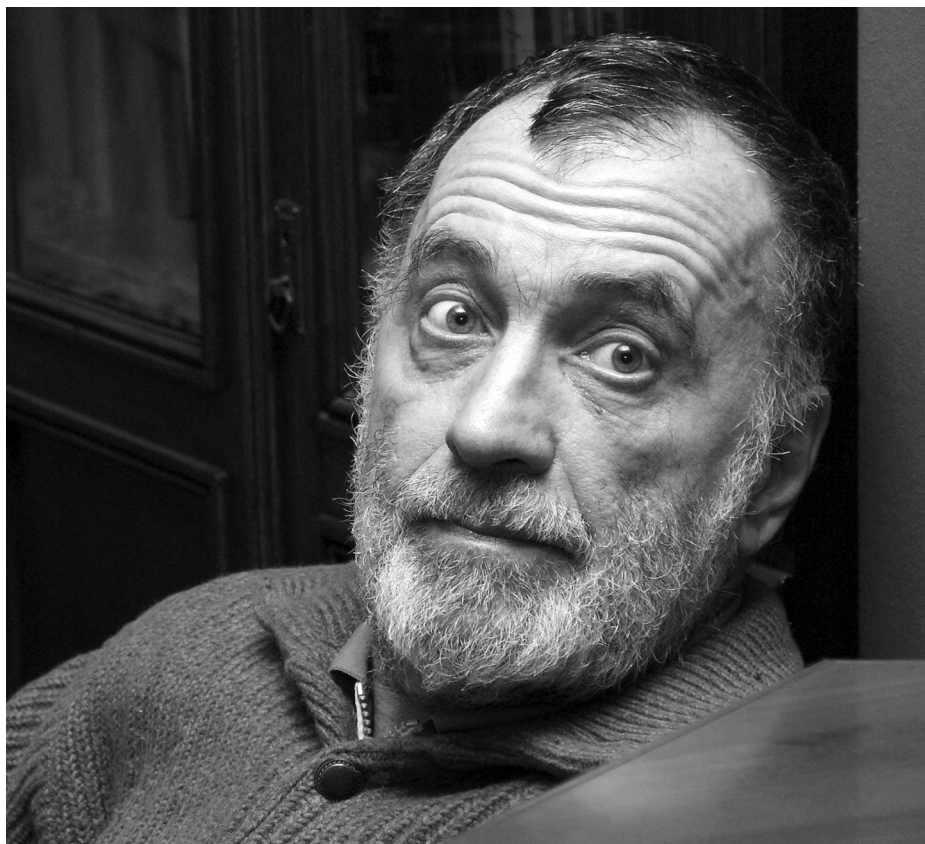


# *In Memoriam*

## **Борис Останин**

(1.10.1946, БАДА, ЧИТИНСКАЯ ОБЛАСТЬ —  
22.09.2023, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)



*Фото Николая Симановского*

Борис Констриктор

444-50-54

Помимо множества разнообразных занятий Борис Останин был еще и нумерологом. Может быть, сказало математическое образование. Числа 37 и 27 были такими же константами его жизни, как облака, дождь или ветер. Он обнаруживал их всегда и везде. Номер домашнего телефона радовал его своим лаконизмом. Когда-то при нем я пошутил, что, если буду писать о нем воспоминания, озаглавлю их этим номером.

Шапочно знал Бориса чуть ли не всю жизнь, но ближе мы познакомились, когда издательство «Пальмира» (ранее «Амфора») нашло пристанище на Сестрорецкой улице, в двух шагах от моего дома.

Останин всегда приносил с собой некрупной вареной картошки, которую надо было поджарить, и очередную идею. В отличие от картошки, они были крупными и касались глобальных вопросов устройства как бытия, так и не-...

Часто он приходил с корректурой очередной книги. Они стали выходить у него едва ли не каждый год. Оригинальные и не похожие в этой оригинальности одна на другую. То там не было пагинации, то выпускал двухтомник, состоящий из бесконечного числа кратких фраз, афоризмов-обрывков, воспоминаний и полуанекдотов.

Останин был не только автором книг, идей и редактором, переводчиком, но и инициатором (вместе с Борисом Ивановичем Ивановым) большого числа глобальных проектов. «Часы», Премия имени Андрея Белого, «Поэтическая функция» и т.д., и т.п.

Вместе с Александром Горноном в начале перестройки начали издавать журнал «Лабиринт/Эксцентр». Не самиздатский, а «настоящий», отпечатанный в типографии. Масштаб этой личности будет проступать постепенно, как одной из крупнейших фигур петербургской и не только культуры на рубеже тысячелетий.

Он был принципиальным бессребреником. Так, вдруг, по доброй воле, он отредактировал громадный словарь литераторов, узнав о его переиздании, и вручил испещренный поправками том его составителям. Его труды были проигнорированы.

А еще были семья, дети и жены. Возникшее на волне перестройки «Издательство Чернышова». И наверное, много чего еще другого, о чем я не знал или забыл.

Машина Останинского дара была рассчитана на много большие сроки, чем отвела ему судьба. Борис умер, не дожив нескольких дней до своего семидесятилетия.

Нумерология... В день, когда Борису был поставлен фатальный диагноз, вдруг обнаружили цифры на горшке с подаренной розой: 37.

Нашим постоянным мемориальным маршрутом было Волковское кладбище. Два раза в год, осенью и весной, мы отправлялись туда, чтобы прибраться на могилах Елены Шварц и Бориса Кудрякова. Третьим спутником был Кирилл Козырев. Это было долгое странствие по бескрайним просторам Волковского к двум лауреатам-пионерам Премии имени Андрея Белого.

В последние годы жизни Борис осуществил еще один свой многострадальный проект — открыл в арт-центре «Пушкинская, 10» библиотеку лауреатов этой премии. С такой идеей он носился долго, пытаясь найти угол для своего детища в самых разных инстанциях. И вдруг все срослось. Конечно, он был душой этой акции. Два дня в неделю, среду и четверг, с 16:00 до 20:00 он проводил там, разбираясь и регистрируя поступающие книжные дары. Незадолго до болезни установил, что издательство «Сирин», напечатавшее первый вариант «Петербурга» Андрея Белого, располагалось в доме на Пушкинской, 10. Он отыскал квартиру, где была редакция, и хотел отметить этот факт мемориальной доской во дворе арт-центра. В библиотеке же могла возникнуть интересная институция, если бы... И кто знает, что будет теперь.

Вообще у меня сложилось впечатление, что волны отечественной истории разбивались об Останина, как о крепкую скалу. Какую бы непогоду ни затевала Клио, Борис продолжал двигаться по тому маршруту, который наметил. Он был стойким. Или, как говорил его друг Сергей Ионов (оказавший неоценимую поддержку во время его болезни), он был солдат. Мужества Останину было не занимать. Знакомая врач, когда Борис был выписан из больницы домой, была поражена его силой воли, которая и позволила ему еще сколько-то жить и работать. Финал этой болезни был настолько кошмарен, что, когда мы сообщили о его кончине, она ответила потрясающей эсэмэской: «Молодец».

Такие люди, как Борис Останин, не должны умирать. Их эвристическому двигателю требуется более основательное вместилище, нежели человеческая жизнь.

Пётр Казарновский

## Непрерывный пунктир

(ОБ ОСТАНИНЕ БОРИСЕ)

В самом начале 2000-х мне попала книга «Пунктиры», об авторе которой я только слышал. Несколькоими годами позже я его увидел и с ним познакомился: удивило, что он настаивал на только-имени и «ты» в обращении, — с первого же раза и безоглядно. Наверное, это должно было настораживать и подкупать одновременно — такой пунктир, каждая из черточек которого контрастирует с другими и предохранена от превращения в сплошную линию. Пунктир — мерцание, и наметка, и маршрут, и сторона шва с какой угодно стороны... «Пунктиры» Останина были по-розановски противоречивы и манящи, а их автор предстал странно ухмыляющимся соседом собственной книги. В Борисе, кажется, было развито какое-то странное чувство соседства, и он, пожалуй, многое делал из соображений добрососедства. Например, узнав, что моя мама заболела, он несколько раз заходил к ней — поиграть в карты, в дурачка... Это было по-настоящему трогательно, и усмехался он как-то стеснительно по-доброму.

