

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЬ» В ЖАНРОВЫМ КОНТЕКСТЕ ПОСЛЕДНЕГО СТИХОТВОРЕНИЯ / ПАМЯТНИКА (В. ЗЕЛЬЧЕНКО «ЛЕБЕДЬ»)

"SWAN SONG" IN THE GENRE CONTEXT OF THE LAST POEM / POETIC "MONUMENT" (V. ZELCHENKO "SWAN")

Статья посвящена анализу стихотворения Всеволода Зельченко «Лебедь» в контексте жанровых структур «последнего стихотворения» и «памятника», а также метафорической жанровой модели «лебединой песни». Очевидная интертекстуальность стихотворения подсказывает возможность прочтения текста через претексты. Однако изучение исследовательской методики Зельченко-филолога, ориентированной на обнаружение слоев, расследование следов других текстов и просвечивание контекстов, а соответственно, акцентирующей процессуальность текста и его внутреннее движение, дает основания видеть в авторской стратегии Зельченко-поэта сходные процедуры. В этом ракурсе поэтический текст предстает полем интеракции одновременно действующих процессов: идет постоянная работа по расчистке и сопоставлению слоев для достижения претекстового уровня, и, с другой стороны, обнаруженный претекст, оказавшийся в новом контексте, актуализирует новые слои. Последовательный анализ стихотворения Зельченко в его контекстуальных и интертекстуальных связях обнаруживает генеративность текста и акцент на демонстрации собственно жизни стиха, текста, языка. Обращение к жанровым конструктам «последнего стихотворения», «памятника» и «лебединой песни» с их устойчивым компонентным набором и эффектом узнавания на первой (начальной) стадии текста работает как катализация процесса расследования, в котором можно оттолкнуться от обнаруженных (известных, узнаваемых) следов или улик. А по мере развития произведения жанровые атрибуты и параметры становятся активными, работающими элементами текста, вступая с ним в диалогические отношения и в свою очередь претерпевая изменения. На выходе мы имеем сохраненную жанровую матрицу с подвижным, интерпретационным наполнением: внешне гармонично финализированный, свершившийся текст с одновременно потенциально открытыми и незавершенными рецептивными возможностями.

Ключевые слова: *Зельченко, «Лебедь», последнее стихотворение, памятник, лебединая песнь.*

The article analyzes Vsevolod Zelchenko's poem "The Swan" in the context of the genre structures of the "last poem" and "monument", as well as the metaphorical genre model of the "swan song". The obvious intertextuality of the poem suggests the possibility of reading the text through pretexts. However, the study of the research

method of Zelchenko the philologist, focused on the investigation of traces of other texts and the clarification of contexts, and, accordingly, emphasizing the processuality of the text and its internal movement, gives reason to see similar procedures in the author's strategy of Zelchenko the poet. In this perspective, the poetic text appears as a field of interaction of simultaneously acting processes: there is a constant work on clearing and comparing layers to reach the pretext level, and, on the other hand, the discovered pretext, which found itself in a new context, actualizes new layers. A consistent analysis of Zelchenko's poem in its contextual and intertextual connections reveals the generative nature of the text and an emphasis on demonstrating the actual life of the verse, text, and language. The appeal to the genre constructs of the "last poem", "monument" and "swan song" with their stable component set and the effect of recognition at the first (initial) stage of the text works as a catalyst for the investigation process, in which one can start from the discovered traces or evidence. As the work develops, genre attributes and parameters become active, working elements of the text, entering into dialogical relations with it and, in turn, undergoing changes. As a result, we have a saved genre matrix with a mobile, interpretive content: an outwardly harmoniously finalized, accomplished text with both potentially open and incomplete receptive possibilities.

Keywords: Zelchenko, "Swan", last poem, monument, swan song.

Последнее стихотворение, взаимодействующее в жанровом тезаурусе с «поэтическим памятником», валетой, элегией, думой, молитвой, завещанием, эпитафией [13, 54; 14, 50–53] и другими жанровыми вариантами, так или иначе обращающимися к смертной тематике, показательным сгущением поэтической мысли, обострением ее нерва и концентрацией экзистенциальных ракурсов. Заметим, что своеобразной метафорой последнего стихотворения выступает «лебединая песня» с ее коннотативными элементами 'последнее' и 'лучшее/высшее'. И в этой связи представляет интерес метонимизация образа лебедя, при которой свойства и ситуация последней песни формируют символический образ птицы, наделяя ее смертными характеристиками. Этот вопрос ждет своего исследователя, но уже беглый анализ довольно объемного и репрезентативного на сегодняшний день поэтического подкорпуса *Национального корпуса русского языка* (363 поэтических текста только со словоформой «лебедь») показывает, что лебедь в отечественной поэзии XVIII–XIX и даже начале XX века по большей части чудесная, благородная, невинная птица с волшебным голосом⁴⁸, а смертные коннотации единичны, но они

