

ется, суть не в виртуозном артистизме и стремлении к именному анаграммированию, и даже не в демонстрации возможностей стиха, но, как ни парадоксально это звучит, в связи с духовной традицией (традицией русского духовного стиха), в «выворотном мире» высокого юродства, в «перезвоне скоморошских колоколец». Более всего эта связь Ч. с «духовным» фольклорным стихом очевидна в циклах начала 2000-х, в тех странничьих «кантах», из которых собрана одна из последних программных книг Ч. «Фифия».

Книги Олега Чухонцева

Стихи: Из трех тетрадей. М.: Советский писатель, 1976; Слуховое окно. М.: Советский писатель, 1983; Ветром и пешлом. М.: Современник, 1989; Стихотворения. Автобиографическая проза. М.: Художественная литература, 1989; Пробегающий пейзаж. СПб.: ИНА-Пресс, 1997; Фифиа. СПб.: Пушкинский фонд, 2003; Из сих пределов. М.: О.Г.И., 2005; В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт». М.: Время, 2007; Однофамилец: городская история. М.: Время, 2008; 21 случай повествовательной речи: стихотворения и поэма. Лениздат, 2013; 37. Киев: Laugus, 2013; Речь молчания. Из разных книг. М.: ArsisBooks, 2014; Безъязыкий толмач: избранные переводы. М.: ArsisBooks, 2014; Выходящее из — уходящее за. М.: ОГИ, 2015.

Инна Булкина

Аркадий Штыпель: Homo Ludens

«Однотомник» Аркадия Штыпеля вышел в издательстве «Б.С.Г.-Пресс» к 75-летию автора, и это едва ли не полное итоговое собрание поэта, которого знают в лицо и привыкли воспринимать «с голоса», но о котором редко (практически никогда) не писали в формате «номенклатуры». Кажется, единственная на сегодняшний день короткая «антологическая» статья-представление — именная глава из давнего цикла Дмитрия Бака «Сто поэтов начала столетия». Когда она была написана, Штыпель был автором двух тоненьких сборников, но Бак уже тогда уловил некоторые принципиальные моменты: он отметил невероятную плотность и холодноватую «научность» большинства стихотворений и противопоставил интуитивного «поэта-пророка» — «поэту-мастеру», владеющему секретами ремесла. Штыпель в этой логике оказался кем-то вроде Сальери, но с одной оговоркой: холодная «наука» у него обращается в игру («он говорит от имени человека, легко играющего в стихи»¹), а плотность и

1 Бак Д. Аркадий Штыпель, или «Дыханью моему пока хватает воздуху...» // Октябрь. 2009. № 12. С. 174.

герметичность текстов парадоксально соседствуют с их установкой на произнесение. В самом деле, порой кажется, что Штыпель — эффектный сценический персонаж, «чтец-декламатор» клубных слэмов, и Штыпель — автор сложноустроенных стихов, переводчик-виртуоз, «разыгрывающий» перевод как задачу, как «трудность ради трудности», — это два разных человека. Или один — «человек играющий».

Но коль скоро речь о словесных играх, стоит вспомнить, что биографически Аркадий Штыпель соотносим с младшей ветвью лианозовцев, с «барачным поставангардизмом» последних советских десятилетий: окраинные пейзажи, промзона («за околицей газгольдной / колеи высоковольтной / он ступает поперек»)²; склонность к авангардному словотворчеству, к языковым экспериментам и в принципе понимание поэзии «как феномена скорее языкового, чем эстетического»³, — все это заставляет вспомнить о Сапгире и о той «школе», которую называют школой не в смысле неких общих формальных и эстетических принципов, а в плане неофициального статуса, социальных и литературных практик.

