

# Содержание

*Сергей Завьялов*

«Преданный пламени пепел непримиримых врагов»: поэзия Игоря Вишневецкого . . . . . 5

## **I. Вместо вступления (2002)**

Обернувшись назад: критикам . . . . . 22

## **II. Первоснежье (2004–2007)**

I. «Когда мне стало сорок лет...» . . . . . 26

II. «Как я боялся — о! — окаменеть...» . . . . . 27

III. «Всё выгорело: ветер и песок...» . . . . . 28

IV. Морская . . . . . 29

V. «Положи на язык лёд...» . . . . . 30

VI. Попытка определиться:  
Путешествия в моей жизни . . . . . 31

VII. Anima(e) urbis . . . . . 34

VIII. «Хмелящей какой медовухи...» . . . . . 36

IX. «Здесь, — говорит старик, — шумели ель...» . . . . . 37

X. Прислушиваясь к шуму ветра . . . . . 38

XI. «Дом, говоришь, сложился вовнутрь...» . . . . . 40

XII. «В зимний дождь вспоминаю всегда о тебе...» . . . . . 41

XIII. Весна в Аппалачах . . . . . 42

XIV. «Крылатые львы моего детства...» . . . . . 44

XV. «В меня, как в книгу, невозможно лечь...» . . . . . 45

XVI. Без рифм . . . . . 46

XVII. Александр — воинам . . . . . 48

XVIII. Местность . . . . . 50

XIX. Первоснежье . . . . . 52

XX. «Твои буквы азъ и глаголь...» . . . . . 54

## **III. Сквозь видимый мир (2006–2012)**

*Сквозь видимый мир*

I. «Дерево нашей державы держится на одних...» . . . . . 57

II. C'est ne pas un vers . . . . . 58

III. «Только взглянешь туда — полыхающий май...» . . . . . 61

IV. Крымское: первые буквы (Азбука–Земля) . . . . . 62

V–VI. Сорок пять	
1. «Встав на вершине жизни...» . . . . .	65
2. «Пятнадцать лет назад...» . . . . .	66
VII–IX. Балаково	
1. Крыльцо больницы (бывшей усадьбы Мамина)	68
2. Дом Шмидтов . . . . .	69
3. Свято-Троицкий храм . . . . .	70
X. Над свежей могилой . . . . .	71
XI–XV. Занимательная энтомология	
1. Первая страница . . . . .	74
2. <i>Gryllotalpa gryllotalpa</i> . . . . .	76
3. <i>Marumba quercus</i> . . . . .	77
4. Человеческая саранча . . . . .	78
5. <i>Noctuidae: Lyra sarmatica</i> . . . . .	79
Дубки ( <i>поэма</i> ) . . . . .	81
<i>У кромки Озёрного парка</i>	
I. «О, нет, не зрелости зерно...» . . . . .	89
II. <i>Passenger pigeon</i> . . . . .	90
III. В приходе Св. Матиаса . . . . .	92
IV–IX. У кромки Озёрного парка	
1. «Опять с утра палящая жара...» . . . . .	94
2. «— Ветер с озера дует и дует...» . . . . .	95
3. «Что мне музыка раннего вечера...» . . . . .	96
4. «— Я, сколько жил, не приходил сюда...» . . . . .	97
5. «Всю ночь лило. Наутро ты стоишь...» . . . . .	98
6. «Как у любовников взаимопро=...» . . . . .	99
<b>IV. Стихотворения, присланные из Италии (2013–2014)</b>	
<i>Первая тетрадь</i>	
I. Из Петрарки . . . . .	103
II. Краткое изложение стихов Степана Шевырёва, сочинённых им в Италии с 1829-го по 1832-й год . . . . .	104
III. Деревья в ноябре . . . . .	117
IV. Прояснение ( <i>Петрарка совершает восхождение на Мон-Ванту 26 апреля 1336 года</i> ) . . . . .	119
V. Новая жизнь . . . . .	120

VI–IX. Остготские фрагменты	
1. Теодорих — соплеменникам . . . . .	122
2. Теодорих и философы . . . . .	123
3. Предостережение . . . . .	124
4. Смерть Теодориха . . . . .	125
X. «Что ты чувствуешь, птенчик легкокрылый...» .	126
XI. Пересекая Апеннины . . . . .	127

