



Эмиль Сокольский в своей рецензии («Зинзивер», 2016, № 7) пишет: «Я читал стихи Виктора Смирнова с радостью, с раздражением, с недоумением, с восхищением его свободой». Я испытывала те же чувства. Сначала было недоумение и отчасти раздражение, а время спутя — восхищение: да, свободой, а ещё огромным культурологическим багажом и чутким, тонким обращением с ним. Рифмы, о которых Эмиль Сокольский говорит, будто их по сути нет, однажды зазвучали отчётливо, их грубоватый строй теперь казался вполне гармоничным. Туманность обернулась ясностью утренней зари, когда природа ещё дремлет в сонной дымке, но горизонт ярко окрашен, и понимаешь, что грядёт новый день — и он свеж и хорош. Так открывается «Собрание стихотворений»:

*Начало — баскетбольный двор
и праздников канун вечерний.
Как схлопываются ширмы створки,
как полумесяц всплыл с мечети.*

*Оттаявшие деревья
(мерзящее сейчас умчалось) —
в них грустные мои слова
звучали дико и печально.*

*«Добавочно багажных мест» —
немедленно в ответ депешей,
засвеченной июльским, пресным,
неясным штемпелем смешным*

*О, уничтожился б Пифон,
деяний полный подкорытных!..*
Все говорят по телефону
и отсылают по открытке.*

* вариант строчки: «с слезою, от него пролитой»

В этом стихотворении можно усмотреть то, о чём Эмиль Сокольский говорит: «...Он [Виктор Смирнов] не считает нужным разъяснять читателю, для чего написана та или иная строка», — то есть своеобразное автописьмо: поэт отдаётся мысли, воспоминанию, и они его ведут — а он за ними следует не противясь. Отчёркивания между строфами показывают их возможную самостоятельность, вместе с тем эти сюжеты образуют триптих, который представляет лирического героя законченно, на фоне природы, людей (незримых, но явных здесь) и культуры.

Выбор лексических средств довольно широк, по ним узнаётся любовь Виктора Смирнова к минувшим эпохам (и прежде всего поэтическим): «деревя», «депеша», «штемпель», «Пифон», «деяния»; редкое в употреблении слово «мерзющее»; неточные рифмы: «вечерний — мечети», «мест — пресным», «депешей — смешным», «подкорытных — открытке». Здесь же мы видим и другой вариант строки — свидетельство раздумья над собственным стихом и отказа от выбора в пользу одного варианта; довольно часто нам поэт оставляет две разные мини-картины, две разные (и обе — верные) интонации.

Но каков лирический сюжет? Первая картина: мальчик, уносясь от баскетбольной площадки вместе с полумесяцем, который его воображение водрузило на небо, возвращается на землю поэтом, чьи слова, всегда грустные, могут быть сочувственно встречены лишь деревьями («деревьями»), тоже посезонно замерзающими и оттаивающими, как сам поэт.

Во второй картине почтовую фразу «Добавочно багажных мест», сухую и бессмысленную, как многое в обыденной жизни, оживляют только слух и зрение поэта. Штемпель наделяется эпитетами: «июльский» — обозначающий дату (но, может быть, и не только? — сочетание «засвеченной июльским» тут же вызывает ассоциацию: солнечным, жарким), «пресный» — не вызывающий чувств, «неясный» — плохо читаемый, но и «смешной» — оттого, что так мало значит (?), но и засветивший депешу (в тексте: «депешей, засвеченной»): вероятно, имеется в виду тот удар, с которым штемпель ставится (словно оплеуха).

Третья картина, самая, быть может, неожиданная. Древнегреческий Пифон («деяний полный подкорытных» — что роднит его с русской змеей подколодной — или вызывающий слёзы своими пророчествами, согласно вариативной строке), едва высунув голову из поэтической строки, должен «уничтожиться». Хранителем и вестником тайн станет сам человек, его голос, идущий по проводам (телефон) или выраженный в письменном слове (тут: открытке). Подвох заключается в том, что Пифон всё ещё жив — об этом свидетельствует частица «б», меняющая наклонение глагола и, следовательно, речевую ситуацию. Нетерпеливое восклицание — выражение надежды. Пифон покинул своё обиталище, чтобы являться тут и там, снова вызывая слёзы от своих деяний.