Штыпель учился на физмате Днепропетровского университета и был исключен за «попытку» антисоветского «литературного манифеста». Отслужил в армии, отучился заочно, получил диплом «физика-теоретика» и с 1968-го осел в Москве. Его переезд совпал с началом «длинных 70-х», эпохой «дворников и сторожей». Он пытался работать по профессии, но соответствующие диплому «режимные» должности были для него закрыты, он работал «кем придется» и в конечном счете стал, по собственному определению, «смещаться в литературу», из физической лаборатории — в поэтическую студию⁴. Публиковать стихи он стал довольно поздно: первое появление в печати — антология «Граждане ночи. Неизвестная Россия» (1990), а первый сборник («В гостях у Эвклида») вышел в библиотечке «Ариона» в 2002-м, что для поэта, родившегося в 1944-м, серьезный прецедент. Между тем название первого сборника знаменательно: оно дает понять, что этот человек явился в литературу из мира точных наук, и тут нужно вспомнить все сразу: и «глазомер простого столяра», и расхожий афоризм Пушкина — д'Аламбера про вдохновение, которое нужно в геометрии, как и в поэзии, наконец, богатую биографию начинающего автора, который до выхода первой книги успел побывать инженером-акустиком, учителем математики, фотографом, монтажником-наладчиком, сторожем и много кем еще.

Однако, прежде всего, название сборника — это программа: внимательный читатель по первым же стихам поймет, что имеет дело с достаточно сложной (чтоб не сказать — перегруженной) и причудливо сконструированной поэтической системой. Материя ее выдает изощренную стиховую память, но не стоит искать буквальных цитат и аллюзий, они тут именно что «с куста»; приемы, в свою очередь, заставляют думать о пристальном изучении русских формалистов, тартуских структуралистов, стиховедения по Гаспарову... короче

2 Штыпель А. Однотомник. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2019. С. 13. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

3 Маурицио М. Игра в классика: новаторская традиция в «Псалмах» и «Черновиках Пушкина» Г. Сапгира // Новое литературное обозрение. 2018. № 153. С. 236.

4 Подробнее см.: Галина М., Штыпель А. Веселая и хорошая жизнь: интервью // Зеркало недели (Киев). 2007. № 19 (648). 5 авг.

говоря, не любой и не всякой филологии, а той, что более всего стремилась определить себя как точную науку (по крайней мере, приближалась к этому). Характерная живописная предметность и тяготение к сложносоставным прилагательным происходят равно из натурфилософских од Державина и хлебниковского «крылышкующего золотописьма»:

золотосдобного купола крендель заглавный
водосеребряный золотогубый апрель
золотоглиняный пулей влетающий шмель... и т.д.

(с. 12).

И вся эта — идущая от XVIII в. через Хлебникова и футуристов — линия «архаистов-новаторов» уже в этом первом сборнике нарочито проартикулирована, а вкус к ней очевидно привит двумя зелеными тыняновскими томаами: в 1970-х они читались почти как запрещенные стихи.

Вернемся к «Однотомнику»: фактически это собрание сочинений под одной обложкой — не совсем академическое, но авторское «избранное». «В этом “Однотомнике” собраны почти все мои ранее опубликованные стихи за исключением немногих окончательно разонравившихся — и новые, написанные после выхода в 2014 году последней книжки» (с. 5), — читаем в коротком предисловии. Иными словами, это авторское представление пути. Какой-нибудь будущий историк соберет то, что автор выкинул из своего «представления», и у него получится другая картинка. А мы сегодня должны видеть этого автора таким, каким он хочет, чтобы мы его видели. И в общем, имеет право.