*Вторая тетрадь*

XII. Пасха 2014 . . . . .	129
XIII. «Как если бы душа перетекла...» . . . . .	131
XIV. «В эти сумерки такая щемящая свежесть...»	132
XV. «В дождь, пролившийся ровным потоком...» .	133
XVI. «Вереница рогатых велосипедов...» . . . . .	134
XVII. «Я говорю из области затемнения...» . . . . .	135
XVIII. «Всё внезапно листьями зеленеет...» . . . . .	136
XIX. «Похолодало, а было ещё недавно жарко...»	137
XX. «Зимней как будто бабочкой по снегу...» . . . . .	138
XXI. Удар стрелы . . . . .	139
XXII. Огонь . . . . .	142
XXIII. Ariminum . . . . .	144

**V. Промежуток (2015–2018)**

I. Памяти модерна . . . . .	146
II. Двойной силлабический сонет . . . . .	148
III. Снег и туман . . . . .	150
IV. От внутреннего — вовне . . . . .	152
V. Вопросы и ответ . . . . .	153
VI. Вашингтон в январе . . . . .	155
VII. Цвета собираются в луч . . . . .	157
VIII. «До сих пор, оказавшись в каком-нибудь людном месте...» . . . . .	158
IX. Искусство и революция . . . . .	159
X–XI. Над старыми студенческими тетрадами (Переводы из Катутла)	
II. ad Marcum Tullium Ciceronem . . . . .	162
LI. ad Lesbiam . . . . .	162
XII. Из императора Адриана . . . . .	163

XIII–XV. Три двенадцатистишия . . . . .	164
1. «Повсюду жухлая листва...» . . . . .	164
2. «Зима! Твой фейерверк и прах...» . . . . .	165
3. «Но это после всех Рождеств...» . . . . .	166
XVI–XIX. Вверх по реке	
1. «Будто выцветшая киноплёнка...» . . . . .	167
2. «Я, конечно, пересекал Цимлянское море...» . . . . .	168
3. «Дальше располагался канал...» . . . . .	170
4. «Когда я открыл глаза, мы были уже в городе...» . . . . .	171
XX. Конец весны . . . . .	172
XXI. Не из Сапфо . . . . .	173
XXII. «Звезда всплывает из-за Аппалачей?...» . . . . .	174
XXIII. Август . . . . .	175
XXIV–XXVI. Die postuque	
1. «Опять литавры в километре-двух...» . . . . .	177
2. «И дымка над пустующей ареной...» . . . . .	178
3. «Так быстро ночь сменяет душный день...» . . . . .	179
XXVII. «В воспалённом ореоле...» . . . . .	180
XXVIII. «Ветер холодный, ночной...» . . . . .	182
<b>VI. Видение (2019)</b> . . . . .	184
<b>VII. Призвание поэта и другие стихотворения (2019–2020)</b>	
I. Призвание поэта . . . . .	258
II. Сапса . . . . .	264
III. Осада . . . . .	267
IV. В Альпах . . . . .	269
V. Живопись . . . . .	272
VI. День . . . . .	273
VII. К ночи . . . . .	274
VIII. Ода западному ветру ( <i>из П. Б. Шелли; сочинено в лесу у Арно, близ Флоренции в 1819-м году</i> ) . . . . .	276
IX. Карантинные ямбы . . . . .	279
X. Философ . . . . .	284
XI. Мир рядом . . . . .	289
XII. Передышка . . . . .	292
XIII. Элегия ( <i>памяти Роберта Бёрда</i> ) . . . . .	294
<b>VIII. Дополнительные примечания к стихам</b> . . . . .	298

«Преданный пламени пепел  
непримиримых врагов»:  
поэзия Игоря Вишневецкого

1

Одно из драматических свойств литературы заключается в невозможности воспользоваться социальным или эстетическим опытом предыдущих поколений. Ситуацию можно сравнить с войной: «враг» все время меняется, и писатель рискует превратиться в борца с тенью, *скиамаха*, как выразился Сократ. В принципе, каждое литературное поколение оказывается в этой ловушке, и, вероятно, как раз этот механизм и обеспечивает постоянное (во всяком случае в Европе, по крайней мере последние пять веков) обновление ее идейного содержания и эстетического облика.

Для поэтического поколения, заявившего о себе в конце 1980-х — начале 1990-х, к которому принадлежит Игорь Вишневецкий, ловушка заключалась в том, что выход из позднесоветского тупика предыдущее поколение нашло в пассаизме: «обретении утраченного отечества» через возврат к буржуазной культуре Серебряного века, и для нового поколения на повестке дня (тем острее, что это совпало с гибелью старого общественного уклада) стояло формирование поэтического языка, соответствующего переменам и открывшейся панораме современных представлений о мире, а такой резкий поворот всегда чреват некритическим приятием любых новшеств, соблазном увидеть «последнюю правду» в растиражированном и банальном, но «столичном» мейнстриме.