Для Виктора Смирнова, его лирического героя важен путь от себя к миру и от мира к себе, читатель же стоит на обочине — он может вовлечься в путешествие, не знаящее

начала и конца, или остаться с краю. И это принципиально разные восприятия. Здесь действительно много пауз и прочерков, которые оставлены как отметки на деревьях, как камешки на земле, чтобы по ним вернуться — и восполнить недохоженное, недообжитое. Незаконченность — оттого, что речь застыла (как вода на морозе), чтобы в других условиях приобрести новую форму. Это вечная проба — и не пера, но внутреннего голоса. Вот отчего мы имеем дело не с книгой (которая всегда закончена или мыслится таковой), а словно бы с записями на разных листах, собранных и сшитых по случаю. (Не могу здесь не вспомнить Павла Улитина с его бесконечно наговариваемой поэтической прозой, письмами самому себе.)

«Собрание стихотворений» состоит из шести книг: «Митилена» (1977–1979), «Светлые вариации» (1980–1981), «Сирень» (1982–1985), «К Цинтии» (1986–1988), «Соляной столб» (1989–1995), «Bronze» (1996–2001). На самом деле названия эти, как мне кажется, в достаточной степени условны, поскольку темы, образы, имена переходят из книги в книгу, и стилистика в целом схожая во всех книгах (о разнице поговорим ниже). Скорее, название подчёркивает, что для самого поэта в тот или иной стихотворческий период было более важным.

Вопрос, почему первая книга названа «Митилена», оставим до времени, а пока обратимся к стихотворениям, в неё вошедшим. Например, к такому:

*Он руки целовал неведомо кому,
когда же этот кто-то взял и перегорел
— он в ту минуту резал помидор и лук
ножами, родственниками рельс.*

*Кран в кухне не унимался и сипел:
«Мы живы, будем добродушны», —
а помидор и лук и это вещь-в-себе
кусались на своей подушке,*

*взросли заботой сторожа,
расстались в беготне;
поэзия, глупа которая,
гремела, как трамвай, ландснехт.*

На первый взгляд, бормотание, почти бессознательное, как во сне или в чарах; слова то сходятся в понятных смыслах, то обнажают фантастичные картины. Но вполне воссоздаваема здесь ситуация отвергнутой любви, испуганного любовного чувства, а поэтическое письмо тяготеет к принципам русского имажинизма, для которого образ слова был ценнее его смысла. Так причудливая метафора «ножи, родственники рельс» вполне логична и общает единственный смысл: бесконечная устремлённость знает цель, хотя не видит её. Оксюморон заключается в том, что в «ту минуту» помидор и лук режутся ножами, то есть мало того что одновременно, так ещё и не одним ножом, что сразу развенчивает метафору устремлённости и, напротив, рождает образ смятения, растерянности, а в третьей строфе эта ситуация закрепляется строкой «расстались в беготне». Горячий жар отвергнутого лирического героя проявляется и в сбивчивой интонации, и в разговорной инверсии («поэзия, глупа которая»), и в странном окончании фразы: «поэзия... / гремела, как трамвай, ландснехт». Этот с ошибкой прокравшийся сюда ландснехт как будто для ненадёжной рифмы («беготне — ландснехт») всё-таки неслучаен. Образ звящего трамвая воспринимается как исключительно поэтический, звук (обычно «звенят» трамваи) гармоничен, но нужна

абсолютная точность, беспощадная, и тогда взволнованный голос выдаёт «ландснехта»: ренессансного пехотинца-разбойника, противопоставленного благородному рыцарю. Вот он-то и нужен для громогласного, бесцеремонного, неотёсанного и разрушающего вторжения.

Но не все стихотворения первой книги таковы (темны в смыслах, пронизаны нервозностью, эксцентричны), в большинстве своём они замечательны в своей стройности (надо сделать акцент — в *смирновской* стройности), отличаются лирической интонацией и сдержанно выразительны, но в то же время часто изысканны.