⁴⁸ Здесь приходится оставить в стороне вопрос о реальном голосе лебедя и его несуществующем предсмертном пении, а также причины и аспекты мифологизации этого феномена и его распространения в литературе – по этому поводу есть, например, интересная работа Л.Л. Селивановой [19]. Она же указывает на факт достаточно поздней смерти птицы: «Мотив “лебединой песни” не был известен в древности, его нет у Гомера, Гесиода, а также в гомеровых гимнах. Напротив, лебедь в священных местах Аполлона поет постоянно, славя рождение бога на Делосе» [19, 39]. Считается, что впервые поющий перед смертью лебедь появляется в басне Эзопа («Говорят, что лебеди поют перед смертью»).

заметно усиливаются начиная с 1920-х годов, и чем дальше, тем все реже лебедь упоминается в отечественной поэзии в благостных и позитивных контекстах. Вот последние примеры:

Как его победить
рассказала мне девица-Лебедь:
Не стрелой поразить,
не мечом его можно сразить.

(С. Стратановский. Урал-батыр и Гильгамеш. 2009)

Весна свой доживает срок,
как гибнущий в балете лебедь.

(Б. Ахмадулина. Воспоминание. 1999)

Отец мимо времени горькую пьет.
А лебедь последнюю песню поет.
А бабы есть бабы!

(Ю. Кузнецов. Отец и сын. 1999)

Там, клюв упрятав под крыло, как будто замыкая
себя в осеннее кольцо, когда-то лебедь жил.

(И. Жданов. «Ты, смерть, красна не на миру, а в совести
горячей...». 1978–1991).

В таком окружении находится стихотворение Всеволода Зельченко «Лебедь» 1992 года⁴⁹ с отчетливо выраженной жанровой кодификацией последнего стихотворения. Автору на этот момент двадцать лет, что тоже показательно в качестве того жизненного этапа/порога, когда возникают последние стихотворения.

ЛЕБЕДЬ

В сучьей слободке окликнут ударом ножа,
Брошен ничком в европейскую ночь, где кричат сторожа,

Давнее⁵⁰ имя мусоля губами на гиблом ветру,
Я ускользну, уцелею, я весь не умру

⁴⁹ Стихотворение входит в сборник «Из Африки» (1994) [8]. Здесь и далее текст цитируется в последней редакции по сборнику «Войско» (1997) [9].

⁵⁰ В первом сборнике «Из Африки» в этой позиции – «Дальнее имя», и в предпоследней строфе «шнурок» первоначально писался «снурок» [8]. Это единственные отличия редакций.

В сонном экспрессе на скорости семьдесят миль
Мчась под откос, кувырком в ослепившую боль,

На постоянной перине, едва ли в бою и волнах –
Застит сознание крыла костенеющий взмах.

Я полечу, как Державин, над каждым ручьем,
От сукновален, кожевен, стремглав, не тревожим ничьим

Окриком дальним, ниже похвальбой пулевой –
Клекотом, птичьей слезой выдавая себя с головой;

Видимы сверху, предметы уложатся в строки, и вот
Я, как трехлеток, иной затвержу алфавит,

Тайную повесть читая с продутого ветром листа –
Тот же туман позади, та же клетка пуста.

Лебедь не лебедь, на черном шнурке нахтигаль заводной,
Силясь ослабить объятья заботы земной –

Лишь бы не видеть: в дверях, перед срочным гонцом,
Ты принимаешь известье с уже отрешенным лицом.

Стихотворение довольно очевидно прочитывается через одноименный державинский текст, представляющий вариацию «поэтического памятника». К мотивно-жанровому комплексу «памятника» Г.Р. Державин обращается несколько раз, и «Лебедь» (1804), к которому отсылает текст Зельченко, так же, как и собственно «Памятник» (1795), – переложение оды Горация («К Мecenату»). Однако ирония и скепсис, появляющиеся у Державина еще в версии 1794 года («Мой истукан»), в «Лебеде» приводят к снижению пафоса жанровой формы за счет обытовления текста и демонстрации того самого «забавного русского слога», которым гордился Державин в «Памятнике», и за который его критиковали современники. Кстати, известен казус с другим орнитологическим текстом Державина – «Ласточкой», который В.В. Капнист по-дружески поправил в части ритма и рифмы⁵¹. Теперь пиит у Державина вновь предстает в образе птицы, мифологической, но и реально узнаваемой. И хотя ласточка в державинском словаре также символизирует воскресшую к жизни душу, лебедь семантически многозначнее, эффектнее и становится его фирменным знаком. Так, лебедем Державина при жизни именуют и Жуковский («О старец! да услышим твой / Днесь голос лебединый [7, т. 1, 240]), и Пушкин

⁵¹ Эта история упоминается в том числе Ходасевичем в его биографии Державина [21, 245], что, как покажет последующий анализ текста, немаловажно для Зельченко.