На поверхности лежала проблема приведения русского стиха, мало изменившегося за 70 лет (т. е. с дореволюционных времен) и во многом пожухшего и обветшавшего, в соответствии с контекстом заканчивавшегося столетия: вокруг «все» давно отказались от рифмы и традиционной метрики «в соответствии с рекомендациями ЕС и ООН» (как ёрничал в свое время Шиш Брянский, школьным учителем у которого был как раз Вишневецкий).

Глубже залегало освоение модернистского наследия (многослойного, противоречивого, раздираемого внутренней борьбой, с тенденцией к его постмодернистскому преодолению), еще глубже — подключение к проблематике постструктуралистской философии и ее оппонентов (что становилось и продолжает становиться всё более актуальным по мере превращения этой философии из революционного *пожара* в постбуржуазный мейнстрим).

Но поэзия сродни «догоняющим» государствам: она никогда никого не в состоянии «догнать». Подключение на равных к полилогу культур возможно только через формулирование собственной повестки, исходящей от своих, а не чужих исторических травм и перспектив. Раньше и острее всех это почувствовали молодые поэты, оказавшиеся в годы массовой эмиграции начала 1990-х за границей и остро осознавшие несостоятельность своих былых мечтаний о полярности империй *добра* и *зла*. Впрочем, большинство по рецептам столетней давности «унесли Россию с собой», меньшинство стало производить «аналоги» западной продукции, лишь единицы не поддались ни на то, ни на другое.

## 2

Игорь Вишневецкий родился в столице Южной России Ростове-на-Дону в 1964 году. Важное обстоятельство. В 1990-е годы впервые за свою историю русская поэзия перестала быть исключительно поэзией Москвы

и Петербурга: в Воронеже, Самаре, Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Новосибирске, а также столицах образовавшихся на месте СССР новых государств, в значительной степени русскоязычных Киеве, Минске, Риге сложились собственные поэтические сообщества с ощутимыми чертами самостоятельности и оригинальности. И хотя с ростовским сообществом личных или творческих связей у поэта не сложилось, донская тема, донская идентичность (так в стихотворении «Философ» (2020), посвященном А. Ф. Лосеву, он с особой теплотой вспоминает его донской выговор), донская мифология, донской пейзаж стали одним из лейтмотивов его творчества.

*Переполнила сердце мне немота моей родины. Из-за горизонта  
не различить ни степей, ни дорог, ни солончаковых озёр,  
где стоят тонконогие цапли,  
ни каменных баб со вздувшимися животами,  
ни лона притихшей земли.*

«В дельте южной реки» (2001).

В 1981 году поэт поступает в Московский университет (сначала — классическая филология, где он учится в одной группе с Григорием Дашевским, затем — русистика), после окончания которого несколько лет работает учителем литературы в знаменитой московской школе № 57. В 1992 году его принимают в докторантуру Браунского университета (Провиденс, Род-Айленд). С этого момента (с небольшим перерывом, то есть без малого 30 лет) поэт живет в США: Атланта (Джорджия), северные пригороды Чикаго (Иллинойс), Милуоки (Висконсин), Питтсбург (Пенсильвания).

В 1995 году Игорь Вишневецкий защищает докторскую диссертацию о Сергее Соловьеве, пишет книгу «Трагический субъект в действии: Андрей Белый» (Франкфурт, 2000), но ничего общего с типичным для поэтов-филологов перепеванием кумиров «с одной им свойственной интонацией», как пишут они в предисловиях друг к другу. Изучаемый автор (например, Шевырëв) словно бы

врывается в его стихи, яростно споря и размахивая кулаками, нанося удары в больные места, призывая к ответу.

Литературная и художественная карьера Вишневецкого, вопреки его невключенности в русский «литературный быт», складывается не без проблем, но и не без резонансных побед. Если оставить на полях сделанное до отъезда в США: раннюю книгу «Стихотворения» (1992) и участие (вместе с Глебом Моревым) в издании вероятно последнего самиздатского журнала «Равноденствие», затем — легально публиковавшихся альманаха с тем же названием, но по-латыни («Aequinox»), а также антологии «Незамеченная земля» (вместе с Валерием Шубинским), мы имеем четыре поэтические книги: «Тройное зрение» (Слово, 1997), «Воздушная почта» (НЛО, 2001), «На запад солнца» (Русский Гулливер, 2006 — по сути — первый том собрания стихотворений и поэм), «Первоснежье» (Русский Гулливер, 2008) и краткое избранное «Стихослов» (Икар, 2008).