Мне было известно неприятие Останина, которое проповедовал Вл. Эрль. В такой форме отношения я как-то не смел разбираться, чувствуя какую-то интимность этой вражды. Помню публичный выплеск Хеленукта-текстолога в адрес оппонента, когда вся публика напряглась. Но помню, и как Эрль мне сказал — в пору подготовки им собрания произведений Василия Кондратьева, — что раз уж было у Васи такое доверие к своему адресату, значит, тот того безусловно заслуживал. Похвала! Похвала без снисхождения!

Здесь бы уместно выразить благодарность Борису, просто сказать спасибо — за доверие, с которым он отнесся и относился к неопытности... Но, думаю, это мог бы сказать всякий, кто сталкивался с ним, всегда заинтересованным и весело помогающим. Помню, как после двух моих — в разное время сделанных — сообщений он буквально оттаскивал меня куда-то и по секрету и с радостью что-то сообщал в пандан. Это напоминало игру для самого себя, но ей нельзя было мешать или противиться. Это было и участие — во всех возможных смыслах. И просто по-соседски как-то.

Как-то во время застолья Борис рассказал про одного общего знакомого, написавшего роман, издание которого вызвало перекрестный обстрел, после чего этот знакомый зарекся писать (или публиковать). Борис искренно жалел. Он не особо порицал тех, кто критиковал. Виден был выношенный подход к возможности письма — к становлению. Этаким диалог. Этаким пунктир — прерывистое высказывание, каждая часть которого остановлена на том месте, за коим еще что-то последует. Так создавалось, кажется, и напряжение между удаленными предметами — напряжение сближения. Такие сближения лучше обозначают части — черточки пунктира.

И ведь «Дребезги» и его ежедневники и -годники — тоже пунктирны, так же избегают непрерывного нарратива. Видимо, Останин был по призванию компилятором и комментатором, причем исходный текст нередко задавал составителю настолько мощный импульс, что выбранный фрагмент занимает отведенное ему место и в какой-то мере утрачивает свое происхождение: он то ли будоражит память читателя, силящегося вспомнить, известен ли ему текст, то ли призывает того же читателя признаться в своей некомпетентности, исправиться от которой не предвидится возможным. Подверженный таким пульсациям, полученным от чужого или отчужденного слова, автор калейдоскопирует текстовую реальность, складывая ее из различных отрывков, обломков, лоскутов... Выходит требник или нечто наподобие толстовского «Круга чтения», только руководствовался ли составитель целью, как Толстой, вызвать «благотворное, возвышающее чувство»? — Пожалуй, Останина продолжала интриговать идея текстообразования: как из разнородных кусков складывается личная история и насколько она может стать личной для того, кто прикасается к логике этого построения, кто начинает жить где-то поблизости от возведенного здания, на расстоянии взгляда. Прочитав комментарий к своему второму роману, Саша Соколов признался Останину, что взглянул «на свое творение почти посторонним глазом». Думается, в этом и заключалась цель комментатора — представить известное в неожиданном ракурсе, который может даже противоречить первоначальной авторской затее. Недаром Останин с отчетливым интересом относился к «странным», однозначно не классифицируемым текстам, балансирующим, как он сам признавал, на грани графомании. Равновесие на грани — это тоже пунктир.

Потому еще можно сказать, что своей позицией Борис выбрал нахождение на пунктире, разделяющем дорогу с двусторонним движением. Стоять или си-

деть на такой небезопасной середине, следя за непрекращающимся в обе стороны движением, и не знать, в какой из интервалов линии произойдет поворот в противоположную сторону. Ситуация представления и неучастия — неучастливого представления. Ситуация соседства. Пунктир трассирует поток, а также проектирует пространство по обеим сторонам, между которыми приходится тоже балансировать, держать равновесие, быть все время на грани соседства.

Но ведь сосед сам имеет соседей и таковыми признает не себя, а других. Может быть, мы только сейчас вынуждены узнавать, чьими соседями были столько лет, сколько общались с Борисом.

Алексей Конаков

## Памяти Бориса Останина

В последние двадцать лет имя Бориса Останина ассоциировалось не с какими-то конкретными литературными произведениями, написанными книгами и т.п., но скорее с литературным процессом (если угодно, с литературной политикой) в целом. Борис казался не столько человеком пишущим, сколько человеком, организующим литературу.

Его достижения именно на этой ниве известны более всего:

1) самиздатский журнал «Часы» (один из столпов «неофициальной» ленинградской литературы), который Останин вместе с Борисом Ивановым делал с 1976 по 1990 год;

2) Премия Андрея Белого, учрежденная в 1978 году как раз редакцией «Часов», продолжившая свое существование в постсоветское время и считающаяся наиболее престижной наградой в области «инновационной» и «экспериментальной» словесности;

3) Мастерская поэзии в легендарном уже ленинградском Свободном университете, возглавляемая Останиным в 1988—1991 годах (критическую прозу там же преподавала Ольга Хрусталева, режиссуру — Борис Юхананов, живопись — Тимур Новиков);

4) Библиотека Андрея Белого, организованная и открытая Останиным в 2022 году в арт-центре «Пушкинская, 10» и ставшая важным местом литературного притяжения.

Кроме того, Борис — со своими обширными знакомствами, грандиозными проектами, новыми идеями, просто шутками и анекдотами — всегда казался человеком, связывающим воедино довольно разобщенную литературную среду Петербурга. Круг [Транслита] и круг «Старой Вены», люди из галереи «Борей» и люди из журнала «Звезда», та же «Пушкинская, 10» и книжный магазин «Порядок слов» — Останин бывал везде и общался со всеми.

К сожалению, чем дальше, тем больше эта бурная организаторская деятельность заслоняла тот факт, что Останин, вообще говоря, всегда писал и собственные книги.

Последняя его книга, вышедшая в 2023 году, называется «Догадки о Набокове» — и реализованный в ней метод прочтения классика весьма характерен для Останина.

Около пятнадцати лет назад на Западе приобрела популярность так называемая мэшап-литература: в 2009 году Сэм Грэм-Смит опубликовал произведение «Гордость и предубеждение и зомби», в котором текст знаменитого романа Джейн Остин перемежался фрагментами, описывающими битву с ожившими мертвецами. Парадоксальным образом оказалось, что такой подход освежает восприятие именно классики: стертая за два с лишним века язвительность языка Джейн Остин вновь оживала, становилась видимой благодаря внедрению эпизодов, живописующих зомби-апокалипсис. Механизм книги Останина устроен похожим (хотя и не тождественным) образом. Это текст, написанный целиком в сослагательном наклонении («если бы»), плотная череда не фактов, но именно «догадок», искусно смешанных с «объективной» информацией о Набокове. Характерный пример останинского стиля:

Чрезмерная тяга Набокова к гигиене — от воспитания, природы, заботы о своем теле (ВН страдал псориазом), от мизантропии? Сюда же солнечные ванны и ультрафиолетовая терапия.

Бабочки, мумии бабочек — не такие грязные, как птицы и тем более как звери и люди. ВН в быту и литературе избегает зверей и птиц, их не сравнить с чистыми и сухими бабочками.

Страх перед грязью, копрофобия. Ближние и дальние — носители грязи, угрожающие заразой, отсюда нежелательность телесного контакта с ними. ВН боится лишний раз прикоснуться к чужому телу, даже к жене, спит один (Z), снова и снова моет руки и принимает ванну, даже в непростых условиях, резиновую, складную. То же у Маяковского: другой опасен *per se*, нужно его по возможности сторониться.

Брезгливость ВН к любой грязи, но к «женской» в первую очередь; его главная привлекательная героиня — до поры до времени, пока нет месячных, — малолетка<sup>1</sup>.

При этом такая радикальная, последовательно проводимая *сослагательность* существует не ради самой себя — наоборот, у нее есть вполне конкретная цель.