(в державинской версии «*Воспоминаний в Царском Селе*»: «Как древних лет певец, как лебедь стран Эллины» [18, т. 1, 613]). И на смерть Державина Н.М. Шатров отзывается: «Жить будешь песнью лебединой / Под блеском вечного венца» [25, 595]. Хотя Я.К. Грот, составляя комментарии к Собранию сочинений Г.Р. Державина в 1865 году, считает нужным объяснить недоумение В. Белинского, которому заключенная в «Лебеде» мысль показалась «изысканною и неловко выраженной»: «критику не было известно ни стихотворение Горация, ни то символическое значение, которое издревле придавалось лебедю. <...> По причине своей белизны лебедь везде был символом света, а по своему пению – символом поэзии. <...> По Аристотелю, души поэтов после смерти обращаются в лебедей и сохраняют в этом виде дар пения» [6, т. 2, ч. 2, 499]. Как видим, лебедь у Державина, его современников и первых исследователей скорее транслирует феномен необычайного пения (уникального дара), чем символизирует певца «последней песни». Иначе говоря, лебедь является хотя и посмертной, но идеальной и желанной «формой» существования поэта, отнюдь не трагичной. А финальные строки державинского стихотворения вообще утверждают лебединое существование как синоним жизни: «Супруга! облекись терпеньем! / Над мнимым мертвецом не вой» [6, т. 2, ч. 2, 502]. Кстати, знаковой для державинской трансформации памятника кажется и замена музы в финальных строках «Лебеда» женщиной/супругой.

«Лебедь» Зельченко отзывается на все ключевые моменты державинского текста: смерть в тленном мире, воспарение над ним, превращение в лебеда (подробно зафиксированный процесс оперения, который, кстати, есть и у Горация), обретение нового слова/песни и даже, возможно, финальный образ женщины вместо музы: «Ты принимаешь известье с уже отрешенным лицом».

Подобное прочтение одного текста через другой подсказывает и сам автор, производя сходную манипуляцию с текстом К. Вагинова, читая и вскрывая его через стихотворение М. Лермонтова [11]. И здесь стоит остановиться на творческом методе Зельченко – поэта, но и филолога-античника. Метод специфичен своей реминисцентностью, центонностью, интертекстуальностью, что, безусловно, сразу было уловлено критикой. Так, Т. Бек склонна видеть здесь почти психоаналитический интерес и просвечивание сокровенного «с к в о з ь чужие монологи и через внеиндивидуальные карнавальные одеянья» (разрядка автора. – Е.Т.) [2], а Л. Вязмитинова – шаг в сторону от постмодернизма: изменение прагматики авторского высказывания, «личным» целям которого служат центонность, ирония и интертекстуальность [3]. Безусловно, читательское и критико-исследовательское считывание вполне допускает и эти интерпретации. Вместе с тем поэтическая стратегия Зельченко довольно отчетливо проявляется, а иногда и прямо озвучивается в его собственных научных текстах [10; 11] и интервью [12]. Как профессиональному филологу, в большинстве случаев имеющему дело с утраченными, восстановленными текстами или списками текстов, ему важен феномен «следа»

и последующей реконструкции (не случайно он упоминает уликовый метод К. Гинзбурга [12]), очищение слоев, сопоставление и разыскание, а также ситуация контекстуального существования текста – текст, живущий в своих контекстах, ошибках переписчика/читателя и оксюморонных стыках. Эта установка формулируется им и в уже упомянутой работе, где ошибочность толкования В. Ходасевичем стихотворения Вагинова объясняется следованием методу медленного чтения в изводе М.О. Гершензона, игнорирующем контекст: «...история языка, размера, риторических топосов, литературных моделей – не просто среда, в которой существуют стихи, а материал, из которого они сделаны: без нее они не живут и не объясняются» [11].

