

Вадим Перельмутер: "Я прежде всего читатель"

Поэт в России — больше чем поэт: в смысле, еще и филолог, комментатор, преподаватель, исследователь архивов... Вадим Перельмутер, автор трех книг стихов, — не исключение. Он писал о Пушкине, Вяземском, Случевском, Георгии Шенгели, Сергее Шервинском, Аркадии Штейнберге... Проведенные им литературные исследования — всегда расследования: берется белое пятно или никем ранее не замеченная странность, полузамеченная несостыковка — и рассматривается с неожиданной точки зрения. Он первым написал о Вяземском не просто как о "друге Пушкина" (а ведь так принято было писать почти полтора века), но как о самостоятельном значительном художнике. Никто до него не попытался доказать, что сказка "Конек-Горбунок" не принадлежит перу П.П. Ершова, хотя сомнения и были. Очередное писательское расследование — и перед читателями книга "Александр Пушкин (?). Конек-Горбунок. Русская сказка". Замысел уже в рукописи был настолько привлекателен, что его похитили сразу два московских издательства. Чуть больше десяти лет назад Вадим Перельмутер, роясь, по обыкновению, в архивах, нашел... писателя (неизданного и гениального) — Сигизмунда Кржижановского.

В. К. Так кто ж вы, наконец?

В. П. Я прежде всего читатель. И любая книга, которую я делаю, — это всего лишь книга, которую я сам хотел бы иметь на полке. А поскольку никто не сделал ее до меня, то...

В. К. Кого в вас больше — поэта или литературоведа?

В. П. Поэт — это скорее состояние, чем профессия. Стихи не пишутся непрерывно. Я историк литературы со всеми степенями свободы, которые из этого следуют: ведь что такое история — никто толком не знает, это та же самая литература. И, между прочим, никогда я не считал себя "литературоведом", никакой системы в моих занятиях нет. Я занимаюсь только теми, кого могу полюбить. Не очень понимаю, как может возникать литература, в том числе и "литература о литературе", иначе, чем из любви. А в объективность любви не верю.

В. К. Как-то привычнее, чтобы человек был погружен или в собственное творчество, или в исследование чужого. Вам такая двойственность не мешает?

В. П. Двойственности для меня и нет. Я глубоко убежден, что иссле-

дованием поэзии должен заниматься человек, который сам пишет стихи. Именно поэт Ходасевич доказал, что пушкинское "Румяный критик мой" — законченное стихотворение, просто начало от окончания отделено пятью томами академического издания. Тот, кто не знает, *как* это происходит, не может понять, *что* происходит.

В. К. Ну, пушкинистикой, особенно вначале, вообще много занимались именно поэты — Ахматова, Шенгели...

В. П. И были лучшими — таковыми, между прочим, и остались. По какой-то серьезнейшей глубине написанное Брюсовым о "Медном Всаднике" до сих пор не утратило своего значения.

В. К. Те поэты, писатели, которых вы изучали, оказывали на вас какое-то влияние?

В. П. Есть некий круг писавших людей — с кем-то мне повезло встретаться и дружить, кто-то умер задолго до начала моих занятий, — которые своей литературой сделали нечто, без чего я никогда не стал бы собой. У меня было сильное потрясение, когда я впервые услышал стихотворения Вяземского, а потом принялся их читать. И вдруг обнаружил, что неверен сложившийся стереотип о "поэте пушкинской поры", таком нормальном второразрядном литераторе, который подпирал своим остроумием, своей полемической силой двух гигантов, Жуковского и Пушкина. Жертвой этого стереотипа падали все — так писал Брюсов, так писал Ходасевич. Я и сделал в "Детгизе" книжку, на три четверти составленную из послепушкинского Вяземского.

В. К. Ваше прочтение отразилось на составлении этой книги?

В. П. Я сразу понял, что если составлять ее из припушкинского Вяземского, то книги, которую мне бы хотелось держать на полке, не получится никогда — набирается ведь всего-навсего 15-20 стихотворений. А вот Пушкин умер, гений его перестал дозвлет, возникло страшное чувство утраты, ощущение разрыва с поколением, со временем, — и пошло то, чего ни у кого не было, пошел тот Вяземский, который в поэзии оказывается непосредственным предтечей русского символизма.

В. К. Как вы думаете, поэтические открытия интересны только специалистам?