Если говорить коротко, то останинский «если бы» — анализ вычленяет, выявляет, выгаскивает на белый свет глубинную и главную черту набоковской поэтики (то, за что Набокова любят и за что порой ненавидят): *завиральность*. Завиральность не столько сюжетов, сколько (на более низком уровне организации текста) набоковских метафор, сравнений, эпитетов — всего того, что кажется нам в Набокове зачатую чрезмерным, но и сообщающим особенное, ни на что не похожее очарование его прозе. Оригинальность и новаторство «Догадок о Набокове» в том, что Борис Останин сначала обнаруживает эту характерную черту набоковской поэтики, а потом приспособливает ее к нуждам не художественным, но аналитическим — обращая такую аналитику на самого Набокова. Эффект превосходит все ожидания. Дело не только в освежающей восприятие непочтительности; дело в том, что подобный подход позволяет вдребезги разбить «панцирь стиля», в котором привык прятаться классик, поз-

1 Останин Б. Догадки о Набокове: Конспект-словарь. Кн. 1 (А–З). М.; СПб.: Т8 Издательские технологии; Пальмира, 2023. С. 194–195.

воляет увидеть автора «Ады» и «Лолиты» в неглиже всех возможных (самых странных) ассоциаций, переключек, совпадений и рифм: «*PALE* → *P. ALE* → *Pushkin ALEXandre*; *pALE Fire* → *ALEF*, первая буква, № 1. Возможно расширение этого названия: *PALEtte FIREbird* (палитра + жар-птица)»<sup>2</sup>. Такое «принудительное обнажение» Набокова почти скандально, но оно же и плодотворно — для всех читателей, ценящих новизну, дерзость и искренность. (Ценящих, когда камень вновь становится каменным. Когда язвительный и насмешливый сын Петербурга из забронзовевшего эстета и сноба опять становится живым, неожиданным, возмущающим спокойствие автором, которого хочется и перечитывать, и перепонимать.)

К сожалению, на вышедшие в марте 2023 года «Догадки о Набокове» почти никто не откликнулся (не только «профессиональные» набоковеды, но и «рядовые» читатели). Та же судьба постигла и другую исследовательскую книгу Останина, изданный в 2020 году «Словарь к повести Саши Соколова “Между собакой и волком”». И если понимать литературу как пространство, в котором авторы борются (даже воюют) за внимание, то складывается стойкое впечатление, что Борис Останин *проиграл* эту войну. Действительно: сорок пять лет занимавшийся Премией Андрея Белого, Останин не написал о ней книги (подобной той, которую написал о «Клубе-81» Борис Иванов); плоть от плоти ленинградского андеграунда, товарищ Виктора Кривулина, Елены Шварц и Александра Миронова, он не оставил о них пространных воспоминаний. Имя Останина не связывается ни с выдающимися стихами, как имя Аркадия Драгомощенко, ни с культовой прозой, как имя Леона Богданова (оба были друзьями Бориса). При этом художественные произведения Останина, двухтомник «Дребезги» и три тома «Тридцать семь» (написанные в оригинальном формате, напоминающем о записных книжках Венедикта Ерофеева, филологических этюдах Михаила Безродного и «Записях и выписках» М.Л. Гаспарова), могли бы стать довольно популярными — увы, не стали: по сравнению с заметками Безродного и Гаспарова этим языковым трюкам, математическим схемам, хитроумным классификациям и нумерологическим упражнениям как будто не хватало солидности, респектабельности. Сразу после того, как Борис умер, о нем было сказано много теплых слов, однако грустная правда в том, что книги его в последние годы проходили почти незамеченными.

Впрочем, являлось ли все это — поражением?

Ни в коем случае.

Когда-то Борис Останин предлагал в дополнение к термину «вторая культура» (то есть культура «неофициальная», «неподцензурная», независимая) ввести термин «третья культура», «дважды неофициальная» — для обозначения той совершенно предельной уже степени маргинальности, когда даже подполье кажется чересчур просторным, когда два десятка человек на твоих чтениях представляются слишком «шумной публичностью». Если принять такую концепцию как некий идеал и горизонт, если предположить, что к чему-то подобному стремился Борис, то все становится на свои места — и нарочитая сырость художественных вещей, и растрачивание по пустякам идей и замыслов, и принципиальное нежелание «лепить нетленку», рожать в муках «эпопею»

---

2 Там же. С. 93.

или «шедевр». Те же «Догадки о Набокове» и «Словарь к повести Саши Соколова “Между собакой и волком”» *специально* написаны таким образом, чтобы на них не мог откликнуться ни один профессиональный литературовед. Какие-то высосанные из пальца ассоциации, какие-то самодельные термины и обозначения, какие-то нелепые гипотезы и фантазии — как реагировать на такие «исследования»? Да и труды-то свои в последние годы Останин публиковал в «Издательстве Т8» — как будто нарочно, чтобы их нельзя было увидеть и приобрести в магазинах (книги издательства продаются только в интернете). Продуманная, последовательная позиция: Борис Останин сознательно отказывался от участия в *войне за внимание*.

Он был не проигравшим, но *пацифистом* на этой войне.

Адептом домашней, повседневной, незаметной словесности.

Но, возможно, в таком подходе и кроется самый главный урок всей «неофициальной литературы»? То есть — не просто в ускользании от любых внешних требований (цензуры ли, рынка), но в радикальном разрыве (порожденной чистым авторским тщеславием) *связки письма и чтения*? Собственно, почему одно должно подразумевать другое? В силу какой инерции, какой традиции мы полагаем, что *написанное* вообще должно быть *прочитанным*? Письмо — одна из великого множества антропологических практик (ничуть не хуже, но и не лучше цветоводства, кулинарии, вязания, любви, раскладывания пасьянсов, наблюдений за звездами или птицами), и, как все другие практики, она может сделать человека счастливым. Что же, давайте писать, сочинять романы и трактаты, складывать стихи и поэмы (и это доставит нам минуты радости, подарит сладость творчества, улучшит здоровье и продлит жизнь, поможет переждать любые темные времена). Но на каком основании мы требуем, чтобы кто-то читал потом наши тексты? Или мало на свете вещей, внимание к которым гораздо важнее, чем внимание к нашим статьям, повестям, романам? Мы готовим прекрасный суп — и с удовольствием сами съедаем его; мы вяжем красивый шарф — и с радостью дарим его близкому человеку. И этого довольно. Почему же, написав текст, мы непременно хотим выставить его на обозрение перед всем миром? Возможно, вся суть литературного андеграунда заключалась как раз в том, чтобы отказаться от *войны за внимание*? И этого довольно. *Довольно только написать*. Довольно, если написанное тобою прочитаешь ты сам (Аронзон: «Одно спасение — колода. / Или, колоды не беря, / сесть перечитывать себя»; Харитонов: «Я тружусь чтобы доставить необыкновенные минуты восторга критику который я же»). А если есть еще два-три друга... Пусть идейные наследники Союза советских писателей грызут друг другу глотки в борьбе за внимание, в войне за читателей, маются и мечтают (о чем там мечтают: о дачах на взморье? о миллионных тиражах? о государственных премиях?). А мы будем знать, что можно так настроить, так отладить собственный габитус, чтобы получать чистое удовольствие от повседневного сочинения, от фантазирования, от складывания слов в предложения — не отвлекаясь на мантру «кто это прочтет?», не становясь заложником войны вниманий.

Оставаясь навсегда свободными — как вода; как ветер; как Останин.



Сергей Завьялов

## Бог молчит. Помолчим и мы

Когда мы познакомились в 1983 году, Борису Останину было 35, а мне — на десять лет меньше. Мы были друзьями сорок лет, то есть большую часть наших жизней. Сейчас, когда его не стало, задаюсь вопросом: что я в нем понял? В разное время вдруг казалось, что я начинаю что-то понимать. Но что?

Вряд ли пониманию поспособствовала совместная «общественная деятельность» в эпоху самиздата и «Клуба-81», хотя именно она поначалу и вызвала мое восхищение Борисом. Вряд ли — совместная работа (в 1998—2000 и 2018—2019 годах) в жюри Премии Андрея Белого, пусть я до конца не сомневался в огромной ценности этой институции (несмотря на все большую зависимость и даже незащищенность ее от московских литературных интриг).