При всем при том собрание выстроено хронологически и начинается с того первого сборника («В гостях у Эвклида»), т.е. этот путь все равно представлен как история, хоть и не без лукавства: «...потому что я не имею обыкновения ставить даты, о чем время от времени сожалею». Вот эта двойственность, совмещение под одной обложкой и в одном авторе поэта и историка, «исследователя стиха», субъекта литературы, который зачастую литературу эту и самого себя склонен рассматривать как объект и с удовольствием препарировать, — очень характерно. Штыпель из тех немногих поэтов, которые любят не просто стихосложение как таковое, но и стиховедение как науку. В давнем интервью при упоминании опоязовского приема (собственно, игрового остранения в «Поэме без поэта» и в украинских переводах) он воскликнул: «Так ведь я и есть формалист!»⁵, — и это признание дорогого стоит. Похоже, тут речь о характерном совмещении истории, теории и литературной практики, присущем формалистам и левовцам, о понимании актуальной литературы как объекта, а критики как истории современной литературы. Штыпель, в самом деле, любит писать о стихах, его критический цикл в «Арионе» назывался «Размышления практикующего стихотворца», однако он всерьез увлекается теорией и заходит на чужую — филологическую территорию, что с поэтами, пусть редко, но случается. И все же я не припомню поэта, который бы предстал этаким Сальери («музыку я разъял как труп») и решился проделать все эти умозрительные филологические операции над собственными стихами. Штыпель ре-

5 Аркадий Штыпель: А я и есть формалист! [Интервью] // Інший Київ. 2016. 4 окт. (<https://inkyiv.com.ua/2016/10/arkadiy-shtypel-a-ya-i-est-formalist/> (дата обращения: 15.07.2020)).

шился. И мы сейчас не станем оценивать результат этого странного и увлекательного эксперимента, мы восхитимся самим жестом: в конце концов, это сродни подвигу естествоиспытателя, привившего себе опасный вирус и описывающего течение болезни.

Опыты «филологического самоанализа» вошли во вторую книгу, откровенно экспериментальную, она называлась «Стихи для голоса» (2007). В этом названии точно так же есть и биографический, и программный смыслы: стихи, вошедшие в книгу, писались в начале нулевых, в эпоху «устной» поэзии⁶, именно тогда «начинающий» поэт стал знаменитым. В самом деле, Аркадий Штыпель тогда сделался «звездой», чемпионом клубных слэмов. А он был создан для слэма: эти стихи, когда читаешь их глазами, кажутся сложносочиненными, лексически затрудненными (слова в простоте не скажет!) и — в силу бесконечно нарушаемых ритмических и рифменных ожиданий — головокружительными. Но произнесенные — они становятся совершенно другими: когда фонетические и ритмические игры выходят наружу, оказывается, что эти стихи не для ума, а для слуха, что это не тяжелый авангард, но веселое шаманство:

нам с тобой винца да брынзы б
в нашей смиренной волости
у того кто прёт на прынцып
ни стыда, ни совести
ежли ж он едрёна птица
шибко возомнитца
рыцарь-шмыцарь-ламцадрыцарь
пожалте-ка брытца!

(с. 79)

Это такая игра в анаграммы, в то, что получается «от перемены мест слагаемых». Вот стихотворение под узнаваемым названием «Во весь ~~голос~~», или нет, все же «Во весь логос»:

приходит время —
в смысле уходит
в смысле
ревмя
время

(с. 89).

В «голосовом» сборнике несколько десятков таких каламбурных миниатюр, которые возвращают к футуристической идее «самовитого слова», т.е. к «освобождению» слова от бытового, «узуального» значения и возвращению его к «внутренней форме». Кроме игровой «практики» там присутствует столь же «игровая» теория: один из разделов называется «Стихи с комментариями». Он представляет собственноручные «разборы полетов», старательные и лукавые подсказки будущим литературным историкам, рискованный опыт под де-

6 Попытка — не вполне удачная — описания этого феномена представлена в статье Елены Пестеревой «Стихи на сцене» (Октябрь. 2013. № 7): критик, похоже, не различает театрализованные поэтические чтения и поэтический театр как таковой.

