

«Не признавшая переноса столицы в 1918 году», — таково могло бы быть самое краткое определение петербургской литературы XX (да и начала XXI) века. При кажущейся очевидности и даже банальности того, что произошло (столицу, мол, убрали из города, и Петербург этим уязвлён), — внутренний смысл случившегося далеко не однозначен.

Большевистское правительство переехало в Москву в марте 1918 года, не посоветовавшись ни с Петроградом, ни со всей Россией. Правда, не спрашивал никого и Пётр за два столетия до этого, но перенос столицы Петром на берега Невы был связан с расширением жизненного пространства русского народа. Такие действия власти народ, как правило, одобряет. Переворот же 1917 года повлёк за собой сужение географии русского мира: были потеряны Финляндия и Прибалтика, северный Иран и восточная Турция... Эти факты стали дополнительным раздражителем против большевиков и всей их политики.

На протяжении XX века образованные ленинградцы — петербуржцы вели себя так, будто они, по-прежнему, создают произведения культуры для всей страны. Но остальная страна, и прежде всего Москва, этой заявке не принимала и не просто игнорировала её, но дополняла силовыми «зачистками» петербургской элиты, что имело место и во время «Ленинградского дела» 1949–50 гг., и раньше того, например, во время ликвидации Зиновьева и его сторонников. Некоторые события эпохи Горбачёва — Ельцина при видимости возвышения петербургской элиты и перемещения её в столицу также имели оттенок расправы с деятелями петербургской культуры в интересах их московских конкурентов.

Переезд большевистского правительства в Москву был похож на бегство одного из шахматных игроков в разгар партии. Петербург не принял большевистского переворота и объявил бойкот группе Ленина, не работали банки и министерства, и всё больше

накалялась ненависть вооружённой вольницы. Удрать в Москву в такой момент означало признать проигрыш с точки зрения Петрограда. Но бежавший игрок, наоборот, объявил о своей победе!

...Так что же такое был Петроград 1918 и следующих лет — город победившей контрреволюции или всё-таки революции? На этот вопрос никто уже однозначного ответа не найдёт, и двойственность эта хорошо заметна в творчестве первой послереволюционной влиятельной литературной группы — так называемых «Серапионовых братьев».

...Хотя всё-таки не будем лукавить: «Серапионовых братьев» никак нельзя считать революционным или большевистским объединением. Они подчёркивали свою аполитичность, заявляя, что «тенденция безразлична искусству», а основной упор группа, мол, делает на самообучении формальным приёмам. Однако по умолчанию можно было считать, что тот, кто заявлял об аполитичности — уже контрреволюционер. Сегодня мы можем об этом сказать с чувством гордости за «Серапионов», хотя на всём протяжении советской эпохи они бы горячо отвергли такой вывод. Конечно, есть соблазн оценить деятельность «Серапионовых братьев» через звёздные биографии, прежде всего, наиболее успешных членов группы: К. Федина и М. Зощенко. Но не будем спешить и перечислим их полный состав, вот он: И.А. Груздев (1892–1960), М.М. Зощенко (1894–1958), Вс.В. Иванов (1895–1963), В.А. Каверин (1902–1989), Л.Н. Лунц (1901–1924), Н.Н. Никитин (1895–1963), Е.Г. Полонская (1890–1969), М.Л. Слонимский (1897–1972), Н.С. Тихонов (1896–1979), К.А. Федин (1892–1977).

Не лишена интереса премиальная отмеченность некоторых членов группы (и как бы зияющее отсутствие премий у других). Сталинскими премиями были награждены: Федин в 1948 году (за диологию «Первые радости» — «Необыкновенное лето»); Каверин в 1946 году (за его, как говорят сейчас, «культовый», а на самом деле — слабенький роман «Два капитана»); Никитин в 1951 году (за талантливый роман о Гражданской войне «Северная Аврора»); наконец, Тихонов — дважды лауреат Сталинской премии (1948 и 1952 годов, соответственно, за книги стихов «Грузинская весна» и «Два потока»).

Зощенко не только не получил премии, но до самой смерти Сталина балансировал на грани ареста, Слонимский также премий удостоен не был, хотя его послевоенный роман «Инженеры» (1950) самим названием просился в премиальный список, как и последующие его же романы «Друзья» (1954), «Ровесники века» (1959)...