Думается, именно эта профессиональная исследовательская установка проявляется и в собственных поэтических произведениях Зельченко. Его тексты находятся в состоянии интеракции одновременно действующих процессов: идет постоянная работа по расчистке и сопоставлению слоев для достижения претекстового уровня, и, с другой стороны, обнаруженный претекст, оказавшийся в новом контексте, актуализирует новые слои. Так демонстрируется собственно жизнь стиха, текста, языка. В этом смысле обращение к «жанровой матрице» [13, 54] «последнего стихотворения» или «памятника» с их известным компонентным набором – это активация процесса расследования, в котором можно оттолкнуться от обнаруженных следов или улики. А расследоваться будет в этом случае собственно жизнь текста. Вероятно, любого – текста вообще, если имеем в виду, что для Зельченко как филолога и как поэта дорога эта техника и процедурность как категория. Вот в этом ракурсе мы и попробуем рассмотреть стихотворение «Лебедь».

Итак, базовые и наиболее активные слои лежат на поверхности – Державин и «памятник», которые мы уже видели. Сама идея поверхности, как и очевидности основных реминисценций, или основных точек отсчета, также комментируется Зельченко в его анализе стихотворения Вагинова в разборе Ходасевича [11]. Здесь же, собственно, важен и Ходасевич – один из пристальных интересов Зельченко, как научных, так и поэтических. Но даже и без этой метатекстовой информации Ходасевич возникает уже в первой строфе и во многом определяет текстовое пространство «Лебеда» и движение основных линий внутри него:

В сучьей слободке окликнут ударом ножа,
Брошен ничком в европейскую ночь, где кричат сторожа...

Прямо названная «*Европейская ночь*» поддерживается и общим настроением, тематикой и мотивикой одноименного сборника Ходасевича 1927 года, эксплицирующего своеобразный «выброс» в берлинскую ночь – экзистенциально переживаемый кризис идентичности. Поэтому пограничное состояние субъекта у Ходасевича порождает множество лиминальных образов и микро-сюжетов, в свернутом виде мерцающих в свою очередь у Зельченко.

Так в *сучьей слободке* отзывается собачий мир европейского заката: «Всё высвистано, прособачено» [22, т. 2, 19], «Опустошенные, / На перекрестки тьмы, / Как ведьмы, по трое / Тогда выходим мы. // Нечеловечий дух, / Нечеловечья речь, – / И песьи головы / Поверх сутулых плеч» [22, т. 2, 14]. Через связку с собаками возникает фаустианская тема (образ пуделя, в котором предстает Мефистофель у Гете), а русский Фауст, в свою очередь, измученный скукой меланхолик, фланирует в праздности и безвременье у моря, представляя Каином⁵². Далее интертекстуально запущенный мотив может углубляться в разворот сюжета Каина у Ходасевича, с которым поэт себя сравнивал, мифологизируя незаживающую экзему на лбу [24, 110]: здесь и идея «вечно второго», и бессмысленности, бесперспективности поступка, и неоднозначности мученичества. Поддерживают и подпитывают разворачивающиеся протосюжеты «остаточные следы» у Зельченко. Так, *кричащие сторожа* здесь отзываются перевернутой фразой Каина: «Разве я сторож брату моему?». Но они же способны запускать и новый виток интерпретаций, отсылая к линии сторожей – стражей загробного мира, коим видится «закатившаяся» Европа Ходасевичу. И снова активен собачий мотив: страж загробного мира – трехголовый пес Цербер (идушие по трое с песьими головами у Ходасевича). Кейс можно распаковывать и дальше, например, через связку «заката Европы» у Ходасевича с герценовскими образами ночи, как это делает П. Успенский [20]. И хотя «Лебедь» Зельченко уже напрямую не дает такого материала, но авторская установка на контекстуальное расследование такому шагу не препятствует: сквозь свернутый эскиз Зельченко реконструируется цикл Ходасевича с его собственными контекстами, равно как за позднейшими списками читается или просвечивает не один текст-предшественник.

Вместе с тем такое интертекстуальное просвечивание текста работает у Зельченко в обе стороны: текст-предшественник позволяет двигать текст собственный. Контекстуально расширенный Ходасевич с его поисками опоры в культуре и истоках культуры актуализирует в тексте Зельченко фигуру Державина и вместе с ней модель Памятника, которая теперь рассматривается как пограничная структура. Очевидно, «памятник» пишется в промежуточной ситуации, в стадии вопрошания и запроса. Так ситуация предощущения смерти с ее очевидным нагнетением инферральности, трагичности, жесткости и пассивности нейтрализуется обретением смысла существования и, соответственно, новой активностью:

Давнее имя мусоля губами на гиблом ветру,
Я ускользну, уцелею, я весь не умру...

⁵² Подробно каиниана Ходасевича рассматривается в новом исследовании Я. Ананко [1].