Не были пропуском в его мир и многочисленные книги Бориса (может быть, как раз в силу их многочисленности?), хотя многие идеи и фразы в них казались гениальными. Вряд ли помогали и долгие беседы (последние двадцать лет в лжересторанах «Мама Рома», которые Останин почему-то любил) в каждый мой приезд на родину, а появившийся в последние годы WhatsApp только лишь все усложнил. Но случалось, что я вдруг наткнулся на *нечто*, о чем Борис отказывался говорить и что придавало его личности новую степень глубины и загадывало новые загадки.

Едва ли не первый такой случай произошел у него в гостях, когда это *нечто* бросилось мне в глаза. Это был маленький полувековой давности пластмассовый самолетик, стоявший на полке секретера хрущевских времен. Как-либо показать замеченное было нельзя: любой намек не то что на трагические, а просто на неприятные обстоятельства Боря отметал фразой «С тебя штраф сто рублей».

И я стал представлять себе, что может ощутить десятилетний мальчик, которому сообщили о гибели отца-летчика и которому теперь предстоит взростать рядом с навсегда убитой горем вдовой.

Из воспоминаний о молодости больше всего меня тронул рассказ о переживании симфонии Малера (жаль, что не переспросил какой). Дело было на рубеже 1960—1970-х, когда Малера в СССР только-только начали исполнять. Скорее всего, дирижировал Кирилл Кондрашин — добавлю я (Боря над этим уточнением, уверен, посмеялся бы).

Рассказ был о промерзшем троллейбусе, на котором Останин возвращался домой с концерта в большом зале филармонии (для него это был явно не светский выход и не ухаживание за дамой — сразу подумал я). Не могу дословно повторить его фразы (возможно, я вообще не в состоянии передать его прямую речь в силу невладения особой риторикой), но смысл был в том, что Малер поставил его перед выбором: или уйти в классическую музыку, или остаться самим собой. Просто же изредка *слушать* ее для Бориса сделалось невозможно: она требовала изменить *все*. В результате сложившаяся уже небольшая фонотека была роздана друзьям.

Интересно, каким? — пытаюсь реконструировать я сейчас. А реконструировать есть что: музыка в Ленинграде 1970-х имела совсем иную аудиторию,

нежели поэзия. В поколении Останина классическая музыка (впрочем, кажется, и сейчас) была доступна единицам. Ни один из поэтов «Клуба-81» границу прогрессивного рока не переступал. Позднее (и опять-таки у единиц) проявился интерес к радикальному музыкальному авангарду, но как-то случайный разговор с Виктором Лапицким о Кейдже показал мне, что это был интерес с акцентом на эпитете «радикальный», а не на «музыкальный». Уже годы спустя я был на юбилейном концерте в честь 100-летия Кейджа в Цюрихе и убедился, насколько творчество этого композитора отличается от тогдашнего мнения о нем Лапицкого. Потом в «Пунктирах»<sup>1</sup> я наткнулся на пассаж (с. 100):

В музыке я открыл образ своего несчастья.  
И поняв это, перестал слушать музыку.

\*

Вспоминая Бориса, все время поражаюсь его умению дружить с людьми, казалось бы, несовместимыми. Достаточно открыть его книгу «На бреющем полете». В ней мы находим совместные работы с Аркадием Драгомощенко и... Виктором Васильевичем Антоновым. Как можно находить общий язык с ультралевыми и ультраправыми? И не на политическом поле (где это при каких-то обстоятельствах такое представимо: совместная борьба с капитализмом, например), а в философствовании? Когда для одного «патриотизм — последнее убежище негодяя», а для другого даже русская религиозная философия — и недостаточно русская, и недостаточно религиозная?

И это никак не связано с бесхребетностью: вот уж характеристика, которую немисливо приложить к Останину. В привлеченном в 1986 году всеобщее внимание участников *Культурного движения* (как он его любил называть) совместном с Александром Кобаком эссе «Молния и радуга» *радуга* начала 1980-х (вторая их половина оказалось радикально иной), символизирующая антитезу эгоистичной и агрессивной *молнии* 1960-х, как раз и виделась Борису надеждой (может быть, последней иллюзией в его жизни?): «Радуга — дружеская беседа умиротворенных сердец, радостное соучастие в устройении надежного миропорядка, <...> Ноев ковчег в небе, залог любви и бессмертия, символ примирения с Богом» («На бреющем полете». С. 142).

Казалось бы: сплошное мечтательство? Уверен, что это не так: во-первых, соавтором Останина был «идеальный центрист», многолетний глава Петербургского фонда культуры, всей своей деятельностью доказавший жизнелюбие и продуктивность сконструированного образа; во-вторых, более точная хронология, опирающаяся не на холодные цифры дат, а на теплые, «потные» человеческие судьбы, сдвинув предложенную схему примерно на семь-пять лет назад, совместит описанную ситуацию с исторической реальностью: *молния* сверкала примерно с 1953-го по 1968-й, *радуга* стояла над головами с 1969-го по 1985-й, после чего история снова легла на противоположный галс. И произошло это буквально в год публикации эссе.

---

1 Здесь и далее книги Б. Останина цитируются по следующим изданиям: *Останин Б. Пунктиры* / Предисл. А. Драгомощенко. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000; *Он же. На бреющем полете* / Предисл. Л. Зубовой и А. Скидана. СПб.: Амфора, 2009; *Он же. Дребезги*. СПб.: Юолукка, 2018.

Впрочем, за позицией Бориса всегда стояла собственная философская (и, непременно следует добавить, религиозная) картина мира, чрезвычайно рано вырисовывавшаяся («Пунктиры», где он еще не уклонялся от ее манифестирования, были написаны в 1972—1974 годах) и далее по своей сути не менявшаяся, хотя и становившаяся все менее декларативной и более усложненной, как бы углубленной в себя. Вот, может быть, один из первых манифестов — позднее манифесты исчезнут («Пунктиры». С. 160):

Много уже лет не имею ни малейшего желания спорить.  
Ни с кем. Ни о чём.

\*

Само знакомство с Борисом было парадоксальным: мой коллега по занятиям Древней Грецией и Римом Дмитрий Панченко (между прочим, один из издателей самиздатовского журнала «Метродор», в котором я уже успел напечататься) с женой Еленой стали устраивать в своей квартире на улице Марата журфиксы. Собственно, «Метродор» с позиции ультрапозитивизма объявил войну не историкам-марксистам, а «хозяевам интеллигентского дискурса» тех лет: Ю.М. Лотману, С.С. Аверинцеву, только что возвращенной из забвения О.М. Фрейденберг. Останину, при всем его недоверии к позитивизму, такая атака на то, что не критически вошло в моду, была симпатична.

Впрочем, в журфиксах не участвовали другие «метродоровцы»: Леонид Жмудь (классический «человек молнии») и Сурен Тахтаджян, зато приходили деятели *Культурного движения*, «мандельштамофилы» Григорий Беневиц и Аркадий Шуфрин, как раз писавшие свой труд, в котором доказывалось, что Мандельштам был чуть ли не единственным истинно христианским поэтом. Любопытно, что нечто схожее сочинял тогда же, только по ту сторону границы, не автодидакт-котельщик, а заведующий кафедрой славистики Университета Париж X Никита Струве.

В конце концов Беневиц и Шуфрин, уже не на почве юношеской мандельштамофилии, а зрелого богословия, получили образование в Оксфордском и Принстонском университетах, а Беневиц стал крупным патрологом, но тогда это были восторженные и дружелюбные юноши — идеальные собеседники для Останина, само появление которого в доме я бы сравнил с залпом праздничного салюта.

Никогда не забуду, как однажды ворвавшийся Борис выгащил (не помню откуда) ардисовское издание романа Саши Соколова «Между собакой и волком» (комментарий Бориса к роману был опубликован 37 лет спустя — в 2020 году) и стал вдохновенно декламировать:

У Сороки — боли, у Вороны — боли,  
У Собаки — быстрее заживи.  
Шел по синему свету Человек-инвалид,  
Костыли его были в крови.