...Итак, ситуация в послереволюционном Петрограде представляется столь же очевидной, сколь и неоднозначной. Город стал зачинщиком революции, но он же первый и не принял революцию. Как сие могло совмещаться?

Трудно сказать... Возможно, город потому и инициировал революцию, что был уверен в собственной способности её подавить? И он уже вплотную подошёл к удушению большевиков... Как вдруг они бежали в Москву, столичные функции у Петрограда отобрали, и теперь получалось: чтобы ни делал Петроград — Ленинград, это уже для страны будет неважным? Ан нет, не бывать этому! Город должен был остаться духовной столицей, и ради этой цели сплотились в «Серапионово братство» писатели с весьма несходными устремлениями; ради этой цели работали и до сих пор работают многие петербуржцы.

2

«Серапионы» — интересная тема, и я ниже дополнительно охарактеризую некоторых членов этой группы. Однако, если я сразу в это втянусь, статья окажется выстроенной хронологически, а мне нужен сквозной подход, поэтому я перейду к очень важному тексту Дмитрия Бобышева «Преодолевшие акмеизм», появившемуся в начале XXI века и повествующему о поздней Ахматовой и её учениках; о литературном течении 1960–70-х годов, которое Бобышев называет «ленинградским барокко».

Поэт Дмитрий Васильевич Бобышев (1936 г.р.) был одним из тех учеников Ахматовой, которые ездили к ней на её дачу в Комарово; в 1979 г. он эмигрировал из СССР и с тех пор успешно сочетал литературное творчество на русском языке с преподаванием в американских университетах. В статье «Преодолевшие акмеизм» Бобышев, прежде всего, объясняет её заглавие, в котором отталкивается от статьи-манифеста В.М. Жирмунского (1891–1971) «Преодолевшие символизм» (1916). Цитирую Бобышева: *«На примере стихов Анны Ахматовой, которую он признал “наиболее значительным поэтом” своего поколения, Жирмунский определил характерные черты стиля, которые он распространил на весь акмеизм. Это — лаконичность форм, или “эпиграмматическая краткость”, стремление к простоте и ясности слога, к точности деталей и (довольно неожиданно) “отсутствие элемента музыкального, мелодического”»*.

Помимо Ахматовой, значительную роль в акмеизме играл также Мандельштам, и именно судьбой Мандельштама и Ахматовой (согласно Бобышеву) стало преодоление акмеизма, поскольку они

оба вынуждены были выработать какой-то новый стиль для описания опыта советских репрессий. Рождение этого стиля и стало преодолением акмеизма, причём пришлось, так сказать, заново «включить звук», то есть вернуться если не к благозвучной напевности, то, по крайней мере, к резкому и громкому звучанию. О себе и своих современниках (и об их отношениях с Ахматовой) Бобышев пишет так: *«Ближе к концу 1960-го года Ахматова познакомилась с небольшим кружком тогда молодых поэтов, интенсивно занимавшихся поисками стиля, как им мечталось — большого стиля эпохи. Именно то обстоятельство, что Ахматова сама не оставляла своих совершенствований и экспериментов, быстро сблизило её с этой группой. В кружок входили (назову всех в очерёдности знакомства с Ахматовой) Анатолий Найман, Евгений Рейн, я, пишущий эти строчки, и Иосиф Бродский».*

Наконец, вот как Бобышев определяет выработанный ими совместно с Ахматовой стиль: *«Он существует внутри той же культурной традиции, что и “символизм”, и “акмеизм”, но преодолевает их, как и любую литературную наезженность, хотя бы даже и авангардную. Есть в этом стиле определённая чёткость, но она взволнована, метафизически напряжена, а это — черты “барокко”. Ахматова выросла в Царском Селе, долго жила в Фонтанном Доме, и в её “Поэме без героя” можно угадать очертания барочного дворца. Мы все росли в Городе, где даже природные стихии помечены особым стилем, как, например, в образах одного из ранних произведений Наймана “Стихи о море”:*

Герб и ветер. Гвардейский эскорт.

Или там же:

*Всё дворцовее море цветёт,
всё букет его беломахровей...*

Литературный стиль больше всего напоминает не столько самого человека, сколько местность, где ему дано сформироваться. А местность эта называлась в разные времена Санкт-Петербургом, Ленинградом и вновь Санкт-Петербургом. Нам пришлось жить как раз в период между двумя Петербургами. Поэтому я именую этот, на мой взгляд, большой стиль советского межвременья “ленинградским барокко”. В отличие от прекрасной ясности акмеизма, оно предполагает прекрасную сложность. Увы, это барокко не “петербургское”, а именно “ленинградское”, но таковы оказались хромоты наших существований!»