*Дождь зимний, счастье, наслажденье, —
с тобою грусть мою зальем мы.
О ты, несрочное явление,
ты много принесло истомы!*

*Ты с брильянтином причесало
собак, стопило огороды,
корбюзьеанскую танцзалу
из стёкол возвело природных*.*

* дальше надо ещё хвалить его, поздравлять себя; наверняка, опереться на Ломоносова, — а это лишь два периода хвалебной речи; её зимний дождь услышал от меня всю.

Сразу обращает на себя внимание метафора «корбюзьеанской танцзалы», столь она тривиальна (впрочем, метафора причёсанных дождём «с брильянтином» собак — не менее красива, несмотря на кажущуюся очевидность), и пояснение к заключительному стиху: поэт вдруг переходит на прозу, чтобы подчеркнуть исключительную поэтичность (= интимность) ситуации: «зимний дождь [стихотворение отмечено 7-м декабря 1979 года] услышал от меня всю [хвалебную речь]». А читатель остаётся (оставляется) в стороне.

В этом маленьком стихотворении мы видим, как спокойно совершается переход из одной эпохи в другую — от архитектуры Ле Корбюзье XX века к учёным разговорам «о пользе стекла» XVIII столетия, в коих Ломоносову принадлежала важнейшая роль поэта-просветителя.

Вообще имён и культурологических отсылок рассыпано в книге множество. Только в первой части, кроме названных выше: «Воздушные пути», «Гефсимания при морозе...» (целиком это стихотворение), «Рейн превосходительный и жалобный Сверчок» (В. Смирнов сам отмечает эту цитату Пушкина в письме к арзамасцам), Елена (Троянская), «Тютчева стихи», «Лиза (Карамзина...)», «см. зверьков в письмах Маяковского...» (комментарий), Ламетри и его «человек-машина», «Завтрак для чемпионов» Воннегута (из комментария), «Стог сена в Живерни» Моне, «переводные “Листья травы”», Ферсман (и его «Путешествие за камнем» — из комментария), «и в Свана сторону косит». В стихотворении «О, в зиму ливни! В моем зеркале...» автор даёт комментарий к строке «как бледное утишить пламя»: «аллюзия [по-видимому, на «Бледный огонь» Набокова] много позднейшая: тогда её не могло быть», и, несмотря на то что стихотворение отмечено 1979 и 1993 годами, задаёшься вопросом, не мистификация ли это постфактум? Впрочем, элемент литературной игры (точнее — зачин новой беседы) внесён, и неважно, поэтической ли строкой или комментарием к ней.

В первой же книге — обширная география: много родного для Виктора Смирнова Урала, но и Иерусалим, и Франция, и Испания, Манжерок и Харбин, Кавказ, Колхида, Ленинград и др. если не являются «местом действия», то во всяком случае упоминаются.

Так почему «Митилена»? Древнегреческого тут крайне мало, о самом городе — ни стиха. Но если припомнить, что речь идёт о колыбели Алкея и Сапфо, о городе, покровительство-

вашем искусством, то становится понятно: Виктор Смирнов в данном случае обращается не к Митилене древнегреческой, а к собственной Митилене, внутренней, где поэзия расцветает на богатой почве культурного опыта.

Всё это не исчезнет со страниц других книг, меняется лишь тональность. В «Светлых вариациях» доминирует интонация светлой грусти по былым временам, лирические сюжеты почти лишены драматизма, насколько поэтическое сознание вообще может быть свободно от него. Так, например, «праздничные губы» лирического героя шепчут (воспоминание «ёлки в детстве и в слезах»):

*«...Salut, загадочное счастье;
ты померещилось неволью, —
а я не рад: с тобой опасно,
как в рифме бедной и глагольной».*

Небольшой по объёму, этот раздел разнообразен сюжетно и стилистически. Неожиданно открываются «японские» тексты: «В духе “Исэ моногатари”» и стихотворение из четырёх строк, которое формально не может рассматриваться как хайку (канонически из трёх строк), но в то же время оно и принципом картин (момент переживания, указание на сезонность, философичность), и организацией (здесь, правда, соотношение слогов 5–6–5–6) хайку напоминает.