Под *ветер* пытается выскочить из европейской тоски Каин у Ходасевича, но и это не приносит облегчения. А возможно, это уже ветер из «Памятника» самого Ходасевича, мечтающего о своем двуликом идоле «На перекрестке двух дорог, / Где время, ветер и песок...» [22, т. 2, 111], что делает интертекстуальные связи еще сложнее и вместе с тем устойчивее: Ходасевич проявляет Державина в «Лебеде» Зельченко дважды – через текст авторский (написанную им биографию Державина) и текст жанровый («Памятник»). Кстати, Ходасевич же в биографии Державина обращает внимание на его любовь к птицам и «всему крылатому» и метафоризирует его дар: «Поэтическое "парение", достигающее у Державина такого подъема и взмаха, как, может быть, ни у кого из прочих русских поэтов, служит ему верным залогом грядущего бессмертия» [21, 319]. Так мотив бессмертия, столь важный и для самого Ходасевича, начинает прошиваться уже несколько текстов, и количество страниц в этом томе прирастает. Но именно мучительность, сопровождающая мечту о бессмертии у Ходасевича, наполняет у Зельченко формульную структуру памятника: «*окликнут ударом ножа*», «*брошен ничком*», «*мусоля губами*», «*на гиблом ветру*», «*под откос*», «*кувырком в ослепившую боль*», выводя его в экзистенциальный формат XX века. И даже вероятность преодоления мучения и достижения выхода/бессмертия воспринимается как нечто факультативное, случайное, своеобразное отклонение от предрешенного – «*ускользну*», «*уцелею*». И если «*ускользну*» прочитывается в связке с Ходасевичем, то «*уцелею*» с его бóльшей коннотативной остротой и неуверенностью вызывает еще одно поэтическое имя, отчетливо появляющееся в реминисценциях ближе к концу текста, но имплицитно присутствующее с самого начала: европейская ночь Ходасевича возникает как ответ на советскую ночь О. Мандельштама («В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты...» [17, т. 1, 111]). И тогда *сучья слободка* предстает районом Петербурга, а сторожа и собаки – образы печальной Тавриды, «куда нас судьба занесла <...> / Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни / Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь» [17, т. 1, 97]. Это пронизывание и просвечивание текста реминисцентными линиями оживляет «памятник», представляя его процессуальным и в этом смысле действующим, свершающимся здесь и сейчас.

Тот же эффект «оживления», придания деятельной динамики и фактурного вещества производит у Зельченко скоростной экспресс:

В сонном экспрессе на скорости семьдесят миль
Мчась под откос, кувырком в ослепившую боль... –

словно преодолевающий бесперспективность и обреченность, лейтмотивные в «Европейской ночи» Ходасевича («Ехать в поезде, плед разложить, / И опять задремать, и забаву / Каждый раз в этом всем находить» [22, т. 2, 37]; «...Иль сон, где, некогда единый / Взрываясь, разлетаюсь я, / Как грязь, разбрызганная

шиной / По чуждым сферам бытия» [22, т. 2, 5]). Механистичность мира, противостоящая у Ходасевича жизни, у Зельченко на излете века способна мир вновь оживить, освободив от конвенциональности форм: как от них освобождается его «памятник», так в ином ракурсе предстает у него смерть. Не избежим мы, наверное, культурологического упоминания инициационного момента, достигающегося через этот стремительный *кувырок* в *боль/смерть*. Вероятно, именно в своей очевидности поданный через иронию: смерть на *«постоялой перине, едва ли в бою и волнах»*. Но тут же в этом снижении – новый виток: *«постоялая перина»*, совмещающая «постоялый двор» и «перо» – метафорически безбытность и творчество, вновь отсылает к Державину, оказывающемуся вне суетного мира («Необычайным я пареньем / От тленна мира отделюсь» [6, т. 2, ч. 2, 498]) и превращающегося в птицу, буквально проживая процесс оперения: «И се уж кожа, зрю, перната / Вкруг стан обтягивает мой; / Пух на груди, спина крылата, / Лебязьей лоснюсь белизной» [6, т. 2, ч. 2, 500]. Как Державин обыгрывает паренье – оперенье, так и у Зельченко *постоялая перина* дает толчок к фактуризации вещества – превращению в птицу. Однако и здесь есть свой ход: связка «перо – птица» замещается на метонимический вариант «крыло – птица»: *«Застит сознание крыла костенеющий взмах»*. При этом сохраняется важный для Державина полет (взмах) и мифологичность, но добавляется характерная для Ходасевича, Мандельштама и XX века тревожность саспенса – через формы *«застит»*, *«костенеющий»* и их несовершенный вид.

Итак, «бессмертный и домовитый» Державин Ходасевича [21, 320] наконец прямо озвучивается в тексте:

Я полечу, как Державин, над каждым ручьем,
От сукновален, кожевен, стремглав, не тревожим ничьим
Окриком дальним, ниже похвальбой пулевой –
Клекотом, птичьей слезой выдавая себя с головой...