Я прошу прощения за длинные цитаты, но статья Бобышева важна, и они были необходимы. Интересно, что приведённые

Бобышевым стихи Наймана оперируют не очень-то советскими образами («дворцы», «гвардейский эскорт»); отмечу также выражение Бобышева «советское межвременье». Что конкретно он имеет в виду, не совсем ясно; если весь временной отрезок «между двумя Петербургами» — то это будет самым пренебрежительным описанием советской эпохи, которое мне встречалось. Неужели, действительно, можно все советские свершения считать лишь «паузой» в «нормальном ходе событий»?

Вообще говоря, сама Ахматова (особенно в «Поэме без героя», где говорится о времени, предшествовавшем Первой мировой войне) иногда писала так, будто никакого советского периода, действительно, не было. Возможно, в начале хрущёвской «оттепели» многие думали именно так: прошло 40 лет советской власти (1917—1957)» и хватит. Но, как известно, за хрущёвским временем последовала консервация существовавшего строя ещё на целые десятилетия, а это дало критический эффект: родились дети у тех, кто сам родился при социализме и никакого иного строя не знал даже отдалённо.

Социализм в России оказался более долговременно-действенным, чем многие ожидали. Но к этому вопросу я вернусь позже.

3

Итак, благодаря Дмитрию Бобышеву, мы перенеслись из начала XX века в его конец, как бы пронзив всю ленинградскую и петербургскую поэзию. Постараюсь проделать похожую операцию с прозой, для чего будет уместным рассказать о современном петербургском прозаике Сергее Арно (1958 г.р.), как раз и создающем некий петербургский мета — текст в стиле современного барокко. Романы С. Арно «Живодёрня», «Квадрат для покойников», «Фредерик Рюйш и его дети» и другие — это весьма традиционная петербургская проза, как по месту действия, так и по наполняющей эти книги атмосфере. «Некрофильские тенденции», склонность к показу покойников, кладбищ, моргов — такой «диагноз» можно было бы поставить Сергею Арно, если бы перевоплотиться в литературоведа с уклоном в моральную психоаналитику. Арно, действительно, даёт возможность читателю пощекотать нервы, но его романы являются не литературой ужасов в рыночном понимании этого термина и даже не «ироническими ужастиками» (тоже рыночный жанр), — ирония писателя по отношению к рыночным приёмам как раз помогает воспринимать прозу Арно в качестве серьёзной литературы.

Роман «Фредерик Рюйш и его дети» как бы отталкивается от здания Кунсткамеры в Петербурге, с его музеем, хранящим за-спиртованных уродцев. Здание это, с башней, увенчанной глобусом, было, как известно, построено в первой половине XVIII века в стиле барокко (хотя в несколько нетипичном варианте стиля). Сюжет романа «Фредерик Рюйш и его дети» я пересказывать не буду, скажу только, что он содержит приключенческую интригу и что читаются книги Арно с интересом. Но вот вопрос, можно ли сравнивать фабулы Арно с теми рамочными сюжетами, которые применяются, чтобы сделать, например, интересным и осмысленным сборный концерт? Возможно; только сюжеты Арно нужны не для того, чтобы обрамлять музыкальные номера, услаждающие слух и зрение, а, наоборот, для того, чтобы несколько раз ужаснуть читателя, показав ему то раскопанную могилу, то полуразжившийся труп, то уродцев из Кунсткамеры, то этого самого Фредерика Рюйша, зловещего голландца XVIII века, чей дух остаётся живым в Петербурге наших дней...