*День после любви,
обычный летний день.
Жару разлюбить,
тень зимы на воде.*

Восточные мотивы перейдут и в другие книги: в «Сирени» дважды встретится имя китайского поэта Ли Бо («В небе, в цветах», «Присутствие Ли Бо»), «К Цинтии» содержит обращение к классической китайской поэме «Лисао» («Contre изменений»), имена Ван Вэя и Басё («Белый запах»).

Ещё одно удивительное стихотворение «Светлых вариаций» называется «Элеонор Ригби» и прямо отсылает к одноимённому тексту Пола Маккартни. Это не перевод, не вариация, а новая история — если угодно, ответ на рефрен песни «Битлз»: *All the lonely people, where do they all come from?*

*нам не расстаться со снегом
с глобусом обклеенным битыми зеркальцами
с детскими чернилами на пальцах
с одним сольдо в луже подо льдом
с печалью.*

То ли сама Элеонор Ригби говорит, то ли лирический герой обращается к ней с этим вкрадчивым утешением, то ли они нашли друг друга и теперь вместе отвечают на когда-то заданный вопрос.

О том, что это речь внутренняя — высказывание, не требующее адресата (кроме альтер-эго), свидетельствует не только отсутствие знаков препинания, но и перечисляемые интимные вещи, которые ничего не значат для того, кто с ними не имел дела. Даже как будто понятные «чернила на пальцах» вряд ли дороги всем и каждому: воссоздаётся ситуация,

когда ребёнок не расстаётся с письменными принадлежностями, и пятна на пальцах от чернил становятся всё равно что родимыми пятнами. «Сольдо», зарифмованное со «льдом», возникло из чужого времени и чужой страны, — детский секрет, не упрятанный в свой тайник, но обнаруженный в чужом (природном) и оттого более дорогой, вызывающий бóльшую тоску (по обладанию). Высказывание в этом стихотворении предельно ясное — так говорят дети: их речь призвана называть мир и всё в нём своими именами, избегая множества смыслов.

Именно к такому высказыванию стремится поэтическая речь Виктора Смирнова. Неуютность же, потерянности, ощущаемая время от времени читателем, возникает исключительно из автономности речи, не рассчитанной на аудиторию. Поэт всё время занят разговором, где два собеседника: он сам и культура. Поэтому в «Светлых вариациях» мы найдём такие аллюзии: «вымерзает Летний сад», «Река в Аиде...», «В горах высоких, где Симуург», «и скроется зимний Эреб», «и природа Боннара», «Дом Кэйпена, дом пионерский», «Ты помнишь ли, моя Ревекка?», «Брейгелевские худые деревья», «...и колонка Сусквеганны» (с комментарием: «холодная река в Канаде, связано с Кольриджем»), «смертью лейтенанта Глана [героя Кнута Гамсуна] / не давая восхититься» и, наконец, стихотворение «Памяти Джонна Леннона», написанное вскоре после его гибели (помечено 19.12.1980), исключительно созерцательное:

*В небе лимонная долька луны
или «Абра-Дюerso».
Наши углы Вам и не видны,
снег завалил газон.*

*Весь океан не застыл, зелёный.
Мазут и шелуха везде.
Протянуты ладони клёнов
к выглянувшей звезде.*

Нет ни намёка на обстоятельства гибели музыканта, на его имя, нет никакого сокрушения об утрате, — только черты мира, который остался тем же, будто лирический герой (автогерой) рассказывает ушедшему поэту-музыканту о том, что тому не видно.

Третья книга стихотворений «Сирень», словно картинная галерея, представляет самые разные пейзажи. Но зимнее время — и в этой, и в других книгах — попадает под перо чаще и выходит живописней.

Картины Урала, Екатеринбурга, в следующей книге стихотворений, «К Цинтии», названный «наш Труда акрополь» («Документ: Май»), и других городов: Богдановича, близких сердцу Виктора Смирнова Нижних Серёг — проникнуты особым чувством, именно в них лирическая нота достигает наибольшей высоты. Попытка эпоса — «Екатеринбургский исторический отрывок», где представлены фрагменты исторического полотна — от времени обживания уральских земель народом манси до индустриальных 20-х годов.