визом «сам себе структуралист». Затем следует раздел «Четыре книги», где автор для начала предупреждает, что «скорее академически строг, нежели авангардистски разнуздан» (с. 136). И в самом деле, это можно понимать как «лабораторный», дистиллированный авангард, хотя по большому счету перед нами все же постмодернистский перечень — перечень несуществующих стихотворений, записанных столбиком по первым стихам (как это и оформляется в «содержаниях» поэтических книг). В итоге получилось четыре отдельных стихотворения, они существуют и прочитываются «как фрагменты двух текстов: наличного и виртуального», так что можно попытаться реконструировать несуществующие книги, т.е. сыграть с автором в эту игру. А можно просто воспринимать записанные в столбик строки как «наличные стихи» и читать их как своего рода перформативный текст, рассчитанный, как и большинство текстов Штыпеля, на устное произнесение (коль скоро они входят в сборник под названием «Стихи для голоса»). Все это отчасти похоже на «карточки Рубинштейна», но лишь отчасти. Это не концептуализм, т.е. не ревизия культурного архива и риторических привычек, это работа авангардиста с метрическим ожиданием и нарушением такого ожидания, но — что характерно — это такая открытая лаборатория: автор экспериментальных стихов выступает в роли их профессионального читателя, он комментирует отсылки и нарушенные связи, реконструирует смысловые темы и даже демонстрирует пропуски строк.

Последовавшая затем книга «Вот слова» стала фактически продолжением экспериментальных «Стихов для голоса». В оглавлении там — словарный «столбик», и это может показаться еще одной игрой с «перечнями» и «каталогами». С той разницей, что это действительно оглавление, но только по первым словам, а не по первым строчкам, как обычно в книжках делается («вот слова» — становится реальным, а не метафорическим жестом). Проясняющий титульную формулу эпиграф поначалу кажется еще одной эффектной игрой слов, но он — буквально — «имеет значение»:

вот слова:
их значения
не имеют значения
(с. 157).

Мы могли бы сказать, что сознательно «играя в структуралиста», Штыпель все-таки стихийный «потребнианец», и его работа со словом обретается где-то на столкновении «внутренней» и «внешней» формы. В каком-то смысле так и есть, но, по большому счету, его интересуют именно те значения, которые существуют отдельно от бытовых и привычных⁷, все эти анаграммы, каламбурные перестановки, фонетические и морфологические совпадения, короче говоря, вся эта цепочка новых смыслов, которая возникает в результате непредсказуемых приключений «самовитого слова» и разрешается эффектным и не-

7 В определении Хлебникова: «Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли вокруг солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки» (цит. по: Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 234).

ожиданным пуантом. А настоящие, «обиходные» значения и провоцируемые такими значениями сюжеты — побочный продукт словесной игры. То есть мы могли бы поверить автору и повторить вслед за ним, что «значения не имеют значения», точно так же, как слова в «перечне стихов» просто первые слова, и за ними нет суммы смыслов, как это бывает в заглавии.

Но не тут-то было: последнее большое стихотворение раздела работает как нарушающая ожидание кода, как тот самый пуант в стихах. Здесь настоящее заглавие, причем с отчетливой поэтической традицией — «Пиры». И здесь можно было бы вспомнить все «бесконечные пиры» двух с лишним веков русской поэзии — от Державина и Баратынского до Гандлевского, но у этой «полупародии» с закавыченной «чужой речью» есть прямой источник — Пастернак. Однако эти «Пиры» в меньшей степени отсылают к одноименному стихотворению (если что и есть общего, то разве что «смертельный подтекст», заложенный в пиршественном топосе⁸). А в этих «Пирах» узнаваемый пастернаковский пейзаж — зимняя ночь, лестничные пролеты, вьюга и «застольный бедлам». Но, что важно, в первой публикации «Пиры» появились с другим подзаголовком: не «полупародия», а «Памяти советского читателя»⁹. Это в самом деле «пиры» книжных людей, и по форме они более всего похожи на свернутый «роман в стихах», с героем-читателем, его внутренним голосом и его историей, или конспектом такой истории. В этом пародическом конспекте нет сюжета, и у героя еще нет занятия, мы о нем практически ничего не знаем, разве что вокруг него какая-то мутная интрига: женщины-соперницы, злоеи-доносчики, «двойные зеркала», «снега, сугробы, сосны, фонари». И есть береженная для рокового паромщика монетка за щекой... Собственно, эта монетка и «делает историю», собирает ее из «пастернаковского сора», из всех этих — через запятую — вещей и состояний. Но в какой-то момент едва проявившийся сюжет «теряет очертанья / и оставляет медный вкус во рту», а «полупародический роман» разрешается в романс, в расхожие гитарные переборы и «копеечную свечу»:

Ни слава, ни печаль,
копеечка-свеча,
нечаянная блажь,
чтоб мучилась да жглась

(с. 218).

Эта последняя строфа обманывает ожидания: она разбивает рифменную инерцию — парная рифмовка после перекрестной, неточная рифма, не то ассонансная, не то диссонансная, кто ее разберет, и только Штыпель подмигивает и ставит в конце такую же, как рифма, приблизительную дату: «Вроде бы 1980»!

Дальше в этом «собрании сочинений» следуют последний из вышедших перед «Однотомником» сборник «Ибо небо» и «Новые стихи». Там уже суший джаз («и весь этот джаз / золотой джазбанд / этот розовый бант» (с. 221), ком-

8 Подробнее об этом см. в разборе пастернаковских «Пиров» у Томаса Венцловы (Венцлова Т. О некоторых подтекстах «Пиров» Пастернака // Венцлова Т. Собеседники на пиру: статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 199—211).

9 Штыпель А. Пиры (памяти советского читателя) // Крещатик. 2003. № 3 (20) (<https://www.kreschatik.kiev.ua/20/13.htm> (дата обращения: 15.07.2020)).

пендиум всех хрестоматийных и нехрестоматийных русских стихов, отзывающихся на хореические считалки (впрочем, заявленный в заглавии «Хореического триптиха» размер в какой-то момент «падает с забора», как тот Шалтай-Болтай):

только иней да туман
да сыромятный барабан
да деревянный скрип обоза
где заноза и угроза
в царском имени иван

а имена идут как снег
а снег идет как богдыхан
за ним роятся вперевал
стаи белых обезьян
снег кружится безымян
упадает бездыхан
на дорогу и ночлег
на солому да на дым
на юдому да надым

да встречь ветра выгребают
черный ворон
черный вран

(с. 235).

А еще там «русские ямбы», расстроенные и — опять же — сбивающиеся на хореи, как будто в том старом споре Тредьяковский победил Ломоносова с при сказкой «бедные мы бедные / бедные некрасивые»:

косорукие светила
дребезг лиры вопль трубы
се русский ямб: судью на мыло
банкуйте баловни судьбы
бедные мы бедные...

(с. 260)

С разболтанными астрофическими «ямбами-хореями» соседствуют твердые формы — сонеты на все вкусы и размеры: «А я еще и так могу! А я еще и это умею!» — азартно заявляет автор, и по большому счету весь этот «Однотомник» — такая демонстрация стихотворной виртуозности. Что же до композиции, то она, как это часто бывает в хороших книгах, «кольцевая»: начало и концы рифмуются — запоминаем первое и последнее слово, как советовал Штирлиц. Так вот, первое и последнее стихотворения здесь представляют собой экфрасисы. Но в первом случае перед нами сонет о художнике: «**Художник пишет** бурку кобуру / и бабочку в крови и крепдешине...» Тут важно это графическое выделение «художник пишет». Первые слова стихов в «Однотомнике» выделены, а «художник пишет» — те первые слова, с которых начинается книга, это введение, а уже затем следует то, что он собственно «пишет»: вещи и состояния, «люди и положения» (да, все эти щедрые пастернаковские

перечисления). У этой первой картины есть сюжет: люди сидят за накрытым, богатым снедью столом: мужчины, похоже, военные, и нарядные женщины в крепдешине. Это все советские реалии, что-то между Машковым и Дейнекой, а сюжет такой картины называется «Не ждали»:

вдруг Некто явится как бы с повесткой
как раз к накрытому столу
светясь веснушками на белоснежной коже

недостовернодостоевский
и рыжедиккенсовский всё же
с рубцом подпортившим скулу

(с. 9).