За ними следуют две книги прозы: повесть «Ленинград» (Время, 2012, премия «НоС» (2011), и «Неизбирательное сродство» (роман, награжденный после журнальной публикации премией журнала «Новый мир», и две повести, ЭКСМО, 2018). Кроме того, Вишневецкий снял (и сыграл в нем главную роль) кинофильм «Ленинград» (2014, отмечен Гильдией киноведелов и кинокритиков России и награжден Гран-при фестиваля в Ейске) и написал две книги по истории музыки: «Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов» (НЛО, 2005) и «Сергей Прокофьев» (Молодая гвардия, 2009). Нельзя не отметить еще цикл «Краткое изложение стихов Степана Шевырёва, сочинённых им в Италии с 1829 по 1832 год» (опубл. 2017) и поэму «Видение» (опубл. 2020), отмеченные премиями журнала «Новый мир» как лучшие поэтические произведения года.

Наконец данная книга, являющаяся как бы вторым томом собрания стихотворений и поэм, включает в себя большую часть написанного в этих жанрах за последние полтора



десятилетия. Но опять-таки: никакого спокойного места на репутационной лестнице — яростные споры, в которых «космополиты» и «патриоты» негодуют подчас в унисон.

## 3

В чем же природа «беспартийности» Вишневецкого? (Лишний раз понимаешь глубочайший реализм, стоящий за фразой Ленина «Долой литераторов беспартийных!»)

С самого начала (то есть еще до отъезда в Америку) у него стала складываться особая просодическая манера: включение верлибра в традиционный контекст (и наоборот). Порой одно и то же стихотворение могло иметь два варианта, как стихотворение «Свиток воздушной грозы», опубликованное в 1992 году параллельно в «Митинском журнале» (рифмованный вариант) и в «Звезде Востока» (верлибр).

Друзья недоумевали: сохранились реплики Василия Кондратьева в диалоге с Вишневецким: «Ты меня удивляешь, как поэт, не совпадающий с моими представлениями о том, какой должна быть поэзия» и «Отправляешься уже в гости к своим неоклассическим друзьям?» (о Шубинском, в те годы скорее наследнике сюрреализма, но писавшем традиционной рифмованной метрикой). Автор грустно иронизировал над этой своей особенностью в стихотворении 2001 года:

*Эти верлибры  
пожалуй, не будут по вкусу Лене, Илье Шестакову\*  
но их, вероятно, одобрили бы*

*Илья Кукулин, оба Сергея <...> и Вася Кондратьев —*

*я так и слышу  
его иронический голос, не тронутый,  
выражаясь высокопарно, смертью...*

---

\* Речь о переводчице античной литературы Елене Рабинович и художнике Илье Китупе. — С. 3.

Это казалось вопиющей непоследовательностью, а то и предательством, ведь для «традиционалистов» за свободным стихом стояло элементарное невладение размером и рифмой (что по отношению к абсолютному большинству «верлибристов» было сущей правдой), а для «сделавших европейский выбор» за силлабо-тоническим или акцентным стихом с рифмой — безнадежная провинциальность, вторичность, зашоренность, унылая рутинность. Разъяснять же («разжевывать») читателю непонятное — не вяжется с модернизмом (одна из ипостасей Вишневецкого): достаточно посмотреть на классовую природу модернизма, описанную Бурдьё.

О эта классовая природа! Было ли в конце XX века в России что-нибудь более отвергаемое и презираемое «рукопожатными людьми», нежели марксизм?!

А между тем буржуазный модернизм не имел в России второй половины XX века аудитории именно по причине отсутствия такого класса, как традиционная буржуазная интеллигенция с ее хабитусом, включающим «манеры», каноническое образование, не привязанную к профессии любовь к академической музыке, непереносимость «дурного тона» (а значит и андеграунда). Зато мелкобуржуазный постмодернизм, быстро завоевавший в русской культуре доминирующую позицию, превосходно вписывался в хабитус поднимающегося «креативного» ниже-среднего класса, манифестируя его «продвинутость» (то есть привилегированность на фоне «гопников» — как говорили в те годы — выходцев из семей рабочих и крестьян). «Продвинутость» прекрасно гармонировала с неолиберальными пропагандистскими клише, «модными» словечками из постструктуралистского языка, кинематографом «не для всех» (как правило, кэмпом), клубной музыкой, хеппенингами, кидалтизмом. Она не требовала ни серьезной подготовки, ни серьезности вообще — лишь распознавания ограничен-

ного числа применяемых знаков и цепкую память на расхожие цитаты.