Вернусь к теме барокко. Вот что писал о барокко петербургский поэт, литературовед и переводчик Андрей Родосский¹. Отталкиваясь от определения «дионисийского начала», которое дал Ницше, назвав его *«стремлением к безобразному <...> и образу всего страшного, злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования — <...> синтезу бога и козла в сатире»*, Родосский пишет, что всё это *«весьма напоминает некоторые аспекты барочной эстетики — в частности, трагизм и пессимизм и их оборотную сторону — иронию, а также усложнённость образов в противовес возрожденческой, да и классицистической ясности и гармоничности... Испания — классическая страна барокко — явно тяготела к античному хаосу. Именно на обращении к “дионисическому” началу замешена эстетика барокко, классической страной которого, как известно, стала именно Испания. Показательно, что эстетика барокко оказалась для Испании настолько органичной, что её отзвуки отчётливо слышатся и в творчестве крупнейших испанских деятелей культуры XX в. — живописца С. Дали, зодчего А. Гауди, поэта Ф. Гарсиа Лорки. Последнему, кстати, принадлежит цикл лекций о его любимом поэте, крупнейшем представителе испанского барокко Гонгоры. Влияние барочной эстетики ощутимо и в художественном творчестве латино-американских народов»*.

¹ Андрей Родосский, статья «Отзвуки античности и средневековья в культуре Нового времени».

Мне кажется, что эти барочные свойства «причудливой не-правильности» видны даже в рассказах Зощенко 1920–30-х гг., хотя я не буду нажимать только на «барочную» сторону петербургской прозы и укажу на черты неоклассицизма у многих ленинградских прозаиков, например, у Даниила Гранина (1919–2017) и у представителя классического социалистического реализма Евгения Кутузова (1932–2005). Как известно, все стили искусства обладают большей или меньшей степенью «чистоты» и «выраженности»; известно и то, что стили зачастую смешиваются. Так, встречается ярко выраженный, «чистый» стиль барокко, а бывает и барокко с примесью классицизма или, наоборот, классицизм с элементами барокко.

Теперь самое время вернуться к сравнению стилей некоторых «серапионов», и я приведу два абзаца, соответственно, из романов Никитина «Северная Аврора» и Слонимского «Инженеры».

«Северная Аврора» показывает события 1918–1919 гг. на севере России, в частности — английскую интервенцию. По сюжетным своим ходам роман насквозь «сталинский» (или, скорее, «троцкистско — ленинский?»), то есть пропагандистский. В нём совершенно замалчивается тот факт, что английская интервенция была вызвана «Брестским миром», когда большевики фактически разоружились перед Германией, вторгшейся на территорию бывшей Российской империи на всём её протяжении: от крайнего юга до крайнего севера. Если бы англичане не взяли в это время Баку, то в город вошли бы германо — турецкие войска; точно также немцы могли захватить и Архангельск, ибо уже хозяйничали в Финляндии и Карелии. Но в «Северной Авроре» немцы вообще почти не упоминаются... Я напому год публикации романа: 1949. Увы, в самый пик сталинизма и холодной войны никакого отступления от лживой пропагандистской схемы не допускалось.

Однако в художественном отношении роман «Северная Аврора», несомненно, написан сильно; ниже привожу самый первый его абзац, в котором я поставил в скобках несколько восклицательных знаков, отмечая удачные (и порой рискованные) стилистические ходы и находки автора. Итак, читаем зачин «Северной Аворы»: *«Жаркая синяя (!) мгла повисла над городом. Деревья стояли неподвижно, будто чугунные (!). Близость Невы не освежала раскалённого воздуха. Догорало (!) солнце. Его лучи, проникая сквозь густую листву Александровского сада, освещали часть огромной Дворцовой площади и отражались в окнах Главного штаба».*

«Чугунные деревья» — сказано сильно, согласитесь, читатель!

А вот один из первых абзацев романа Слонимского «Инженеры». Вещь сделана как будто тоньше, без грубого пропагандистского шаблона, которому вынужден был следовать Никитин. Говорится просто о том, как инженеры и учёные прошли сквозь революцию 1917 года и вросли в советский строй. Однако — увы! — с самого начала романа чувствуется небрежность и вялость, вообще свойственные прозе Слонимского: *«Старик, укутанный в длинную, почти до пят, шубу (он был небольшого роста), медленно двинулся по улице. Он тяжело опирался на толстую суковатую трость, под которой хрустела ледяная корка тротуара, и поглядывал на дочь, шедшую впереди в каракулевом пальто. Она совсем не оборачивалась к нему, увлечённая беседой со своим спутником, спрятавшим лицо в поднятый воротник».*