Шли по синему снегу его костыли,  
И мерещился Бог в облаках,  
И в то время, как Ливия гибла в пыли  
Нидерланды неслись на коньках.

<...>

Восторг у собравшихся был таков, что, мне кажется, все к концу исполнения замыгали и завыли. Сейчас, перечитывая это стихотворение, уверен: мы восторгались не вполне себе эпигонской поэзией, а тем духовным взлетом, который испытывал читавший, превративший своим голосом мастеровитое стихоплетство в шедевр.

Уже упомянутая недавняя публикация комментария Останина к Соколову вскрыла еще одну деталь той давнишней истории: одновременно писавшиеся книги о Манделъштаме и Соколове показались мне *невероятно близки*, чего было не заподозрить, прочтя в 1986 году совместно сочиненное Останиным и Кобаком эссе «Бумажный сатана» — рецензию на Беневиича и Шуфрина. Впрочем, для кого *невероятно близки*? Для позитивиста, эволюционировавшего в марксисты? Может быть, как раз неразличение противоположного в различных непозитивистских концепциях и есть главное мое препятствие к пониманию Бориса? Но каково эллинисту сталкиваться с утверждением: «Греция — бельмо на глазу человечества» («Пунктиры». С. 42)?

\*

В последние годы Борис оставался самым собой, таким же, каким я знал его на протяжении четырех десятилетий, однако его восприятие *культурным сообществом* (то есть фейсбуком\*) на фоне меняющихся обстоятельств начинало скандализоваться. Как Останин когда-то не имел ничего общего с советским доктринерством или с пропагандистскими манипуляциями перестройки, так же (без ярости и злобы, но как бы *не принимая к сведению*) он относился к пропаганде глобалистской. Поразительно, как рано он ее разглядел и ироничноотреагировал (кажется, так же рано, но по другим причинам это сделал и Аркадий Драгомощенко, сравнивавший «Клуб-81» с западными писателями-диссидентами вроде Джеймса Олдриджа). Еще в «Пунктирах» есть реплика: «В Америке меня интересует только *антиамериканское*» (с. 50).

А пропаганда нового типа оказывалась все более и более эффективной. Собственно говоря, в Европе ее первые шаги стали различать и осмыслять еще полвека назад, но сила этой новой тоталитарности заключалась как раз в том, что она маскировалась под протест, канализируя последний в безопасных для капитализма направлениях. В России 1990-х ситуация достигла еще большего накала: участники залоговых аукционов (олигархи) через СМИ наводили на интеллигенцию страх перед возвратом к власти коммунистов, заставляя выступать не только против демократических процедур, но и против собственных интересов. Слишком немногие сразу же определили происходившее как манипуляцию. К непониманию случившегося прибавлялся страх быть обвиненным в поддержке реваншистов, изоляционистов, антисемитов и оказаться отвергнутым своей средой, лишившимся дружеского окружения.

Нужно было обладать непрекаемым авторитетом, чтобы позволить себе двинуться против течения. Впрочем, у Останина был «задел» такого движения

---

\* Деятельность компании Meta Platforms Inc. по реализации продуктов — социальных сетей Facebook и Instagram запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности.

еще в «Пунктирах»: «Как раньше романтики писали про кладбища, так теперь в самиздате пишут про лагерь. “Застолбили тему”» (с. 168).

Постепенно раздражение *замполиткорректностью* («Дребезги». С. 10) у Бориса становилось сильнее и сильнее. Его не оставляли безучастным (или, как он любил говорить, *флегматичным*) ни мнимая борьба за расовое равноправие в форме запрета на традиционные термины — отсюда его шутка о *юдо-американцах* («Дребезги». С. 9), ни *гейфория* («На бреющем полете». С. 313): акцентирование одних проблем в ущерб другим, вырывание их из контекста. И друзья молодости, и литературная (и не только) молодежь, вступившая в нешуточное противостояние с совсем иными врагами, вряд ли даже понимали, о чем идет речь. А речь шла о том, что могучие новые враги, используя глобалистскую пропаганду, мобилизуют культурное и протестное сообщества на войну с потерявшими всякую силу и опасность врагами вчерашними.

\*

Борис умирал героически: после паллиативной операции он снова стал писать письма (за десять дней до смерти описывал мне крестный ход на Невском проспекте в память о перенесении мощей благоверного великого князя Александра Невского). В телефонных разговорах стал строить планы (однажды даже перезвонил, чтобы добавить еще одну забытую деталь). В самом последнем разговоре — с радостью рассказывал, что появились силы доходить до церкви (в двух кварталах от дома) и ставить свечи.

*Мир* действительно *не поймал* его, но по своему дьявольскому свойству не мог не осквернить тишины в день его смерти: первое же новостное агентство сообщило: «Умер Борис Останин, переводчик Кастанеды...» Затем эту заслугу подхватили другие. Единственное, что этот *мир* счел пригодным для продажи. Пятьдесят лет назад Боря записал («Пунктиры». С. 34):

Единственное, на что я *абсолютно* способен, — это смерть.  
Всё остальное — «дело случая».

Михаил Куртов

## О значении числа 37 (73) в житнетворчестве Бориса Останина

В эссе «Ономатург из кочегарки»<sup>1</sup> мы установили три концептуальных столпа исследовательского метода Бориса Останина: кратилизм, герметизм и пифаго-

1 *Куртов М.* Ономатург из кочегарки. Памяти Бориса Останина, мастера петербургского свободомыслия // Нож. 2023. 1 октября (<https://knife.media/ostanin/> (дата обращения: 21.01.2024)).

реизм. Первый отсылает к практике установления «правильных имен», описанной в платоновском диалоге «Кратил» (как она проанализирована в книге Ж. Женетта «Мимологики»<sup>2</sup>); второй — к связанному с традицией герметизма феномену «сверхинтерпретации» (как он тематизирован в статьях У. Эко<sup>3</sup>); третий, соответственно, к поискам пифагорейцев (как они описаны, скажем, в книге Ямвлиха<sup>4</sup>). На основании этого мы сформулировали останинский метод: 1) определение «правильных имен»; 2) установление связей между «правильными именами»; 3) приведение «правильных имен» в систему (конфигурацию).

Наше эссе заканчивалось упоминанием привязанности Останина к числам 3 и 7 и в особенности к их цифровым комбинациям — 37 и 73 («моя давнишняя убежденность в мистических особенностях числа 37»<sup>5</sup>). По числу 37 он даже дал название самой длинной серии своих книг («Тридцать семь и один», 2017; «Тридцать семь и два», 2018, два тома; «Тридцать семь ровно», 2019). В диалогии «Дребезги» (2018, 2019) число 37 (точнее, последовательность цифр 3 и 7) повторяется в различных контекстах 73 раза, число 73 — 33 раза. Большинство знакомых Останина относились к этой его триаконтаэптафилии как к странному курьезу, некоторые даже как к чему-то постыдному, как постыдны в среде интеллектуалов любые мистические суеверия (особенно нумерологические). Все меняется, однако, если стоит задача определить значение какой-то мании или идефикс в чьей-то исследовательской или творческой практике: пренебрежительное отношение к ним препятствует пониманию последней.

Известны случаи, когда привязанность к определенным числам давала интересные исследовательские результаты. Например, психолог Джордж Миллер — автор известного «закона», согласно которому кратковременная человеческая память, как правило, не способна удерживать больше  $7 \pm 2$  элементов, — начинает свою статью «Магическое число семь» со следующего признания:

Моя проблема в том, что меня преследует одно целое число. На протяжении семи лет это число следует за мной повсюду, вторгается в мои самые личные данные, нападает на меня со страниц наших самых известных журналов. Это число принимает различные обличья, иногда будучи немного больше, иногда немного меньше, но никогда не изменяясь настолько, чтобы стать неузнаваемым. Настойчивость, с которой это число одолевает меня, есть нечто гораздо большее, чем простая случайность. Если процитировать одного известного сенатора, есть некий замысел, скрытый за этим, некий паттерн, управляющий его появлениями. Либо в этом числе действительно есть что-то необычное, либо я страдаю манией преследования<sup>6</sup>.