В. П. Специалисты могут заниматься их анализом, читателю анализ может быть недоступен или неинтересен, но читатель ведь вбирает в себя уникальную авторскую личность именно через ее языковые открытия. Вяземский впервые в русской поэзии использует рифмованные и нерифмованные строки в одном стихотворении, пробует комбинацию различ-

ных метров — и возникает пронзительное приближение речи поэта к непосредственной реакции на происходящее с тобой и в тебе, резко уменьшается дистанция от дословесного к словесной передаче. Строки "Жизнь так противна мне, я так страдал и стражду, Что страшно мне иметь за гробом жизнь в виду" не по "теме", а по способу выражать ее абсолютно невозможны в пушкинское время.

В. К. И такое было у вас только с Вяземским?

В. П. Нет, конечно. Я прочитал Случевского, потом прочитал все, что написано о нем, и ахнул — насколько по-другому это вижу я. Получилась книжка, тоже впервые изданная для школьников. Я в ней впервые после смерти Случевского напечатал одиннадцать стихотворений из его "Загробных песен", не входивших ни в одно пореволюционное издание. И делал-то книгу о человеке, который резко опередил поэзию своего времени.

В. К. В чем же суть влияния на вас Случевского, Вяземского?

В. П. Мне было важно получить поддержку в своем отношении к стиху, где ты должен быть сам по себе. Это внегрупповое существование в литературе, как бы и кто бы к этому ни относился. Главное при этом — возможность внутренне освободиться от чего-то, перевода в слова, и как-то дальше жить: что, собственно, и есть литература.

В. К. А что, в жизни Вяземского и Случевского были прецеденты такого внегруппового существования как литературного поступка?

В. П. Представьте себе: распад плеяды, и вот — непонимаемый, осмеиваемый, обкусанный со всех сторон Вяземский... А ему это не мешало почти в 80 лет сесть и написать свои воспоминания в том виде, в котором больше ничего не существовало в литературе — я имею в виду "Старую записную книжку". Создать жанр! Говорят — "фрагмент" идет от Розанова, и все начисто забыли, что комбинацию вымышленного, слышанного, предания, собственных впечатлений, своего опыта — придумал умирающий Вяземский. То же самое — Случевский: недаром же к нему на "субботы" стали ходить первые русские символисты. И теперь сравните стихи Случевского: "вот так над рухлядью и хламом Из перегноя и трухи Растут и дышат фимиамом Цветов красивые верхи" с ахматовским "Когда б вы знали, из какого сора"... Из поэзии Случевского вырос и Волошин, и Николай Заболоцкий, и даже Мандельштам...

В. К. И в своих писаниях о литературе вы выбрали позицию одиночки?

В. П. Это позволило мне сохранить свой язык, свой стиль. Группо-

вое существование в литературе привело к созданию околотитулатурного "академического новояза", такого "птичьего языка". Я-то глубоко убежден, что книги пишутся — не для всех, конечно, что такое "все", никто не знает и никогда не знал, — для тех, кто хотел бы их прочесть. Человек, который готов на внутреннее усилие, чтобы с тобой общаться, имеет право делать это без словаря. А ты должен быть — не "понятен", нет, но *внятен*. Самые серьезные вещи я стараюсь излагать, поплеывая на требования "тусовки".

В. К. А что это за "новояз"? Как он выглядит?

В. П. Когда я натякаюсь на слово "дискурс", я закрываю статью. Потому что по мне — достаточно по-русски сказать "проблема", "вопрос", "противоречие". Или "дихотомия"... Есть ведь сейчас целые университетские кафедры, которые только так и разговаривают.

В. К. Может быть, ученые просто демонстрируют свою вовлеченность в западную культуру?

В. П. Зачем с титаническим усилием волекаться в то, в чем мы давно существуем? Зачем приобщаться, если в мире нет сколь-нибудь заметного университета, занимающегося русистикой, в котором люди из бывшего СССР не занимали бы авторитетного положения?

В. К. Ну, все-таки, слова типа "дискурс", "дихотомия" всему миру понятны, везде постмодернисты так разговаривают, вот и у нас...

В. П. Звезды отечественного постмодернизма, которые изображают на Западе куда большую свою популярность в России, чем она есть на самом деле, иногда выглядят комически. Сегодня западная — германская, например, — славистика вносит свой вклад в создание авторитета целому кругу наших постмодернистов.

В. К. Они же концептуалисты, это самое активное направление в искусстве!

В. П. При этом заметьте, слово "концепт" — немецкое, и сегодня так называют ту часть любого проекта, под которую можно получить деньги... Так что, я не вижу здесь желания приобщиться именно к *культурным* ценностям. И дело ведь доходит до того, что какой-нибудь суперавангардный университет, созывая пушкинскую конференцию, список приглашенных посылает нашим постмодернистам, чтобы те одобрили.

В. К. Но ведь сейчас искусство в России и на Западе движется в одном и том же направлении, и правомерна авторитетность русских, которые в советское время выстрадали, так сказать, свое право на авангард...