Вишневецкий же, в силу своего беспартийного упрямства, продолжал двигаться так, словно «ничего не изменилось»: он оставался модернистом в эпоху глобального крушения модерна (прежде всего в США, где он жил), работая при этом на русском языке — языке страны, где высокого модерна, если не считать отдельных артефактов, вроде поздних стихов Мандельштама, прозы Андрея Белого (о котором он написал книгу) да наследия Стравинского, Прокофьева (о котором он тоже написал книгу) и Шостаковича, никогда не было. Так в области стиха он не «сжег всё, чему поклонялся», а лишь радикально расширил русскую поэтическую традицию за счет включения в нее (ни в коем случае не замены!) античной квантитативной и силлабо-метрики, итальянского типа силлабики, и, наконец, различных типов свободного стиха.

Вопрос становящийся всё более актуальным именно сейчас, на третьем десятилетии XXI века, когда под угрозой оказалось само сохранение трудозатратных в освоении, требующих дисциплины техник (классические танец и вокал, виртуозная игра на струнных и фортепиано, рисунок и живопись, поэтическая метрика и рифмовка). То, что тридцать лет назад было профессиональным *conditio sine qua non*, сегодня оказывается уделом достаточно быстро вымирающих лиц пенсионного возраста. Что станет тогда, скажем, с искусством стихотворного перевода? И как будто отвечая на этот вопрос Вишневецкий работает сейчас над антологией английской поэзии 1930-х годов (наименее известная нам эпоха), солидаризируясь с межвоенными оксфордскими и кембриджскими (а также входившими в их окружение) левыми: Уистаном Хью Оденем, Сесилом Дэй-Льюисом, Луи Макнисом, Дэвидом Гаскойном, Роландом Пенроузом....

## 4

Но наибольший азарт вызвало у критиков то, что в советские времена квалифицировалось как «идейное содержание»: современный глобальный капитализм, ведя войну на уничтожение с капитализмом национальным, изобрел еще одну уловку, *локализм* (мы были современниками бомбардировок мирных кварталов Грозного и Белграда), с модными у хипстеров рассуждениями о «номадизме». Будучи верным модерну, Вишневецкий не мыслит себя без национальной культуры так же, как он не мыслит себя вне своего рода, вросшего разветвленными корнями в просторы великой евразийской степи. Такая позиция не совместима ни с культом государственного диктатора, ни с оппонированием государству по любому поводу в союзе с кем угодно. Ко всему прочему, поэт ведет свою речь так, как ее было принято вести в эпоху, когда слово «авторитет» еще не имело одиозных коннотаций.

Отчетливее всего можно рассмотреть эту позицию на материале стихотворных циклов «Сумерки сарматов» и «В дельте южной реки», появившихся на рубеже веков.

Величие сарматского мифа, свойственного кроме донских казаков еще и полякам времен Первой Республики (1569–1795), а также сегодняшним активистам мордовского (эрзянского) возрождения, коренится в обретении прошлого: кочующий эпический сюжет, в котором внебрачный сын отправляется на поиски отца. Одно дело, когда первые упоминания о вашей стране относятся к путевым запискам купцов Раннего нового времени, другое — когда о ней повествует Геродот (Книга IV. Мельпомена) или когда ваш родной край озирает с заоблачной высоты *Лебедь* Горация. Но Вишневецкий далек в разработке этого мифа как от этноклассового высокомерия *Речи Посполитой* (шляхта — сарматы, холопы — славяне), так и от простоватого постколониального пафоса *Эрзянь Мастор* (только мы — сарматы, а значит только мы — истинные арии).

В «Сумерках» сарматский миф приобретает черты сурового реализма: в него вплетается новейшая история, и не ожидаемый ее поворот, воплощенный в «Тихом Доне» (т. е. как раз крах этнокласса), а затронувшая всех жителей степей немецкая оккупация (война для поэта, родившегося почти через два десятилетия после ее окончания — постоянный фон не до конца понятных, но пугающих разговоров старших). Однако и здесь не всё очевидно для интерпретации: в финале цикла «главным» ее свидетелем перед историческим судом становится сначала оккупант, а затем военнопленный, поэт Иоганнес Бобровский:

*В солдатском мешке  
каменный хлеб и опорожнённая фляга,  
отморожены пальцы и ослепли от снега зрачки;  
но все стороны света — льды, затенённые  
бьющим в спину вечерним солнцем  
от дымящего Ильмень-озера до курганной равнины,  
где стоит  
душа его, полная тьмы.*

«Sarmatia Asiatica: A. D. 1942» (2000)

Трагический эпилог сарматского эпоса Игоря Вишневецкого — панихида по родителям: стихотворения «Над свежей могилой» (2009) и составляющие цикл без общего названия «Снег и туман», «От внутреннего — вовне», «Вопросы и ответ», «До сих пор, оказавшись в каком-нибудь людном месте...» (2015–2016).