Что должно «резануть» в этом абзаце? Некая наигранная художественность, *«спрятал лицо в воротник»* — ведь это типичный псевдо-художественный штамп! *«Старик, укутанный в длинную шубу»* — тоже штамп, почему не просто «одетый»? Он что, как-то особо запахивал эту шубу, закручивал её полы вокруг себя? Нет? — Тогда почему «укутанный»? *«Ледяная корка тротуара»*: здесь не хватает предлога «на»: «ледяная корка на тротуаре». Так было бы лучше, в противном случае корка превращается в постоянный, а не временный атрибут. *«Поглядывал на дочь, шедшую впереди в каракулевом пальто»* — это вообще — увы — ошибка школьного уровня, ведь каждое следующее слово в развёрнутом определении и дополнении зависит от предыдущего, то есть оборот *«дочь, шедшая впереди неторопливой походкой»* вполне нормален, а вот *«дочь, шедшая впереди в каракулевом пальто»* (да ещё без запятой после «впереди») — получилось странновато. «Он приехал в удобном купе, в хорошем настроении» можно сказать, а «он приехал в удобном купе в демисезонном пальто» — некрасиво, почти абракадабра.

«Я пишу заказуху — так чего особенно стараться?» — читается между строк Слонимского. Проза, вроде бы крепко сбитая, без вопиющих огрехов, но и без замечательных находок, которые видны уже в первом абзаце Никитина. При этом Слонимский прекрасно чувствовал все нюансы языка и писал хорошо, если ему это было нужно. Но вот нужно-то ему это не было! Слонимский (в чьей комнате в Доме искусств когда-то и соорганизовались «серапионы») не верил в советскую власть, но вынужден был соответствовать шаблону... И что, он будет выкладываться на сто процентов и делать отточенные и блестящие панегирики? Не дождётесь! Вот вам некое подобие: кушайте, если хотите, а не хотите — выплёвывайте.

Слонимский был в точном смысле этого слова *вредителем*: он для вида служил советской власти, почти не скрывая неприязни её. Это угадывали и, как я уже говорил, Сталинской премии ему не дали. Но ведь и пишущий эти строки не одобряет советскую власть, а следовательно, мне ближе те, кто работал, спустя рукава, лишь бы получить некую зарплату, чем те, кто бросал всю силу таланта на художественное оправдание того, что, вообще-то, оправданию не подлежит.

4

По странному совпадению, в вопрос о «петербургской литературной школе» большой вклад внесли два однофамильца: переводчик и критик Виктор Топоров (1946–2013) и академик РАН, лауреат Государственной и Солженицынской премий Владимир Топоров (1928–2005).

Второму из них, скорее всего, следует приписать само авторство термина «петербургский текст»; по крайней мере, именно так назвал Владимир Топоров свою большую, можно сказать, программную статью, имеющую в полном варианте, с примечаниями, объём более ста книжных страниц². Первоначальный вариант этой статьи увидел свет в 1971 году, вариант доработанный — в 1984 году; наконец, окончательный — в 1993 году. В силу советского — по времени — происхождения, статья почти не затрагивает тему «революция — контрреволюция» и ограничивается, в основном, периодом до 1917 года, зато содержит громадное количество цитат и упоминает до ста имён русских литераторов, ибо практически каждый из них хоть что-то, да написал (хотя бы в письмах) о разнице между Москвой и Петербургом. Некоторые посвятили этой теме отдельные работы и даже циклы (Андрей Белый, романная диалогия «Петербург» — «Москва»). Владимир Топоров, анализируя авторскую литературу почти также, как исследуют фольклор, выделил некие блоки суждений, повторов, художественных штампов на тему «выдуманности» Петербурга, «естественности» Москвы, и т. д.

Работа академика поражает и даже подавляет громадным количеством примеров, почти дословно совпадающих цитат, колоссальной проделанной им исследовательской работой... Но, собственно,

² Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс»; «Культура», 1995. С. 259–367.

никаких идей статья не содержит (и о других трудах Владимира Топорова говорили, что это полуобработанные картотеки), либо высказанные академиком мысли носят какой-то странный, я бы сказал, псевдо-научный (или как раз ультра-научный?) характер, вроде следующей сентенции: *«Тема Петербурга, как и сама «петербургская» идея русской истории, сильно пострадала и во многих отношениях приобрела искажённый вид из-за чрезмерной идеологизации (чаще эмоциональной, чем рациональной) проблемы и вытекающих из этого следствий».*

«Тема пострадала от идеологизации»? Но что, если сама «тема» и сводится к «идеологизации»? Как в таком случае она может «пострадать» из-за самой себя? По существу, здесь сказано следующее (и эту же мысль в скрытой форме академик не раз повторяет во многих трудах): некоторые люди берутся судить о чём-то, не обладая научной степенью (судят *«скорее эмоционально, чем рационально»*), и это вредит делу и затемняет его; но, с другой стороны, мы, учёные, как раз и исследуем суждения таких простых людей.