Но тут же, не успев выйти на поверхность, становится новым следом, порождая новый виток прочтения: через Мандельштама и его работу с «Грифельной одой» – реакцией на предсмертное восьмистишие Державина, записанное на грифельной доске. Это в «Грифельной оде»: «Обратно в крепь родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью» [17, т. 1, 134] и в ее черновой редакции: «я теперь учу язык / Который клекота короче» [5]. И именно через Мандельштама державинский претекст начинает усложняться за счет державинского сверттекста. Если «Лебедь» Державина – о вере в бессмертие и способе обретения его, то его последние «грифельные строфы» бесперспективны:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы» [6, т. 3, 235].

Обращение Мандельштама к Державину совпадает с собственным переломом и поиском новой манеры. Поэтому, как показывает М.Л. Гаспаров, Мандельштам, сам несколько раз переписывая «Грифельную оду», меняет ее смысл: «В начале работы главным понятием для Мандельштама была культура, в конце – природа. В начале главной проблемой было выращивание новой поэзии из старой, сохранение культурной преемственности; в конце – сотворение новой поэзии независимо от старой, непосредственно из природы, из стихии» [5]. Так и у Зельченко, свободный и счастливый «державинский» полет на выходе не просто дарует новый язык (*клекот*), но проливается птичьей слезой, коннотативно аккумулируя здесь и природность/стихийность, и дар/рождение, и боль/хрупкость. Так «последнее стихотворение» и «памятник» сплетаются у Зельченко в новую комбинацию, в подтексте удерживая и остроту экзистенции лебединой песни.

К слову, будущее как птичий полет прогнозировал Мандельштам еще в ранних стихах: «Будет и мой черед – / Чую размах крыла» («Я ненавижу свет...», 1912) [17, т. 1, 56]. А птичье, как и державинское («молодой Державин»), отлично прочитывала в Мандельштаме М. Цветаева: «На страшный полет крещу Вас: / Лети, молодой орел! [23, т. 1, 252]. Эти дополнительные контексты очень важны для уловления специфики полета и того голоса/дара, который обретает поэт у Зельченко. Связка «лебедь – творческий дар», заданная Державиным, через Мандельштама переводится на стык природы и культуры, а через судьбу Мандельштама, или Поэта XX века, трагически обостряется. И на выходе обретение голоса достигает уже эпического уровня:

Видимы сверху, предметы уложатся в строки, и вот
Я, как трехлеток, иной затвержу алфавит,
Тайную повесть читая с продутого ветром листа –
Тот же туман позади, та же клетка пуста.

При том, что здесь продолжают мерцать и мандельштамовские варианты из «Грифельной оды»: «Здесь созревает черновик / Учеников воды проточной», «И, как птенца, стряхнуть с руки / Уже прозрачные виденья!» [17, т. 1, 134], в

ударной финальной позиции в строфе находится фраза, отсылающая к раннему мандельштамовскому комплексному образу рожденного слова:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетало из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади [17, т. 1, 57].

Птица в связке с именем бога – образ, достаточно устойчивый у раннего Мандельштама («Так птицы на своей латыни / Молились Богу в старину» [17, т. 1, 82]) и, кстати, находящийся в параллели к державинскому лебедю, поющему «богу песнь» [6, т. 2, 501]. Перефразированный вариант Зельченко («*Тот же туман позади, та же клетка пуста*») скорее воспроизводит состояние позднего Державина и позднего Мандельштама, замыкая таким образом в складывающемся тексте биографии поэтов, или встраивая в рождающийся текст целые текстовые эпохи и одновременно смыкая, сплетая их в настоящем.

Хотя «Лебедь» не входит в цикл Зельченко «Стихи о русской поэзии», он вполне в его духе. И одноименный цикл, также насыщенный интертекстуальными мотивными и сюжетными линиями, есть у Мандельштама. Для него это своего рода пересмотр русской поэзии XIX века. Б. Гаспаров даже называет его своеобразным «экзаменом по русской поэзии» [4, 127]. А Зельченко, попадая здесь уже в интертекстуальность «второго уровня», создавая текст, который «знает» о своей интертекстуальности, похоже, добивается возможности продемонстрировать сам процесс рождения интертекста или внутреннего запроса на него. Так, в случае с мандельштамовским претекстом расчищение слоев оборачивается новым слоеобразованием – оборачиванием в слои. И здесь возможна новая параллель: идея оболочки у Мандельштама, озвученная, например, в «Египетской марке» или в стихотворении «К немецкой речи» («Чужая речь мне будет оболочкой») [17, т. 1, 179]. Как показывает Г. Кирибаум, *функция оболочки у Мандельштама охранительная: она обеспечивает защиту «того родного, что остается внутри», соответственно, необходимо восстановление утраченной оболочки или обретение новой – взамен потерянной.* И «чужая речь» у Мандельштама выступает таким защитным слоем, который ограждает творящееся «свое» от вторжений чужеродных и враждебных контекстов [16, 307]. След этой оболочки, возможно, преломляется в *заводном нахтигале* Зельченко:

Лебедь не лебедь, на черном шнурке нахтигаль заводной,
Сиясь ослабить объятья заботы земной –

Лишь бы не видеть: в дверях, перед срочным гонцом,
Ты принимаешь известье с уже отрешенным лицом.

Нахтигаль – образ стихотворения Мандельштама «К немецкой речи»: «Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада / Иль вырви мне язык – он мне не нужен», «Бог Нахтигаль, меня еще вербуют / Для новых чум, для семилетних боен» [17, т. 1, 180]. Как Мандельштам ищет опоры в оболочке – в данном случае буквально чужой (немецкой) речи, отчасти этим остранением защищая и поэзию/слово, так свой сдвиг производит и Зельченко, включая горечь иронии: поэт превращается не в лебедя и даже не в живого соловья – он механизм, игрушка (заводной нахтигаль на шнурке). Но этот симулятивный соловей одновременно и единственная защита поэта, и своеобразный оберег: «*лишь бы не видеть*» отрешенного лица. Этот намек на неоднозначность превращения уже присутствовал имплицитно в *окостенении* крыла лирического героя Зельченко. Далее «вербовка» Мандельштама перекликается с «объятьями заботы земной», как финальное *известье в дверях*, принятое с *отрешенным лицом* в этом контексте связывается со строками мандельштамовского «Ленинграда»: «И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных» [17, т. 1, 153].

Так замыкается текст «Лебедя», возвращаясь к имплицитному Ленинграду и вполне явным сторожам из первой строфы, вновь увязывая следы и соединяя складки оболочек. И в этих сведенных воедино контекстах не просто участь поэта оказывается гораздо сложнее и неоднозначнее, чем ее могут представить прототексты Державина и стоящего за ним Горация, но вскрываются совершенно иные ее ракурсы. Это проблематизирует и канонический финал «памятника», где муза венчает поэта у Горация («К Мельпомене»). Уже Державин, заменяя музу супругой, вводит в отечественную поэтическую традицию «памятника» посмертную встречу с женщиной/женой, что в интерпретациях XX века усиливает хрупкость, зыбкость и внутренний трагизм размышлений о поэтическом бессмертии: «мой памятник / Только единой / Любимой приснится» (В. Каменский [15, 90]); «Все поют блаженных жен родные очи, / Все живут бессмертные цветы» (Мандельштам [17, т. 1, 111]). Эта идея неразрывного родства, посмертного воссоединения с возлюбленной, как единственно близким человеком, возможно, мерцает и в стихотворении Зельченко, но снова от обратного – как отчаяние недостижимости бессмертия, непреодолимости разлуки и окончательности смерти:

Лишь бы не видеть: в дверях, перед срочным гонцом,
Ты принимаешь известье с уже отрешенным лицом.

На женский образ, который видится нам в финальной строке, может намекать и некое «дальнее имя», которое лирический герой мусолит «губами на гиблом ветру» в первом варианте «Лебедя». «Дальнее» удачно ложится в образ разлуки, заданный жанровой формулой «памятника» и «последнего стихотворения». Замена его на «давнее имя» в окончательном варианте добавляет эпичности и позволяет достаточно рано смешать аллюзии на Ходасевича и мандельштамовские реминисценции. Так или иначе, зыбкость «женских» следов не дает нам полной уверенности в ее присутствии в финале, зато эта мерцающая женщина с коннотативными вводами в текст семантик родства, близости, сохранения и вместе с тем хрупкости, незащитности, бессилия дает возможность открыть лирического героя-поэта в его главном и единственном событии – экзистенциальном одиночестве. Это именно он может предстать с *отрешенным лицом* – если мы наблюдаем трансформацию субъекта повествования, и 2-е лицо «ты» становится обращением к себе. И в этом случае главный страх поэта, а с ним то самое безразличие, отрешенность и окончательная, уже без шанса на бессмертие, гибель – это утрата песни/дара. В этом случае поэт соглашается оказаться заводным нихтигалем, лишь бы не увидеть себя опустошенным. Так «памятник» перестраивается внутри своей жанровой структуры, меняя вектор размышления и вектор времени: бессмертие не в будущем, не в памяти, не в «чужом» – бессмертие в «своем текущем», сегодняшнем слове и мечте о его сохранении «здесь». В этом развороте вновь актуализируется феномен «лебединой песни» с его акцентом на текущем, становящемся событии. И это делает стихотворение уже абсолютно XX-вечным, где лирический субъект переносит проживание бессмертия непосредственно в текст и для этого способен себя сделать текстом. Что в техническом смысле строится как закольцовывание стихотворения с удержанием субъекта внутри спрессованной в нем сети контекстов (или, продолжая орнитологические метафоры, – окольцовывание птицы, парадоксальным образом в удерживании проявляющее ее индивидуальность); как бесконечное распаковывание оболочек этого субъекта, которые он непрерывно порождает вновь, и даже как максимальное опустошение субъекта, освобождающее поле для нового заполнения и новой субъективации.