В первом стихотворении поэт, подобно Рахманинову, вступает на самую опасную из всех существующих троп лирики — гимнографическую (как посметь вступить в такой диалог?):

*Хвала Тебе, создавший утробу и своды дышанья.  
Хвала Тебе, расцветивший всем спектром лучения радуг,  
превращающий в пар кроветворную соль Океана.  
Хвала Тебе, сливший всех нас в единое мощное сердце,*

*солнечным языком ударяющее в звонкий купол,  
в колокол мира гигантским протуберанцем,  
гуд его отдаётся в планетных орбитах,  
остро рисуется в письменах Зодиака,  
и лучистым пунктиром двух эллипсоид  
нам обещает свершение метаморфозы.*

*Верим, бесхозное тело, что дышит личинкой  
в братской земли пережное, — выпорхнет в пламя.*

Мы знаем нескольких современных поэтов (опять-таки «слева» и «справа») — священников по профессии, но никто из них не дерзнул отважиться на подобное. Вишневецкий же (вряд ли осознанно — не те обстоятельства) открывает для своего стиха еще одну нехоженую тропу.

Во втором цикле панихиду служит сама степь, расщепленная великой рекой. Тут словно собрались для совершения обряда вместе все, ранее то тут, то там мелькавшие его участники: дельта реки в непроглядном февральском тумане, падающий мокрый снег, прибрежная ледяная крошка, раскачивающиеся на ветру камыши, далекие голоса рыбаков, утром — встающее степное солнце:

*Снег идёт третий день. Он делает меня ближе  
к тебе, третий месяц лежащей под снегом  
среди вековечных степей, на братском погосте,  
рядом с теми, кого ты любила до дрожи при жизни.  
Всё ровняет зима — наши мысли, надежды, желанья.  
Ангел погоста присел на колонну,  
опустив свои пепельно-серые крылья. Праху — мёрзнуть в земле.*

*Там искрится метель, как и здесь, в ином полушарье.  
Бесконечные степи от Дуная до Волги  
продувают язвящие ветры, почти без препон.  
Только город над Доном, что возрос на сарматских холмах,  
где лежишь ты на кладбище, не огибается ветром,  
а звучит и звенит как расстроенное фортепьяно,  
как его лировидное сердце, открытое дикому дуву.  
Я и сам ощущаю себя частью вздыбленной силы.*

*Кровь степных моих предков звенит и грохочет во мне.*

## 5

С годами поэзия Вишневецкого, возможно от соседства с прозой, становится всё эпичнее, даже когда, как в шевырёвском цикле, она использует минималистский прием фрагментирования текста. Собственно примером рождения нового стихотворения из классического материала стали конспективные «пересказы» русских романтиков, выполненные М. Л. Гаспаровым. Актуальный вопрос: как читать романтиков после их «отрицания» модернистами (Байрона — после Элиота), на который Гаспаров ответил своим циклом, удалив всё «временное» (размеры, рифмы, риторику) и оставив всё «вечное» (*из чего, всё-таки, сделана «Шинель» Гоголя?*)

Однако Вишневецкий очевидно черпал и из другого источника, музыкального: оставляя в стороне средневековые секвенции «*Dies irae*» и «*Stabat mater*», вспомним вполне светскую «Фолию», проделавшую пятивековой путь от Кабесона через Корелли и Сальери (10-я вариация которого легла в основу реквиема русских революционеров «Вы жертвою пали») к Рахманинову (опять!). Шевырёвский цикл (2013–2014), который я назвал бы поэмой, требуется читать *en regard* с прототипом, стихами трехлетнего творческого всплеска этого поэта-любомудра (1806–1864), по большому счету «расставшегося с музыкой» в двадцатипятилетнем возрасте и прожившем еще тридцать с лишним лет с репутацией ренегата, скучного профессора-рутинера (которого, естественно, никто не читал), певца одиозного режима Николая I, уже в условиях «либеральных реформ» его сына, сохранявшего верность своей позиции. Не взирая ни на что, Вишневецкий в своем цикле с негодованием и яростью опровергает сказанное выше поэтическими средствами: из стихов Шевырёва извлекаются актуальные для современного прочтения цитаты, которые поэт трансформирует, расставляя собственные акценты.