В «Грёзе о лете» заводской Урал, кроме суровых («вдруг, словно подожгли метан, — / холодная змея реки»; рулады, «что утром фабрики лили»), имеет и волшебные черты («руд блёстки, кладов огоньки...»), и появляются здесь не привычные бажовские, но западноевропейские герои — гномы. Вторая часть первой строфы: «махнёт в пристанционных зданиях / и нас обнимет “Детство Люверс”» — вызывает в памяти железнодорожное путешествие Жени Люверс из Перми в Екатеринбург, внезапно захватившего её впечатления об Урале: «А то, что высилось там, по ту сторону срыва, походило на громадную какую-то, всю в кудрях и в колечках, зелено-палевую грозовую тучу, задумавшуюся и остолбеневшую».

...Та грозовая туча — какой-то край, какая-то местность, ...у неё есть громкое, горное имя, раскатившееся кругом, с камнями и с песком сброшенное вниз в долину; ...орешник только и знает, что шепчет и шепчет его; тут и там и та-а-ам вон; только его».

Совсем иной пейзаж, не менее любимый лирическим героем, в стихотворении «Зима-Дерен»:

*Черёмуховая метель
волнительна и мимолётна,
а та, что на дворе теперь, —
из ледовитого комплота.*

*Я длину эту, эту бренность,
и темноту в полднем блеске
знал твёрдо по холстам Дерена.
О, эта мрачная чудесность!*

В этом фрагменте — и отрадная (несмотря на свою суровость) зимняя картина, и обращение к Андре Дерену как частотный приём (видимые привычные картины всё время оживляются полотнами художников; они, художники, появляются там, где, казалось бы, им не место: в «Светлых вариациях» в июньском Екатеринбурге — «природа Боннара» (1-я строфа), и в конце концов рядом с конструктивистским почтамтом Екатеринбурга лирический герой видит: «Пьер Боннар в отдалении»), и неожиданные рифма и метафора: «волнительна и мимолётна» — «из ледовитого комплота».

Четвертая книга, «К Цинтии», содержит не только стихи к возлюбленной — здесь их не больше, чем в других книгах (лирическая героиня часто представляется поэтом в образе лисы; высказывание и прямое, и ролевое: «Письмо де Гриё к Манон», «Дон Жуан»), но также посвящения друзьям и поэтам-предшественникам: здесь названы Китс, Северянин, кроме них — Андрей Тарковский. Другие имена называются и мимоходом, чтобы помнить — откуда вышел, с кем связан родной речью. Любовь же для лирического героя — событие, равное явлению природы, самой природе с её переменами:

*и я любил тебя, как всю природу злую,
остылую, но милую жестоко;
тебя воображаю и целую,
как и во сне под сладострастным током.*

*Всё изменилось. Мы перегорели
и постепенно выровняли русла.
Но всё же те изгибы не старели,
не становились невидны и тусклы.*

Стихотворение это имеет длинное название, которое само — стих: «“Всё изменилось, кроме сосен и моей любви”». Теперь так не скажу». Редкий для Виктора Смирнова образец «правильного», мелодичного стихотворения с точными рифмами (здесь исключительно женскими; и вообще поэт, по-видимому, отдаёт предпочтение женской рифме).

Самое важное высказывание (здесь прямое, но вообще в книге оно вычитывается повсеместно) — в стихотворении с эпиграфом из Джона Китса «И мир дрожит за влажной пленой»:

*Но что поэту счастье? Рифмы,
пяток друзей и мир, дрожащий
в слезах или улыбкой тихой
приходы отмечавший наши.*

Пятая книга стихотворений «Соляной столб» открывается эпитафией-предупреждением, обращённым к самому поэту «Не всматривайся в прошлое и не вспоминай его: ты станешь соляным столбом» (Валерий Мухачёв). И, судя по названию, поэт готов принять этот вызов. В самом деле, есть ли более глубокий источник для поэзии, нежели память? Но в этой книге у лирического героя возникает ощущение утраты самого себя, точнее — растворения себя в (культурном) пространстве, почти потустороннем, поскольку оно не имеет отношения к происходящему в реальности:

*Кокон раздраженья и проклятий
распахнулся, город опустел.
Впрочем, нищих, равно распроблядских
густо попадалось встречных тел.*

*Рим кончался в третьей ипостаси.
Очень больно, нестерпимо стыдно.
В выпавшем нам горе и злосчастьи
ни просвета, ни огня не видно.*

*Чернь густая, словно из нарыва,
разлилась, и с ней не быть — почтенно;
мы остались в небольших обрывках
наших книг нелепых, непрочтенных.*

*Здравствуй, грусть, и вы, печали, тоже,
и прощайте, милые порывы.
Это гибель славы, женских ножек
и сирени, трижды несчастливой.*

*Я из очереди. Дома холод.
Ночью сон я видел и запомнил:
в белой крупке звёздного помола
на меня глядела чья-то повесть.*

*Занавеси люрекс и панбархат.
Я услышал голос издалёка:
«Мы — проигранные накануне в карты.
Срежь на память золотой мой локон».*

Это «Жалобы 31 декабря 1991 года» — редкое для Виктора Смирнова гражданское высказывание, где гражданин — прежде всего поэт, и говорит привычным для себя языком, не имея другого пафоса, кроме элегичности. Новый провал «империи» связывается с несостоятельностью былых притязаний Руси на роль «третьего Рима». Поэт переживает не только

низвержение отечества, но и собственную судьбу, обречённость на «непрочтение» «нелепых» — потому что не ко времени, вне актуальных событий — (поэтических) книг («и сирени, трижды несчастливой» — вспомним и то, что третья книга стихотворений Виктора Смирнова называется «Сирень»).

Очереди, холод (в том числе и в большей степени метафизический) — такова Россия 90-х годов. Укрыться можно только в сновидении, но и там «чья-то повесть»: не стихи, а проза; и там «проигранные в карты» — даже не проигравшиеся, те, кто исключён из жизни не своей волей (и даже не своей «неволей» — карточной игрой). Это «мы» с последующим «я» («мой локон»), скорее всего, свидетельство того, что проигранными оказываются этот ангел (по каноническим приметам: «голос издалёка», «золотой локон») и сам лирический герой — поэт.

Но заметим: начало первой строфы «Кокон (раздраженья и проклятий)» рифмуется с окончанием стихотворения «(золотой мой) локон», составляя при этом антиномию: пустота, замкнутость, обречённость — невозможность пустоты, пока есть память, золотой локон как символ дара (свыше), как залог избранничества и чистоты.

Вообще «Соляной столб», на мой взгляд, интереснее в смысле образности и стилистики, чем предыдущие книги. Одна из его примет — включение в поэтический словарь грубой лексики — это мы видим и в первой строфе «Жалоб 31 декабря 1991 года», и в «Улице Кристин» («День засраный, / понедельник на улице пыльной»), в «Крупный снег. Электрички шумят...» (само слово «матерщина», ранее не употреблявшееся; «на кой же им ляд»), «На мотив “Remember thee”», первое из двух стихотворений под общим заглавием «Из лорда Байрона» («и знаешь, все твои дела / мне стали как до сраки дверь»). Слова написаны так, как они должны быть произнесены, без стыдливых пропусков. Вместе с тем нота раздражения, точнее — боли, не нарушает общей элегической интонации «Соляного столба».

Прекрасны в этой книге лирические стихотворения «Со своей верхотуры я увидел сирень...» — обращение к некой Мадлен (инициалы посвящения — Т. М.), *Malvine, c'est ça* (особенно последняя строфа), «Венок», «В похвалу деревьям. Стансы», музыкальное «Ты воспел снегопад, снегопад...» (посвящение О. Д.), «Сны о Японии» со стилизованными под хайку тремя строфами, «Поминания», «На тему XVIII века — 2. Стансы» и др. — они связаны с той самой культурной памятью, которая не превращает в соляной столб, но, напротив, выводит из оцепенения, из кокона. В данном случае метафора соляного столба преобразуется в другую: стать солью, то есть сутью.