...Мысль Топорова как бы постоянно «снимает» сама себя; кроме того, смысл длинных периодов академика нередко сводится к переводу на русский иностранных слов, содержащихся в них же. (Это свойство стиля не только Топорова, но и вообще — русской гуманитарной мысли как раз петербургского периода, когда для придания высказыванию большего веса используют вместо русских иностранные слова; а для объяснения сказанного, наоборот, перетолковывают иностранщину славянскими корнями.) Академик Топоров, литературовед и лингвист, востоковед, полиглот, учёный широких интересов и громадной плодовитости, был москвичом. Конечно, в Ленинграде—Петербурге он бывал, но подолгу не жил, потому суждения его о петербургской культуре умозрительны, да и суждениями его труды назвать нельзя (как я уже отмечал), это скорее кипы фактов, заготовленных впрок, неизвестно для чего.

Ещё более хаотичной выглядит продукция другого Топорова — Виктора Леонидовича, который в книге «Человек с двойным дном. Записки скандалиста» назвал себя потомственным вык্রে-стом, а еврейскую тему в литературе сделал одной из главных. В упомянутой книге он описывает ряд своих, действительно скандальных, поступков, например, то, как он на одном большом собрании еврейской интеллигенции Петербурга призвал включить антисемитизм в список основных прав человека, гарантированных

ООН. Затем, по его словам, ждал расправы со стороны евреев, но её так и не последовало.

Самым скандальным поступком потомственного петербуржца Виктора Топорова я бы как раз назвал составление им поэтической антологии «Поздние петербуржцы», в которую он включил 47 близких к «андерграунду» авторов, причём отбор их отличается крайней прихотливостью, а может быть, и вовсе не имел никакой системы, но производился по принципу: «Чьи тексты попались под руку», или «с кем я знаком лично». Подборки эти начали выходить в тогда ещё ленинградской газете «Смена» в 1990 году (то есть город ещё назывался Ленинградом, а страна — Советским Союзом) и печатались на протяжении примерно двух лет. Вся затея носила антисоветский, протестный характер, и этот принцип, возможно, и следует считать главной путеводной нитью Виктора Топорова; в противном случае, действительно, неестественным выглядит соседство в одной антологии принципов высокой трагедии и деловой, полукомсомольской, полукриминальной тусовки, полезной для Топорова в сиюминутном ключе.

Не буду выделять личности второго типа, а в качестве образца воистину трагических служителей поэзии, которым обеспечил известность Топоров, приведу Роальда Мандельштама (1932–1961). Поэт, как это видно из дат его жизни, прожил всего 29 лет, умер от туберкулёза и своих стихов при жизни в печати никогда не видел, первым на родине его опубликовал именно Топоров в антологии «Поздние петербуржцы». Вот две строфы этого поэта:

*В целом мире не сыщешь белее ночей,
Мостовых не найдёшь горячей,
А в ночи безотрадной домов не найти,
Перевитых в ночные пути. <...>
В эти чёрные окна, лишь гаснет заря,
Наливается свет фонаря,
А в пустой тишине — запоздалый трамвай
Да собачий серебряный лай.*

Далее я без всяких комментариев приведу имена тех сорока семи поэтов, которых Виктор Топоров включил в антологию «Поздние петербуржцы»: Голь, Г. Григорьев, О. Григорьев, С. Носов, Сливкин, Пурин, Иконников-Галицкий, Каминский, Бобрецов, Голышко, Беркович, Матиевский, Белков, Бобышев, Бетаки, Кулле, Горбовский, Рейн, Лосев, Уфлянд, Британишский, Соснора, Р. Мандельштам, Аронзон, Хвостенко, Волохонский, Кузьминский, Бродский, Ширали, Кривулин, Эрль, Генделев, Охупкин,

Миронов, Васильев, Вензель, Чейгин, Эзрохи, Моисеева, Знаменская, Беспрозованная, Бешенковская, Абельская, Борисова, Буковская, Кенжеев, Гребенщиков.