Вот стихотворение Шевырёва «Две реки», источником которого была инцестуальная любовь к кузине, в котором персонажей олицетворяют Пеней, бог фессалийской реки, и Налия (узнаваемо имя Наталия), нимфа некоего потока, якобы имеющего тот же исток, что и Пеней. Прощаясь в финале с надеждой на соединение с возлюбленной, романтический поэт голосом речного бога, поет о преображении любви плотской в любовь мистическую:

*Скрывишись в дебри, в мрак лесистый,  
Ясных струй твоих красу,  
Как елей прозрачно-чистый,  
Не слив туда несу,  
Где все реки притекают  
Со четырех (sic) мира стран  
И течения сливают  
В беспредельный океан.*

А вот что остается от текста Шевырёва в «Кратком изложении» (фрагмент 15):

*Ждёт меня на родине дальней  
тихое счастье  
у негромкой реки,  
хотя помню,  
что я сам как поток,  
да и реки все  
неизбежно сливаются  
в мировой Океан.*

(романтический сюжет убирается как «временное» — как «вечное» остаются меланхоличная возвышенная лирика, которая могла бы выразить чувства почти любого поэта, живущего на чужбине).

Наконец, вот программное для Шевырёва стихотворение «Послание к А. С. Пушкину» (фрагмент 21), в котором современники видели, пусть уважительную, но полемику и, нечто вроде манифеста нового, последекабристского



поколения (трудно не признать в нем один из шедевров русской поэзии XIX века):

*Когда, крылат мечтою дивной сей,  
Мой быстрый дух родную Русь объемлет  
И ей отсель\* прилежным слухом внемлет,  
Он слышит там: со плесками морей,  
Внутри ее просторно заключенных,  
И с воем рек, лесов благословенных  
Гремит язык, созвучно вторя им,  
От белых льдов до вод, биющих в Крым,  
Из свежих уст могучего народа,  
Весь звуками богатый, как природа;  
Душа кипит!.. Когда же вспомяну,  
Что сей язык на пиришестве готовом  
Призван решить последним, полным словом  
Священнейшую разума войну, —  
Да мир смирит безумную тревогу,  
Да царствует закон и правота, —  
Какой тогда хвалою гремлю я Богу,  
Что сей язык вложил он мне в уста.*

В «изложении» Вишневецкого убрана общая для эпохи романтическая риторика (дивная мечта, быстрый дух, свежие уста), добавлено, по рецепту самого Шевырёва, поболее классицизма (многогромный язык, который «воет»). Но главное, мы видим нить, связывающую Любомудров конца 1820-х, из круга которых вышли едва ли не самые грозные обличители русской монархии — славянофилы, с евразийцами, первыми в русской «культурной среде», какой она переформировалась после Гражданской войны и массовой эмиграции прежде социально привилегированных слоев, отказавшимися от сатанизации большевизма, увидев в Октябрьской революции не провокацию немецкого генштаба и не заговор «сионских мудрецов», а уходящий вглубь столетий классовый конфликт:

\* Из Италии. — С. 3.

*Когда я гляжу  
на её\* просторы и осознаю многогромный  
язык — не вовне, а внутри её — тот, что «воет» в стихиях  
рек и лесов, ото льдов Белого моря  
до вод, бьющих в Крым, — как я радуюсь, благодарный,  
что этот язык станет самым последним словом  
разума «в пре» европейских народов.*

Комментарием к «Краткому изложению...» служит 100-страничная научная работа Вишневецкого «Россия и Италия 1829–1833, 1837 и 1843 годов в стихах и стихотворных переводах Степана Шевырёва» (Русско-итальянский архив. XI. Салерно, 2020), в которой мы видим, как разваливается сложившаяся «репутация» героя цикла, и мы видим поэта, «запятнавшего свое благородное имя» профессорским званием («плебейским» по представлениям дворянства), в конце жизни затравленного высшей аристократией, которая предпочла «соответствовать» последней европейской моде в области этики.

## 6

Наконец пришло время сказать о наиболее масштабном произведении поэта, поэме «Видение» (2019). Построенная в соответствии с композицией «Божественной Комедии» и написанная терцинами, она своим объемом заставляет вспомнить слова Гаспарова: «Пушкин написал „Бориса Годунова“ длиной вдвое короче любой шекспировской трагедии». Действительно, «Видение» в 2,5 раза короче любой из частей дантовской эпопеи.

Персонажи поэмы тоже соответствуют прототипу: Бетриче, Вергилий, злодеи и предатели, мудрецы и праведники. Проснувшаяся любовь, верность дружбе молодых лет, ненависть к тем, кто представляется осквернителями

\* Отчизны. — С. 3.

святынь, почтение к усопшим родителям, благоговение перед творцами высокого.