В «Bronze» лирический герой Виктора Смирнова от элегичности переходит к новой интонации, иронической, не изменяется главное — культурологическая основа стихов. Впрочем, элегичность не исчезает вовсе. Так, открывается книга стихотворением «Персидской сирени роскошные грозди...». Здесь имя-ключ (= знак = отметина): «И я поискал и нашел карандаш, / и им написалося имя: Лариса» — неминуемо вызывает строфу, в которую вмещается эпоха (= судьба = тоска, мечтание):

*Лариса, не птица, а зимнее счастье,
она привязалась когда-то к Уралу,
я тоже казался тому соучастник,
я тоже любил невезучую Лару.*

Замечательно проговаривается обычно скромный лирический герой в конце стихотворения: «И это мой голос из общего хора». Как если бы он вдруг сам поймал себя на разговоре вслух.

Культурные плиты в «Бронзе» входят в пространство личного опыта, спаиваются с ним, и известные сюжеты перестают быть только аллюзиями, приобретая новую интерпретацию. Это заметно и в «Персидской сирени», где Лариса не сравнивается с пастернаковской Ларой в схожем уральском пейзаже, но становится ею на фоне конкретной сирени и конкретных «тагильских прудов» (к героине «Доктора Живаго» не причастных).

«Сон в летнюю ночь» из комедии становится сюжетом драматическим и даже трагическим, судя по финалу:

*Нам пора возвращаться домой,
повернуться, вернуться, бежать бы.
Это нам не удастся с тобой:
нас позвали на странную свадьбу.*

*Где же мы? Не иначе в балладе?
Мы одеты холодным гранитом,
нам видны окаянные клады,
повиликою стены обвиты.*

Если шекспировские герои твёрдо знают, что живут (действуют согласно этому знанию, не беря в расчёт его условность), то у героя Виктора Смирнова закрадывается сомнение в реальности происходящего, и назначенная свадьба — «странная», та, от которой не отказаться, роковая. Вместо чар, волшебного сна лирический герой и его возлюбленная погружаются в сон вечный («холодный гранит» — образ могильной плиты, «окаянные клады» — подземные богатства, связанные с нечистой силой; повилика — сорная трава, опутывающая другие растения, тем самым лишая их жизненной силы).

Совсем другое значение и другую тональность приобретает заимствованная у Вергилия фраза (точнее, её часть): «Date lilia» в одноимённом стихотворении, жанрово восходящем к эпистолам. Здесь лирический герой пишет своему другу Филадельфусу (к нему также обращено стихотворение «Как мимолётны сирени...»), жалуясь на приход зимы:

*Чем же старый Рифей,
эта Арктида,
эта родина Аполлона Мусагета,
провинился, что весь вьюгой замечаем?*

*Если знаешь ответ, напиши его скорей мне,
Филадельфус.*

*Ну а я зимы не одобряю,
дайте лилий, дайте лета пиите.*

Таким образом, лилии, у Вергилия символ «бесплодных» почестей молодому римскому герою (ещё не рождённому и уже погибшему одновременно), здесь необходимы «пииту» как некое условие поэтического успеха (даже проще: поэтического существования — стихотворения); однако если там красивая фраза в самом деле бесплодна (ничего кардинальным образом не меняет), то здесь она пробуждает голос поэта, становится поводом к речи.

Вместе с тем ироническая интонация этого послания (в отличие от «Как мимолётны сирени...») очевидна, особенно во второй строфе, где поминаются рядом Кастанеда, не знавший в горах Мексики зимы, а только «волшебные туманы», и Апулей, что «на суде стоял: “Бабаек не бывает”».