Страсть к этому числу далеко не уникальна, скорее наоборот: числа 7 и 3 лидируют по популярности, согласно общественным опросам<sup>7</sup> (на первом месте

2 *Genette G. Mimologiques. Voyage en Cratylie. Paris: Seuil, 1976.*

3 *Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Collini. Cambridge University Press, 1992. P. 45.*

4 *Ямвлих. Жизнь Пифагора / Подгот. изд. В.Б. Черниговского. М.: Алетея; Новый Акрополь, 1998.*

5 27 сентября // Останин Б. Тридцать семь и один: Схемы, мифы, догадки, истории на каждый день 2017 года. СПб.: Амфора, 2015. (В этой серии книг отсутствует пагинация, поэтому ссылка дается только на указанную календарную дату записи.)

6 *Miller G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information // Psychological Review. 1956. No. 63(2). P. 81.*

7 *Bellos A. The Grapes of Math. How Life Reflects Numbers and Numbers Reflect Life. New York: Simon & Schuster, 2014. P. 15.*

обычно 7, на втором — 3). При этом убедительных объяснений — культурных или психологических — такого массового предпочтения именно семерки как будто нет. Можно говорить, что причиной тому — число планет в нашей звездной системе, известных древним (но сегодня известно больше), число ступеней в диатонической системе (но не нот, которых 12), число цветов в спектре (которое Ньютон, как известно, сознательно подогнал под число диатонических ступеней), число дней в неделе, то же «магическое число» Миллера и т.д., но этого всего недостаточно: почему тогда не 4 по количеству стихий или сторон света, не 5 по количеству пальцев на руке, не 12 по количеству месяцев в году и т.д.?.

Наша задача, однако, попытаться разобраться не с причинами любви к определенным числам или числам вообще (арифмофилии), а со значением конкретного числа в конкретном жизнетворческом проекте. Числа 37 и 73 действительно на первый взгляд обладают определенной математической и эстетической привлекательностью: во-первых, оба они простые (как и числа 3 и 7), во-вторых, сложение их разрядов дает 10 ( $3+7=7+3=10$ ), а число 10 лежит в основании используемой нами системы счисления (принятой комиссией при Французской академии наук в 1790-е годы) и почиталось теми же пифагорейцами как самое гармоничное число (поскольку представляет собой сумму первых четырех натуральных чисел, которые мыслились ими как первичные качества бытия:  $1+2+3+4=10$ ). (Здесь нужно сделать замечание о методе сложения десятичных разрядов в числах, используемом в «бытовой» нумерологии: математического смысла в этой операции мало, но есть «метаматематический» — складывая числа в разных разрядах, например, 3 и 7 в числе 37, мы как бы считаем самой системой счисления, ее позиционной структурой, а пифагорейцы бы, наверное, добавили, что складываем количество единиц и количество самых совершенных чисел, десятков.) Кроме того, 3 содержится в 7 дважды плюс 1 ( $3+3+1=1+2\times 3=7$ ), а разница между 7 и 3 составляет 4 ( $7\times 3=4$ ); таким образом, в *отношениях* этой пары прихотливо запакованы все четыре первых «пифагорейских» числа (1, 2, 3, 4).

Останин был по образованию математик (окончил математико-механический факультет ЛГУ). Западноевропейская, античная математика начиналась с аксиоматического метода: за основу берется суждение, принимаемое без доказательств, и из него дедуктивно выводится все остальное. Поэтому в принципе не важно, какое число кладется в основу жизнетворческого проекта: число 37 (или 73) может быть примечательным математически или эстетически, но оно могло бы быть также произвольным (насколько это позволяет скроенная по определенным меркам и мерам человеческая и физическая реальность) — важнее то, какие «выводы» из него делаются. В случае Останина это число становилось указанием на некую «синхронистичность» (если воспользоваться термином Юнга<sup>8</sup>), которая, в свою очередь, указывала на особость, сверхценность какого-то момента или события. Приведем примеры из его записей во втором томе книги «Дребезги»:

Столик № 37 на книжной ярмарке в ДК Крупской — собственность Жени Аношкина, который готов продать его издательству Чернышева.

Рост цен на нефть: 37 долларов баррель.

8 Юнг К.Г. О синхронистичности // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник / Пер. с англ. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 523—537.

28 августа, Останкинская телебашня, на высоте 370 метров застряли два человека.

Трамвай № 37 у Летнего сада (он здесь не ходит!); там же военный автобус ОО72ЕВ; в газете: «В Самаре 72 военнослужащих ушли в самоволку».

Сосед Сергей из 50-й квартиры (белили вместе с ним потолок):

— Я учился в школе № 137.

23 октября, 12.20, только включил ТВ: «Игорь Матвеев, избирательный округ № 37».

По просьбе В. Лапицкого искал в Публичке на Фонтанке газету «Le Monde» от 19 июня 1965 года. Ее индекс по каталогу: М37.

Телефонный робот: «Вы должны 73 рубля 50 копеек».

В почтовом ящике три рекламные карточки компьютерной помощи (обычно он пустой): 336-52-27, 937-05-58, 640-43-73.

16 марта в Музее Ахматовой вечер памяти Иванова (сорок дней) и Кривулина (14 лет со дня смерти, 17 марта 2001 года) — много народу. Арьев подарил последний номер «Звезды» с некрологом Б. Иванова. Некролог подписало 110 человек плюс сам Борис Иванович — 111 человек (37×3), притом что Арьев добавил к собранным мной подписям несколько своих.

Открылся 73-й Венецианский кинофестиваль.

В интернет-магазине «Указка» книга «37 и 1» продается за 377 рублей<sup>9</sup>.

Любопытно, что в какой-то момент с числом 37 в житнетворчестве Останина начинает состязаться за внимание число 27, что он также очень внимательно фиксирует. Здесь можно вспомнить о ленинградском самиздатовском журнале «37» (1976—1981), название которого также скрыто отсылало к 27: согласно сооснователю журнала Кривулину, число 37 возникает как приблизительный результат деления единицы на число  $e$  ( $\approx 2,7$ ), которое он называл «метафорой творчества»<sup>10</sup> ( $1/e \approx 0,37$ ). Вот еще несколько цитат из «Дребезгов-2»:

Число 27 стало высокочастотным, оттеснив в сторону традиционное 37. Иногда в паре. Примеры: <...>

27 января 1837 года — дуэль Пушкина с Дантесом (27/37).

11 мая, 20.15, ошибочный телефонный звонок на работу в МДК:

— Будьте добры, Валю!

— Какой вы номер набирали?

— 325-27-27.

— А здесь 325-37-37.

Курс доллара: 27.73.

---

9 Останин Б. Дребезги-2. СПб.: Юолукка, 2019. С. 14, 119, 128, 237, 251, 252, 262, 263, 380, 382, 407, 427.

10 Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е — 1980-е / Под общ. ред. В.В. Игрунова. М.: Междунар. ин-т гуманитар.-полит. исслед., 2005. Т. 3. С. 297.



Без конца встречаются машины с номерами 27 и 37, несколько записал: сразу после собеса на площади Ленина, 1: К207РХ, В373РС, А307НА, чуть позже: милицйская машина О377ОМ, на дверце: 27 ОМ (27-й отдел милиции).

12 февраля с утра до вечера волна «27/37»: утром, когда переходил Заневскую площадь, автобус № 27; размен 5 долларов в Сбербанке (137 рублей); номерок в гардеробе РНБ № 207 и пр.

По пути к Марьяне Львовне: вагон метро № 3727, еще несколько 27 и 37 в том же духе. На ул. Рубинштейна, только вышел из библиотеки: тронулся с места легкой фургоном желтого цвета А307НА, следом за ним М377РМ, Monika Luck. В арке ворот к метро «Достоевская» — фургон Р370КТ<sup>11</sup>.