В. П. Знаете, я сейчас вспомнил ситуацию после знаменитой Буль-

дозерной выставки, когда власть сначала послала бульдозеры на картины, а потом разрешила много чего, и в частности, большую выставку в Измайлове. Мы туда ходили с Аркадием Штейнбергом. Такое большое московское чаепитие в Измайлове, замечательный жаркий майский день, тысячи людей, семьдесят семь художников на огромной поляне — кайф невероятный. Так вот именно там я понял, что "слева" проще выдвинуться, чем "справа".

В. К. Ну как же, ведь "левым" художникам власть проходу не давала!

В. П. Чтобы выдвинуться "справа", нужно было демонстрировать умение делать все, что остальные, плюс то, чего не умеет никто. "Слева" же достаточно было делать то, чего другие не делают, а можешь ты что-то другое или нет — вопросов не возникало. Набивай гвозди на картинку, а умеешь ли рисовать — неважно. То же происходит и в литературе, особенно в авангардных группах. Когда многие из лихих авангардистов спустя годы для заработка попытались писать, как все, выяснилось, что они этого не умеют делать. Есть стихи позднего Городецкого: чудовищно! Видно, что он стихом не владеет. Такое возможно только "слева", потому что в традиционной области ты порог не переступишь.

В. К. А сегодня есть подобный "рай"?

В. П. Интернет, интернетная литература. Просто поле чудес! Я попробовал почитать там прозу и стихи. Даже когда я сидел в отделе поэзии "Литучебы" и прочитывал в месяц до пяти тысяч строк, приходивших со всего Союза, такую дремучую графоманию встречал не часто. Знаете, такое впечатление, что сейчас все норовят освободиться от публики. Появилась масса сообществ, которые занимаются художниками, совершенно не озабочиваясь отношением "непосвященных". Художник живет на то, что, будучи "раскрученным", попадает в закрытое собрание, где его никто больше не увидит, кроме коллекционера. Проверить через 200 лет, как к этому отнесутся потомки, сейчас, как вы понимаете, невозможно. То же и с "интернетными" авторами. Я бы ввел термин "невербальная литература", потому что писание при отсутствии личных взаимоотношений со словом, с языком, есть не вербализация собственного переживания, а нечто другое.

В. К. А в литературоведении то же самое?

В. П. Давайте вспомним историю. У нас в стране по цензурным ображениям не было, например, философии. Литература занимала в обществе слишком ответственную позицию, слишком многим занималась, и отсюда — такая литературоцентричность нашей культуры. И филолог

был заодно с автором. Сейчас говорят, что с этим пора кончать, что надо указать литературе ее место — где-то между сервисом и зрелищем. Чтобы занимать такую позицию, она должна приобрести определенные черты. И тогда ее очень удобно исследовать: нужны специалисты, которые будут не посредниками между зрителем и публикой, как критики раньше, а стеной между ними. Чтобы читатель только потреблял, а не оценивал качество потребляемого. Вот, дорогой, тебя этот художник развлекает, а мы, умные люди, сидим и решаем, кого раскручивать, кого нет...

В. К. Чтобы читатель не воскликнул что-то типа "а король-то гол!"? Для этого посторонние люди будут решать, кого ко мне, читателю, допустить, а кого нет? Но эта цензура похлеще прежней...

В. П. В этом смысле — это все скорее "пиар", чем литературоведение. И поэтому, опять-таки, естественно, что разговор о книгах ведется на "специальном" языке, которого вы, читатель, понимать не должны, не ваше это дело.

В. К. Вы уже несколько лет живете в Мюнхене. На Западе та же ситуация — в науке, в литературе?

В. П. Да, но там литературоцентричности нет и не было. Там изначально платное образование. Человек приходит в университет, потому что хочет стать профессором филологии. Он платит за это деньги — он покупает именно этот товар. Так же, как он пришел бы на компьютерные курсы или в автошколу... Как объяснить ему, что самой природой он к этому не приспособлен? Разница между человеком талантливым и бездарным видна невооруженным глазом, а определить ее невозможно. И тогда возникает необходимость его филологии обучить, и разрабатывается множество методик, по которым люди учатся делить текст на составляющие, пока не останется минимальная эстетически нейтральная единица, которую может анализировать даже ученый заяц в цирке...

В. К. И еще — компьютер для каждого пользователя создает видимость легкости работы над словом, над текстом...

В. П. Все попытки ввести в филологии компьютер и точные измерения замечательны, но все это, знаете, такие строительные леса. Кто сказал, что в точных науках все решают подсчеты и цифры? Решает оценка учителя. Везде — приходишь к мастеру, и мастер говорит, годится это или не годится. Так ходили к Ландау, так ходили к Гильберту, так ходили к Брюсову.