Второе стихотворение, рождённое виргилиевским стихом, — «Date lilia, 2» — построено иначе и напоминает своим строем русский былинный эпос, при этом в одном пространстве окажутся злая волшебница Гингема (персонаж А. Волкова), «небесная канцелярия» и Луций (по-видимому, Цинциннат — он же упоминается в стихотворении «Как постепенное движение гроз окрестных...»). Не могу удержаться от того, чтобы не привести текст целиком:

*Как торнадо прихлопнуло Гингему (что ли?),
нашу грязь циклон залепил, завалил, засыпал.
Видать, в небесной канцелярии ненадолго закрылись —
на платоновский диалог, —
и тогда в охотку похрюкали стихиали.*

*И не здорово ни противные грязи,
и ни этот недосмотр бессмертных, сей каприз природы.
Date lilia мне после таковских жалоб
или розу, если только их не все съел Луций.*

Такого игривого (незлобного), обаятельного ехидства не было ни в одной из предыдущих книг.

Удивительно в «Бронзе» и стихотворение «Памяти Бродского» (как отмечает сам Виктор Смирнов, «парафразис [одноимённого] стихотворения Ю. Казарина»¹). Удивителен, конечно, не сам факт такого обращения, но его тон. Обычная почтительность, неизменное «Вы», явное преклонение перед предшественником здесь сменяются панибратским грубоватым рассказом в третьем лице. И тем не менее пробегают мурашки восхищения от этого маленького лирического произведения. Фигура Иосифа Александровича освобождается от бронзы — и вот он в начале своей (поэтической) жизни:

*Что он увидел под утро?
Шапку, полную крупных стоячих звезд.
Ястреба хищную птичью лапку.
На эстакаде сабвея хвост.*

*И, отступившись от русской бабы,
от ненаглядной своей любви,
остров Манхэттен в слезах облапил,
морду от Азии отворотив.*

Словно Эней, лирический герой Виктора Смирнова сходит туда, где обитает душа поэта: уже погибшего, ещё не рождённого — чтобы воздать почести «стишками» (по Бродскому), этими лилиями словесности. «Под утро» — время перехода И. А. из мира дальнего в эмпирию. Так символично заканчивается книга «Bronze». Однако не к бронзовым статуям обращается за вдохновением поэт, а к тем, чья душа всегда жива в заветной лире. И это, конечно, касается не только последней книги стихотворений, но всего сборника.

«Собрание стихотворений» Виктора Смирнова — бесконечно ценное чтение, но и довольно-таки трудное. На первый взгляд кажется, что перед нами наивный, трогательный

поэт, со своей обаятельной сбивчивой речью, однако речь эта уведит в такие глубины, что приходится надолго затаивать дыхание. Разговор культуры² не может быть наивным. Не всякий читатель к нему готов. Я и сама то и дело утопала, чувствуя, как не хватает мне литературного чутья, чтобы ближе прикинуть к этой поэзии.

PS. Сожаление моё касается только одного момента: что не было совсем никакой корректуры. Всё-таки дефисы и тире — принципиально разные знаки, и, когда вместо «Начало — баскетбольный двор» напечатано «Начало-баскетбольный двор», невольно задумываешься над неологизмом. Это первое стихотворение сборника, сразу не поймёшь, играет ли поэт, неряшлив он, хочет ли он что-то сказать именно таким написанием?.. Или «Наш город-маленький Париж», где дефис, образовавший новое слово, может совершенно переменить смысл стиха. Или «с enjambement, от» вдруг рассечётся надвое запятой, вместо того чтобы быть записанным с обычным апострофом. Может быть, издержки профессии во мне говорят, но, думаю, по крайней мере, со знаками (и с очевидными опечатками вроде «по началом ночного таксиста») можно было — по обоюдному согласию с автором — обойтись лучше, не нарушив при этом перевозданной природы стихов.

Виктор Смирнов. Сборник стихотворений. — М., Екатеринбург: Кабинетный учёный — Екатеринбург: ТО «Уральский меридиан», 2014

¹ *Стихотворение Юрия Казарина «Памяти Бродского»:*

Ты понял всё в последний миг:
и край произрастанья книг,
и всё, что ты считал судьбою,
и всё, к чему теперь приник,
летя туда, где материк
не тронул море голубое.

² *Название статьи Олега Дозморова, предворяющей «Сборник стихотворений»*