Повествование струится поначалу гибко и энергично, вызывая размышления о том, что может быть в начале XXI века пришло время для нового открытия *романтизма*, как в начале XX оно пришло для открытия *барокко*, а XIX — *средневековья*. Затем в него врываются эпизоды из давно написанной прозы: «Ленинграда», «Островов в лагуне», «Неизбирательного родства». Сцены становятся всё драматичней, стих яростнее:

*25. и не было для нас красноречивей  
примера, чем струение огня,  
которое в зажизненном порыве*

*28. смерть побеждает, двигаясь, гоня  
прочь мёртвое отсутствие движенья  
из города горящего — вовне.*

*31. Что видели мы кроме разрушенья?  
Что в веянье пожара уцелело  
среди летящей сажки? — Изваянья*

*34. оплавленные — из металла, стелы  
из камня. Изредка наш странный путь  
пересекали стайки, за пределы*

*37. вовсю горевших улиц ускользнуть  
стремившиеся <...>*

Песнь шестая

Но в финале читательское ожидание неожиданно рушится: нас ждет не лицезрение Божества и Высшего озарения, а «Тайная вечеря» Тинторетто в венецианском Сан-Джорджо Маджоре и пробуждение, возвращая в мир *героического* (путь в рай открылся тем, кто мужественно перешел дымящуюся пропасть), а не *мистического*, как у Данте, эпоса.

Природа любого эпоса исходит из проблематизации героического. Тысячелетиями под ним понималось презрение к страху и смерти, сперва в жертвенной защите *своих* и готовности к кровавому убийству *чужих* и принесение их в жертву богам, затем, уже с отказом от человеческих жертвоприношений, — в служении племенным а, позднее, конфессиональным и национальным святыням. Собственно говоря, Игорь Вишневецкий ставит неизбежный вопрос: что есть эпос сегодня, в эпоху переориентации исторического нарратива с воспевания героев на оплакивание жертв? Мост, по которому персонажи «Видения» в финале переходят в некое иное состояние бытия, воздвигается не силой молитвы, но усилием *воли*. Возвращает ли это нас, пусть и на новом материале, всё в тот же неизбывный мир сарматской равнины, открытой буранам, врагам, саранче, чуме? Внятно ответить на этот вопрос вряд ли удастся:

*У поэта есть право  
на тёмный, недопрояснённый  
и опьяняющий стих.*

*Сергей Завьялов*

## XII.

\* \* \*

В зимний дождь вспоминаю всегда о тебе,  
как взрывались петарды за окнами, то, как фонтан шелестел, —  
всё почти невозможное счастье на бедной Мария-дей-Монти.  
Майя, Майя, со смеркшимся зрением, с залитым громом умом,  
в переливчатом панцире стынущей ртутной воды  
вот стою, поводя — в цвет камням — малахитовым плавником,  
затирая по яркой брусчатке следы  
пузырящейся крови...

*14 февраля 2006. Новограчаницкий монастырь,  
северные пригороды Чикаго*

### *XIII. Весна в Аппалачах*

Каждый год в апреле полчища непарного шелкопряда  
облепляют дубовые листья в горных чащобах  
Виргинии —  
выдутые полтора столетия тому из трепещущей чашки Петри,  
позабытой беспечно на подоконнике массачусетского дома  
энтомологом Трувелó.

Он потом возвратился во Францию, стал астрономом.  
Конфигурации солнц надёжнее хищных повадок  
чешуекрылых,  
ворвавшихся в воздух, в леса и холмы,  
веемых ветром желанья  
на юг и на запад, где время горит порыжело.

*Впрочем, Ксения говорит, на любовь есть управа — любовь.*

Аромат слишком тонок и душен охмеляющих феромонов,  
распыляемых здесь по горам, погружающих мужеских особей  
в шелкопрядовую нирвану, угашая пожар  
обладания всем, что не-я, древодня, продолжения рода.

Алексей, улыбаясь, потягивает сладковатое,  
пахнущее белым соком горного винограда  
вино. Им далеко до нирваны.

Новорождённый Андрей глядит на летучие тени  
и — голубоватое в дымке, всплывающей с зелено-синих  
хребтов, залитое жаром небо поверх Аппалачей.

Скоро крыла шелкопрядов вспыхнут в нагорных лесах.

\*

Я говорю о том из области огня,  
сжигающего воздух и меня,  
огня влечения,  
облекшего, как тело простыня,  
глазами и желания и зренья.

Так шелкопряд, чей лёт,  
касается пахучих, клейких нот,  
аккордов цельных  
расцветших почек — видит жар и свет  
во мгле предельных

чащоб, что поглощают перегрев  
полуденный — перепорхнув, задев  
о жар из лона  
незнанья, сам влечётся, ошалев,  
в блеск феромона,

разлитого, как в колосках посев,  
как свет Закона.

*11–12 марта 2006. Блэксбург, Виргиния*