Прямых смыслов все же искать не стоит: сюжет движется той самой словесной игрой: кобура следует за буркой, из кобуры происходит кожура, и что это за «недостовернодостоевский» — лучше не гадать. Есть завязка книжного сюжета, и с нас довольно. А последнее стихотворение — оно о том, что все эти книжные сюжеты ушли и остались в памяти, и перед нами лишь прекрасное воспоминание об утопическом золотом веке, храмовая роспись à la Дейнека с Саваофом в куполе:

отсверкало отгремело отлегло
здравствуй девушка-широкое-весло

эти бедра эти груди честный взгляд
я люблю тебя физкультурпарад

здравствуй здравствуй китель голубой
голубое небо над москвой

<...>

здравствуй сине море-океан
где шумит-гремит костями левиафан

а за облаками
безногий бог командует полками

(с. 298).

А в заключение стоит сказать о том, что в «Однотомник» не вошло — о переводах. Штыпель переводит с английского (Дилан Томас, детские стихи и... сонеты Шекспира) и с украинского, переводит то, что не переводили прежде или, наоборот, слишком часто переводили. Ему хочется переписать это иначе, и та задача, которую он перед собой ставит, тоже по большей части игровая. Это особенно заметно в русско-украинской «авантюре» — изданной в Киеве «хрестоматии» стихотворных переводов¹⁰.

10 Штыпель А. «Мороз і сонце — дивна днина!..» Моя маленька хрестоматія. Київ, 2016.

Есть особая трудность в переводах с «близкородственных» языков, и последнее, что можно увидеть в этой «хрестоматии» — утопическое стремление к точности. Штыпель все делает наоборот: он принципиально уходит от близких соответствий даже там, где это возможно. Он ломает синтаксический, а порой и метрический рисунок, он переводит Пушкина вслед за Рыльским и Зеровым, но там, где они видели созданную Пушкиным языковую норму и пересоздавали эту норму для украинских стихов, он поступает иначе — привычным для себя образом он нарушает ожидания, и его украинский Пушкин выглядит непривычным, задевающим и отчасти... экстравагантным. Штыпель и сам признается, что все переводы похожи на переводчика, что поэтов Золотого века ему переводить сложнее, коль скоро он даже не столько переводит, сколько сочиняет от имени некоего украинского поэта, который скорее модернист и похож на него самого: он форсит и форсирует, у него цветок в петлице, он «играет в стихи» и пишет «на разные голоса»¹¹. Он словно продолжает давнюю свою «Поэму без поэта»¹². В ней около десятка «глав» (на самом деле небольших стихотворений), написанных на разные голоса как бы разными поэтами XX века — от Северянина до Пригова. Это странные стихи, «странные» от слова «остранение»: не свои и не чужие, они как бы «ничьи» («ничейная родная речь»); их хочется «в хвост и гриву перерифмовать» — переписать, переставить, переиграть, пере-что хочешь! Автор этих стихов — джокер из карточной колоды, тот, который играет за всех. И он там проговаривается, что «ничейная родная речь» похожа на «арифметику ничейную», а «ничьи слова» — на числа, т.е. те самые простые знаки, чьи «значения не имеют значения». И в этом, надо думать, еще один смысл названия того — самого первого «эвклидова» сборника.

11 Аркадий Штыпель: А я и есть формалист! [Интервью].

12 См.: *Штыпель А. Поэма без поэта* // Штыпель А. В гостях у Эвклида. М., 2002.