1. Ананко Я. *Каникулы Каина. Поэтика промежутка в берлинских стихах В.Ф. Ходасевича.* Москва, 2020.

2. Бек Т. *Сев на Пегаса задом наперед, или Здравствуй, архаист-новатор! // Дружба народов.* 1997. № 11. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1997/11/sev-na-pegasa-zadom-napered-ili-zdravstvuj-arhaist-novator.html> (дата обращения: 23.07.2021).

3. Вязмитинова Л. *От элегии до барачной поэзии.* URL: https://www.ng.ru/fakty/2005-06-23/2_elegia.html (дата обращения: 23.07.2021).

4. Гаспаров Б. *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века.* Москва, 1993.

5. Гаспаров М. *Природа и культура в «Грифельной оде» Мандельштама* // *Арион*. 1996. № 2. URL: <https://www.arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=32&idx=482> (дата обращения: 24.07.2021).
6. Державин Г.Р. *Сочинения Державина: с объяснительными примечаниями [и предисловием] Я. Грота: в 9 т. Санкт-Петербург, 1864–1883.*
7. Жуковский В.А. *Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / Ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. Москва, 1999–2019.*
8. Зельченко В. *Из Африки: Стихи. Москва, 1994.* URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zelchenko1.html#12> (дата обращения: 23.07.2021).
9. Зельченко В. *Войско: Стихотворения. Санкт-Петербург, 1997.* URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/zelchenko2.html#27> (дата обращения: 23.07.2021).
10. Зельченко В. *Стихотворение Владислава Ходасевича «Обезьяна»: Комментарий. Москва, 2019.*
11. Зельченко В. «Начинаю вчитываться очень медленно...» // *Новый Мир*. 2020. № 2. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2020_2/Content/Publication6_7396/Default.aspx (дата обращения: 23.07.2021).
12. Зельченко В. «Свои "Буколики", свой Тацит и Саллюстий»? Рим в исторической памяти русских: интервью Льву Усыскину. URL: <http://gefter.ru/archive/22719> (дата обращения: 23.07.2021).
13. Иванюк Б.П. «Литературные памятники» М. Сухотина, или Ярмарка поэтического тщеславия // Иванюк Б.П. *Диалоги с 2-ном Текстом. Елец, 2017. С. 54–64.*
14. Иванюк Б.П. «Я не забуду своей колыбельной...» П. Вегина в контексте жанровой традиции «поэтического "Памятника"» // *Профессия: литератор. Год рождения: 1939. Коллективная монография. Елец, 2020. С. 50–58.*
15. Каменский В. *Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, подготовка текста и примечания Н.Л. Степанова. Москва–Ленинград, 1966.*
16. Кирибаум Г. «Валгаллы белое вино...». *Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. Москва, 2010.*
17. Мандельштам О.Э. *Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Москва, 2009–2011.*
18. Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений: в 20 т. Санкт-Петербург, 1999–2016.*
19. Селиванова Л.Л. *Лебедь в культуре Аполлона // Межвузовский сборник научных статей «Античность и средневековье Европы». Пермь, 1994. С. 38–46.*
20. Успенский П. *Ночь Европы: как Герцен повлиял на Ходасевича-эмигранта.* URL: <https://gorky.media/context/noch-evropy-kak-gertsen-povliyal-na-hodasevicha-emigranta/> (дата обращения: 24.07.2021).

21. Ходасевич В.Ф. Державин. Москва, 1988.
22. Ходасевич В. Собрание стихов: в 2 т. / Ред. и прим. Ю. Колкера. Paris, 1983.
23. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. Москва, 1997–1998.
24. Чуковский Н.К. О том, что видел: Воспоминания. Москва, 2005.
25. Шатров Н.М. Праху Державина // Поэты 1790–1810-х годов. Библиотека поэта. 2-е изд. Ленинград, 1971. С. 593–595.