Иными словами, число 37 не является для Останина нумерологическим абсолютом и может иметь альтернативы, что говорит о его относительной произвольности.

Главный вопрос здесь: в чем *общезначимость* этого индивидуального аффекта, этой привязанности к чему-то столь абстрактному и относительно произвольному? По образованию математик, Останин в своем житнетворчестве имел дело в основном с литературой, и именно в применении к письму нужно искать ответ на поставленный вопрос. Тогда можно истолковать значение числа 37 как произвольной *ключевой точки*, по которой *нарезается* поток речи, внутренней или письменной. Своей триаконтаэптафилической практикой Останин как бы отвечает на вопрос: *о чем писать?* Содержанием письма можно сделать каждодневные переживания (дневник), собственное детство (воспоминания), историческую реальность (документальная проза) и пр.: все это тоже определенные нарезки речи по ключевым точкам (или плоскостям, или объемам). Почему бы за такую точку не взять встречу с определенным числом? Содержанием этой встречи может стать что угодно — и текущее переживание, и воспоминание, и документ. «Торможение внешнего мира и есть процесс писания», — замечал Шаламов<sup>12</sup>; в случае Останина внешний мир «тормозится» именно в моменты встреч с числом 37 — и начинается письмо.

И когда письмо (или речь) уже началось, когда слова стали сцепляться друг с другом в связи с этой встречей, тогда может начаться также и исследование этого мира. После Юнга изучение «принципа синхроничности» (под которым он понимал непричинную связь между явлениями) не прекратилось. Скажем, в 1956 году увидела свет книга нидерландского психиатра ван ден Берга «Метаблетика»<sup>13</sup>: этот термин был введен им для обозначения науки об изменении человеческой психологии в ходе истории (от греч. *metablein*, «изменение»). Юнговскую теорию ван ден Берг дополняет оригинальным разделением синхронизмов на гомогенные и гетерогенные. Пример гомогенного синхронизма — рождение концепта детства в конце XVIII века в Западной Европе и возникновение в то же время феномена нуклеарной семьи. Пример гетерогенного синхронизма — открытие физиологической функции сердца и круговой циркуляции крови английским медиком Ульямом Гарвеем в 1628 году и вве-

11 Останин Б. Дребезги-2. С. 59, 30, 89, 116, 134, 201, 215.

12 Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4: Автобиографическая проза / Сост., подгот. текста, примеч. И. Сиротинской. М.: Книжный клуб «Книговек», 2013. С. 8.

13 Van den Berg J.H. Metabletica. Nijkerk: Callenbach, 1956. (Англ. пер.: The Changing Nature of Man. New York: Dell, 1961.)

дение в 1629 году католическим священником Иоанном Эдом почитания Святейшего Сердца Иисуса. Можно и письмо Останина, вдохновленное числом 37, рассматривать как метаблигическое исследование гетерогенных синхронизмов, но не в макроистории, а в *микроистории*, в индивидуальной повседневности.

Мы хотим сказать, что значение этой триаконтаэптафии нельзя сводить только к литературной практике — вопрос об *объективном* значении числа 37 должен оставаться открытым (объективным в том же смысле, какой имеет, допустим, число 7 в «законе» Миллера). Тем более что привязанность Останина к этому числу не есть какая-то отдельно стоящая особенность: она, как уже было сказано, включена в его общий исследовательский проект, является одной из граней пифагорейского и герметического способов познания мира. В ответ на возможные «просвещенные» возражения относительно этих способов познания мы можем процитировать вывод из нашего исследования останинского метода (см. выше): «...ничто в культуре не уходит насовсем, все постоянно возвращается, и если текущий консенсус отторгает какое-то прошлое знание, то оно зачастую принимает извращенные, уродливые формы. Необходимо, таким образом, те, кто раскапывает и подхватывает “устаревший” образ мысли и если не обновляет его, то хотя бы наполняет новым содержанием, приспособливает к современности...»

Не избежал преследований этим числом и автор настоящего эссе: в процессе написания оно возникало тут и там без всякого удовлетворительного объяснения (начать хотя бы с того, что разница в возрасте между ним и Останиним составляет 37 лет и 7 дней). Какое значение автор усматривал в этих встречах? Очевидное: каким бы ни было *объективное* значение числа 37, огненные оно всегда будет означать *встречу* с самим Останиним, пусть и необъяснимую или еще не объясненную.

Борис Останин

## Доклад о Драгомощенко<sup>1</sup>

Мое предварение выступления Аркадия Драгомощенко призвано облегчить слушателям восприятие и понимание его стихотворений. Должен признаться, что не в силах вполне справиться с этой задачей, и вот почему.

Аркадия Драгомощенко, как и А. Парщикова, И. Жданова, О. Седакову, причисляют к сложным поэтам, однако сложность сложности рознь. Нередко ленивый на подъем критик спешит заклеить сложным непонятное, *не желая его понять*, и таким образом обеспечивает себе душевное алиби. Обычна и другая ситуация: критика, воспитанного на поэзии «неслыханной простоты»

---

1 В ноябре 2016 года Борис Останин передал мне на хранение несколько своих текстов времен самиздата, которые он набрал на компьютере. Публикуемые здесь выступления были в их числе. — *Примеч. А. Скидана.*

(искренней, эмоциональной, сюжетной) буквально раздавливает обилие поэтических фигур, глубокой метафизики, намеренных темнот, полисемии, интеллектуальной изобретательности... Такого рода сложность отличает «новую поэзию» (в том числе поэзию Драгомощенко), но является по большому счету позитивной, поскольку провоцирует критика на изучение непривычного языка и метафизики, на становление нового мышления и тем самым обогащают его.

Поэзия Драгомощенко связана еще с одной сложностью, разрешить которую вряд ли возможно — именно она и превращает встречу поэта со слушателем в *парадокс*. В чем он заключается? В том, что его поэзия предназначена не слушателю, а читателю, не для прослушивания, а для вычитывания; слушать поэзию Аркадия Драгомощенко есть «противоречие в определении». Перед нами поэт не «эстрадный» и не «тихий» (у того и другого одна цель — ухо слушателя, и одно средство — голосовые связки, которые они используют с разной нагрузкой: от выкрика до шепота): Драгомощенко — поэт *незвучковой*, так сказать *немой*, его бесполезно слушать ухом, необходимо читать глазами. Письменная поэзия не есть линейно-развертываемый во времени ряд (ораторский, музыкальный), это пространство листа, цепко схваченное схемой стиха, следуя которой взгляд читателя (а следом за ним — ум) неторопливо вычерчивает прихотливые фигуры движения и понимания.

Белое пространство листа — фундамент для словесного лабиринта поэзии Драгомощенко, что идет вразрез с традиционной звуковой поэзией, на которой большинство из нас воспитано. Письменная поэзия — это прежде всего *зрелище*. Я имею в виду не ее графику (каллиграммы, искусство буквами) и даже не образность, а тот важный факт, что считывание, активная и своенравная работа читающего глаза, есть неперемное условие ее восприятия и понимания. Письменная поэзия предлагает и предполагает пристально-созерцающее рассматривание, нелинейное движение глаза по тексту стихотворения. Следствие такого движения — нарастающая свобода и одновременно ответственность читателя, принимающего на себя славное бремя соучастника в переустройстве-порождении стиха.

Другое следствие — эпичная бессюжетность письменной поэзии. Если звуковая поэзия движется во временном, причинно-следственном ряду и конструирует себя в голосовом потоке как *сюжетная цепь* (что-то происходит, вызывая новые происшествия и, соответственно, интерес слушателя, выросшего на сюжетности обыденной жизни), то письменная поэзия организует себя бессюжетно-пространственным образом как вольное блуждание и ориентирует читателя-зрителя на совершенно иной способ восприятия, а возможно, и мышления. Письменная поэзия — это не движение речи, а создание бытия; язык в творчестве Аркадия Драгомощенко хочет быть не знаковой системой, а бытийственным телом.