5

В заключение статьи — немного о новейшей петербургской словесности и об именах, которые совсем недавно, но достаточно громко прозвучали. Сначала остановлюсь на двух прозаиках: Роман Всеволодов (1977 г.р.) и Дмитрий Филиппов (1982 г.р.).

Второй из этих авторов завоевал известность, выпустив роман с названием «Я — русский». Заглавие по нынешним временам вызывающе агрессивное, в национальном отношении толерантно. Увы, при ближайшем рассмотрении оказывается, что книга «Я — русский» имеет много признаков произведения в стиле «чего изволите», то есть это тот самый «бумажный дьявол», который только и нужен воинствующим «национал — толерастам» в качестве негласного сопровождения или поддержки их политики. В период британского владычества в Индии выпускалась газета «I am a Hindu» («Я индус»). Дмитрий Филиппов написал свою книгу, кажется, не без оглядки на учебники британской колониальной администрации. Она содержит «плач униженного русского человека», но унижен ли русский настолько, насколько пытается показать это Филиппов? При всей кризисности нынешнего русского самосознания, мне кажется, Филиппов ещё и сгущает краски; в этом главный недостаток его книги.

Роман Всеволодов далеко не столь мрачен; я вообще не вижу в его творчестве почти ничего «петербургского» (как и в творчестве насквозь светлого Владимира Набокова, являющегося петербуржцем лишь по месту рождения, но унёсшего в эмиграцию скорее обобщённо — русское, чем петербургское). «Обобщённо — русской» я бы назвал и главную тенденцию в творчестве Всеволодова, которому я уже посвятил статью «Рассказы о любви “Есенина в прозе”» (2015). «Есениным в прозе» я назвал Всеволодова именно за то качество светоносности, которое, несомненно, присутствовало в лирике великого поэта и которое я увидел и в прозе петербуржца Всеволодова. Последнюю по времени повесть Всеволодова, «То ли дело егеря» (о художнике Павле Федотове) я также считаю удачей — как и предыдущие его опыты в длинной прозе, романы и повести: «Живые мишени», «Немецкая девушка», «Настя», «Лев Толстой: прирученные демоны»... Несмотря на то, что, порой, сюжеты этих произведений содержат элементы

трагедии, в них несомненно присутствует качество светоносности — а это решительно не петербургский, никоим образом не пасмурный и не мрачный колорит!

Кстати, то же самое качество светоносности я вижу и в творчестве других современных петербургских прозаиков, таких как Иван Сабилло и Павел Алексеев, Татьяна Лестева и Елена Грачёва, Вячеслав Овсянников, Кира Грозная, Татьяна Никольская, Илья Бояшов и др. Многими жизнеутверждающими статьями заявили о себе современные петербургские критики, такие как Игорь Сухих и Геннадий Муриков, Василий Чернышев и Виталий Познин, Александр Медведев и Владимир Меньшиков.

Говоря о новейших феноменах современной петербургской поэзии, нельзя не упомянуть имена Владимира Скворцова, Алексея Филимонова, Натальи Гранцевой, Марии Амфилохиевой, Маргариты Токажевской, Марианны Соломко, Александры Таан, Владимира Танкова, Владимира Симакова и др. Светлого в их стихах много, а традиционно — петербургского, мрачного — надо ещё поискать.

Так что же, «петербургский текст» как отдельное, оторванное от общероссийского направление в литературе закончился, исчерпал себя? А почему бы и нет? Теоретически допустить такое вполне возможно, если, например, сравнить Петербург с неким «щупальцем», выпущенным из «тела» России в направлении северо — запада. Правда, это «щупальце» было временно объявлено «головой», столицей страны, но столичный статус давно закончился, а связь-то «конечности» с остальным «телом» никогда не прекращалась и стала теперь даже прочнее. Не к тому ли, не к воссоединению ли с остальной русской литературой подвели и уже упомянутые произведения в стиле неоклассицизма (Даниила Гранина, Евгения Кутузова и других), да и не самые мрачные творения стиля «ленинградское барокко», о которых писал Дмитрий Бобышев? Я рискую подтвердить немного двусмысленную репутацию оптимиста, которой меня наградили некоторые коллеги, и всё же не буду избегать этого «светлого» и оптимистического вывода: на мой взгляд, «петербургская школа», по большому счёту, прекратила своё отдельное существование и в начале XXI века слилась с общим потоком русского искусства.

Санкт-Петербург, 2020–2022