В. К. Если ситуация такова, как вы обрисовали, то культура может легко прозевать какого-нибудь Ломоносова...

В. П. Ну, гениев "прозевывали" всегда. Я ведь сперва, когда нашел в архивах три с половиной тысячи неопубликованных страниц Сигизмунда Кржижановского, решил, что мне пора кончать этим заниматься...

В. К. Почему? Ведь у каждого историка литературы есть мечта найти гения, которого никто не знает.

В. П. Да-да, перпетуум мобиле, проекты не рассматриваются. Одно дело — найти замечательное утраченное сочинение Булгакова, Платонова, и совсем другое — целого писателя. Со мной произошло то, чего не бывает.

В. К. Я знаю, что Кржижановского сейчас много издают на Западе...

В. П. Многотомник Кржижановского во Франции уже давно издается. В Италии вышло даже пиратское издание, слизанное с одной из моих московских книжек. Из Лондона ко мне обращался переводчик, кое-что выходит в Германии. В Америке сложнее, в Америку Кржижановского не пускают наши же литературоведы, там утвердившиеся, которые создали свою концепцию русской литературы XX века и не хотят, чтобы ее кто-то или что-то потревожило.

В. К. Вы много сил потратили, чтобы Кржижановского в Европе "раскрутить"?

В. П. Нисколько. Просто однажды известной французской переводчице с русского подарили книжку такого вот "странного" автора, и она ринулась к своему издателю, который публиковал Шаламова, Домбровского, со словами: "есть гений". Тот сразу дал добро на издание, она позвонила мне, ну и все... Во Франции очень любят слушать радио. Раз в месяц там бывает передача, в которой обсуждают литературные новинки. Когда обсуждалась книга Кржижановского "Клуб убийц букв", старейшина среди критиков сказал: "Либо это совершенно выдающееся произведение, либо я ничего не понимаю в литературе".

В. К. Это у специалистов. А у публики?

В. П. Однажды оказалось, что самый элитный книжный магазин Франции находится на грани разорения и исчезновения. Служащие вышли пикетировать площадь перед Сорбонной с плакатами, на которых были цитаты как раз из "Клуба убийц букв" и из новеллы "Книжная закладка". Узнав об этом, в Париж приехал крупнейший книготорговец Руана и парижский магазин просто купил. Кржижановского он знал до этого: в своем руанском книжном магазине он продал рекордное количество экземпляров его книги, а потом там стали собираться люди, чтобы обсуждать прочитанное. Хотя первый "клуб Кржижановского" образовался все-таки в Москве. Мне показывали

книжку, которую вслух читали студенты МГУ, — у нее странички были прозрачными, так ее зачитали.

В. К. Через столько лет забвения Сигизмунд Кржижановский вышел к читателю. Справедливость восторжествовала...

В. П. Мне Владимир Николаевич Топоров недавно признался, что всякий раз, когда бывает на Арбате, обязательно приходит во двор дома, где Кржижановский жил — просто постоять. Топоров еще добавил, что произведения Кржижановского — самое серьезное событие его жизни за последние пятнадцать лет. В общем, так: жил человек, писал, складывал в стол, при жизни напечатал шесть рассказов, потом, из-за отсутствия читателя и возможности выхода к нему, писать перестал, потом и вовсе умер. Прошло 40 лет, случай помог найти его произведения, они изданы и в России, и за рубежом очень большими тиражами. Я не люблю слов "справедливость" и "урок" — но ведь это утешительно, правда?

Вадим ПЕРЕЛЬМУТЕР

Пушкинское эхо

М.-Торонто, "Минувшее", 2003

Отрывки

Что Екатерина то и дело "подражала" Петру — общее место историографии. Тем любопытнее, что из размышлений такого рода совершенно выпала история Одессы.

"Структурное" сходство Одессы с Петербургом бросается в глаза. То же строительство "с нуля" — по единому замыслу (не путать с "планом"!), та же геометрическая прямоугольность, шахматная расчерченность (не отсюда ли шахматные пристрастия уроженцев обоих городов?), те же явления дворцов — вблизи центра — на каждой улице, ведущей к морю, да и архитекторы нередко — одни и те же.

Оба города создавались искусственно — как образ (или модель) города *европейского*.

Различие в том, что Петр, русский, кроил Санкт-Петербург, "Северную Пальмиру", по образу и подобию северно-европейскому, более всего — Амстердамскому (каналы, насыпи и проч.). После добавились прививки — Парижская, Венская и другие. Кроил и возводил, — как умел, силой и принуждением, — образ города без предместий и посадов, окруженный пустым