Анализ поэзии Драгомощенко — дело будущих критиков и аналитиков; уверен, что он будет плодотворным и полезным. Пока подскажу две темы для них: разветвление значений и самописание глаза. Драгомощенко — неуспынный мастер обновления смысла и статуса слова: он сжимает праздничное торжество до толщины шелковой нитки, а стертую банальность способен превратить в грозное оружие. Его усилия по разрушению и хаотизации языка, которых так боятся многие критики, — направлены на обретение нового смысла и нового порядка, на *самовозрождение* языка. Любитель творческих парадок-

сов, Драгомощенко нередко сознательно направляет себя на путь неудач, что обличает в нем незаурядного стратега. В его поэзии свет в сотрудничестве с тьмой порождает фигурное многообразие мира и противится духу, созидавая своим противлением невероятную космогонию и вызывая в ниспадающем ряду воплощений — противоборство зрения (основой которому служит свет) со слухом (чья основа — дух, опосредованный голосом).

Возвращаюсь к начальной мысли о парадоксе встречи письменного поэта со слушателями и предлагаю два выхода из него.

Во-первых, набросанное мной очертание письменной поэзии выявляет лишь «идеальный тип», с которым поэтическая практика Драгомощенко не всегда совпадает. В его стихах обнаруживается достаточно зияний звуковой поэзии, которые притянут к себе и удовлетворят традиционное сюжетно-слуховое восприятие.

Второй выход из тупика парадокса прост: если письменная поэзия тяготеет к пространству Гутенберга, значит, надо ей его дать! Возвращенная из чуждой звуковой среды в пространство типографского печатного листа, поэзия Аркадия Драгомощенко обретет весомость и несомненность, избавит читателя от тягот непонимания, снимет с поэта обвинения в нарочитой тайнописи и сокровенной бесчеловечности.

<1972?>

## **Представление поэзии Александра Горнона в Доме ученых в Лесном**

<...>

Уважаемая публика, после упомянутых мной «живой культуры» и «живой философии» в связи с творческой лабораторией «Поэтическая функция» вас вряд ли удивят появление перед вам живого поэта Александра Горнона и мои восторженные слова о нем.

По-видимому, определение «живой» вообще следует использовать как своеобразный пароль или метку — по крайней мере, во времена нарастающего пассаизма и эклектики, когда главным орудием литератора оказываются ножницы и клей, коллаж становится важнейшим способом организации «своего» произведения, робкое ученичество приравнивают к мастерству, а плагиат провозглашают законным художественным приемом. Соблазняющие и расслабляющие творческую личность теории постмодернизма звучат порой столь убедительно, что подчиняют себе публику, — но это до тех пор, пока она не столкнется со столь неординарным и масштабным явлением, как, например, поэзия Александра Горнона. Ее живое и деятельное присутствие, ее фантастически самобытный облик напрочь разносят теории эклектики, согласно которым современный литератор, изнемогающий под бременем эрудиции и массовой культуры, способен разве что на механическое, пусть порой и искусное

соединение чужих стилей, на вторичный (иронически или агрессивно составленный) коллаж.

Мне известно несколько случаев, когда пораженные стихами Горнона критики активно принимались за их аналитический разбор, но так и не могли довести его до конца. Отчасти это свидетельствует о слабости литературной теории и критики, которые до сих пор не выработали достаточно богатого языка описаний и разнообразного арсенала методов, но больше — о самом Александре Горноне, чье поэтическое творчество стремительно выпадает за пределы формального литературного анализа. Сейчас вы сами услышите, что он делает с языком, как превращает слова — первейший материал и орудие поэтического строительства — из мертвых кирпичей в живые, подвижные, одухотворенные существа.

Ничуть не собираясь восполнять усилия аналитиков, но единственно из желания подсказать слушателям одно из возможных направлений слушания поэзии Горнона, произнесу несколько слов об используемом им приеме *расщепления* и последующего *уплотнения* речевого потока или, правильное сказать, *расплетания/сплетания* словесных нитей в сеть.

Тому, кто изучал иностранный язык, известно, что на первом этапе знакомства с чужой устной речью главная проблема — научиться членить непрерывный речевой поток *на фрагменты* (такие, как слова и слоги), быстро и не задумываясь определять грани словоразделов, автоматически разбивать поток слышимой речи на дискретные части, что и позволяет восстанавливать целое речи по ее фрагментам и понимать ее.

Поэзия Горнона устроена таким образом, что описанное определение словоразделов, разбиение речевого потока на дискретные части и последующее восстановление целого не удастся слушателю ни быстро, ни автоматически, ни однозначно...

Звучащий текст Горнона побуждает слушателя членить его на звуко-словесные фрагменты не одним-единственным, а сразу несколькими способами. Иначе говоря, речевой поток *полиартикулируется*, расщепляется на несколько рядов, причем разными слушателями нередко по-разному. Эта (не единственная) особенность поэтики Горнона открывает в языке и поэзии неординарные, «неклассические» возможности.

Приведу простейший пример: «грим массы»; более сложные вскоре предложит сам поэт. Линейный звуковой поток расщепляется на ряды с разными звуко-словесными (фонтосемантическими) единицами, которые воспринимаются как бы мгновенно, все сразу и к тому же в сложных сетевых взаимодействиях — как в целом, так и по частям (по принципу контраста, дополнения, развития и т.п.). Все это приводит к тому, что процесс слушания резко убыстряется, обгоняя речевой поток: сознание и подсознание пробегают по звуковому ряду сразу в нескольких ветвящихся направлениях, превращая слуховое восприятие в изощренное перемещение по слоистой звуко-пространственной сети. В этом, к слову сказать, причина того, почему поэзия Горнона — явление не только звуковое, но и провоцирующее на нестандартное размещение в пространстве листа, над чем автор сейчас активно экспериментирует.

И в звуке, и в записи в поэзии Горнона возникает эффект перетекания слов, «ноздреватой» строки, эластичных границ, мерцающего смысла — слово, которое мы привыкли воспринимать в жестко фиксированных границах, как будто оно кристалл, перестает быть таковым, обретает витальность и способ-

ность к биоморфной жизни: оно оживает, расщепляется, распадается, снова собирается, расплавляется, пульсирует и пр. Это происходит не только за счет динамизации словоразделов и общего энергетического подъема, но и благодаря «объемности» отдельных звуков: в русском языке многие согласные и безударные гласные воспринимаются не однозначно, а как *поле звуков*, что позволяет им стать дополнительными точками расщепления речевого потока, узлами ветвления звуко смыслов.

Феномен многосмыслия (фоносемантики) стихотворной строки — явление, укорененное в культурной традиции, как и феномен ее многозвучия (полифонии), причем реализуются они самыми разными способами, в связи с чем упомяну хотя бы четыре смысловых поля библейских текстов: буквальное, символическое, моральное и провиденциальное. Особую роль «двусмысленность» и «игра слов» играют в комическом, которое возникает из-за как минимум двойного понимания текста: первое — с отсылкой к высокому или нейтральному, дозволенному, второе — к низовому, неприличному, запретному.

В отличие от поэтов-концептуалистов, которые ориентируются преимущественно на комические и сатирические эффекты, возникающие при расщеплении и новом слиянии словоряда, Александр Горнон осуществляет мощный поэтический *синтез*, замечательным и непростым образом уравнивая в своей поэзии торжественное и игровое, священное и низкое, вечное и злободневное, волновое и дискретное, энергетическое и логическое. Поэт развивает упомянутые мной две традиции (и многие иные) «множественного» стихосложения, обогащая их великолепными звуко смысловыми находками и изобретениями, создавая свою небывалую поэтику. Речь идет именно о *новой, полицфоносемантической поэтике*. Сочинять отдельные двусмысленные строки, нацеленные на комический эффект, не так уж трудно, как не трудно, допустим, профану извлечь на рояле несколько случайных аккордов... Однако создание полноценной поэтической композиции с многообразными связями частей, с полнокровной образно-поэтической системой, с уникальной внутренней музыкой, со стихийной жизнью стиха удастся лишь подлинному мастеру. Сейчас мы его услышим, сейчас рассыплемся во всех направлениях по эксцентрическим словесно-звуковым лабиринтам Александра Горнона.

<1989?>

Публикация А. Скидана