

О.С. Горелов / Oleg S. Gorelov
*Ивановский государственный университет,
Иваново, Россия*
*Ivanovo State University,
Ivanovo, Russia*

**ПТИЦЫ В ПОЭЗИИ ОЛЕГА ГРИГОРЬЕВА:
ФИЛОРНИТОЛОГИЧЕСКОЕ НАБЛЮДЕНИЕ**

**BIRDS IN OLEG GRIGORIEV'S POETRY:
PHILORNITHOLOGICAL OBSERVATION**

Настоящая публикация является частью исследования поэтики О.Е. Григорьева (1943–1992), яркого представителя ленинградского андеграунда 2-ой половины XX века. В рамках нового филорнитологического подхода, под которым понимается филологический анализ орнитологических образных систем в литературе, рассматривается многофункциональный образ птицы как часть той концептосферы, вокруг которой формируется поэтическая вселенная Григорьева в целом.

Ключевые слова: *орнитологический код, птицы, насекомые, природа, детская поэзия, концепт, постгуманизм.*

This publication is part of a study of the poetics of O.E. Grigoriev (1943–1992), a prominent participant in the artistic life of the Leningrad underground of the 2nd half of the XX century. It considers the multifunctional image of a bird as part of the conceptsphere around which Grigoriev's poetic universe as a whole is formed. This is done within the framework of a new philornithological approach, which we understand as a philological analysis of ornithological image systems in literature.

Keywords: *ornithological code, birds, insects, nature, children's poetry, concept, posthumanism.*

Один из самых цитируемых текстов поэта Олега Григорьева – про птицу, также птицы предсказуемо появляются во многих сюжетах его детских стихов, известны свидетельства о личном увлечении миром птиц, однако распространенные представления об этой фигуре ленинградского андеграунда, кажется, далеко отстоят от образа птиц и его семантического ореола: «поэт социального дна» [8] и его обитатель, с детской непосредственностью фиксирующий реальность в эмблематической структуре текста [11] с фирменным сочетанием ужаса и смеха; поэт, которого за абсурдный

черный юмор и садистские стишки хиастически сравнивают с обэриутами: «страшно, потому что смешно» у обэриутов и «смешно, потому что страшно» у Григорьева [12]; язык как форма насилия у обэриутов и «насилие как единственный универсальный и общепонятный» язык у Григорьева [7, I, 395]. Тем не менее устойчивое внимание к птичьим образам и птичьей точке зрения вкупе с другими элементами, на наш взгляд, является чертой авторского идиостиля, позволяющего опознавать поэтическую манеру. Так, Б. Понизовский вспоминает, как после смерти Григорьева он нашел в портфеле рукопись, которую сам поэт считал потерянной: «Я даже подумал: кто-то пытается писать "под Олега"... А потом – вдруг выход, несколько строчек очень близких к нему, которых еще никто не знал. Вот эти: "Некуриный петух сорвал с курицы перья и пух. Теперь бегают по улице непетушина курица"» [10].

И пока полноценное теоретическое обоснование орнитологического кода в литературе остается делом будущего, предлагаем опыт филоорнитологического наблюдения, под которым понимаем собственно филологический анализ орнитологических художественных образований. Птицы в поэзии Григорьева не только многофункциональный образ, это часть целой системы концептуальных узлов, различных по значениям и функциям. Поэтому имеет смысл дать поступательное описание концептуальных сетей, в которые попадают григорьевские птицы.

1. Клетка. Медиум. Вопрос

Самые известные птицы О. Григорьева, символы его поэзии – *птица в клетке*, и под таким названием в Издательстве Ивана Лимбаха вышло наиболее полное собрание стихотворений, послужившее материалом настоящего исследования, и *говорящий ворон*, давший имя третьей книге детских стихов, опубликованной еще при жизни поэта в 1989 году. Филоорнитологическая оптика дополнительно сближает тексты, в которых находятся эти птицы, при этом их сопоставительный анализ, насколько мы можем судить, не проводился.

Давайте их рассмотрим.

В КЛЕТКЕ

– Ну, как тебе на ветке? –
Спросила птица в клетке.
– На ветке – как и в клетке,
Только прутья редки [3, 41].

ГОВОРЯЩИЙ ВОРОН

Говорящий ворон на окошко сел
И мое жилище с грустью оглядел.
Он меня не очень оторвал от дел –
Не сказал ни слова, дальше полетел [3,
85].

Структурная основа этих четверостиший держится сразу на нескольких общих оппозициях: внутреннее и внешнее, свобода и зависимость, осознанность и ведомость, изменение и возвращение, вопрос и ответ. В обоих текстах происходит встреча и распознавание условий жизни двух субъектов (птица и другая птица, ворон и человек), реализуется диалоговая ситуация (вербализованная в одном случае и невербализованная в другом; в первом тексте вопрос задает «заключенный» субъект, во втором оценивает ситуацию «свободный»).

У текстов общий метрический профиль – типичная для детской поэзии трехстопность, только если «В клетке» состоит из трех стихов трехстопного ямба и одного, заключительного стиха трехстопного хорея, то «Говорящий ворон» полностью написан шестистопным хореем, но с постоянной большой цезурой: X6 (X3+X3). Таким образом, внутренний конфликт первого текста локализован в финальной четверти, в пуанте, а второй текст накапливает напряжение, локализуя конфликт в каждой строке: «и мое жилище... – с грустью оглядел», «он меня не очень... – оторвал от дел», вплоть до кульминационного, собирательного «говорящий ворон... – не сказал ни слова», сбалансированного констативным «на окошко сел... – дальше полетел».

По рифменной организации тексты представляют собой моноримы – стихотворения, построенные на одной рифме. В общей перспективе монорим связан с иронической поэзией, в смысловой конкретике наших текстов он дополнительно проявляет тему несвободы, монотонности, скудости жизни. Впрочем, интерпретативные траектории дальше разнятся. Тавтологическая рифма «в клетке», которая в итоге была вынесена в заглавие, указывает на иллюзорность противопоставления (подчеркивается оно, мы помним, только метрически), то есть клеткой является и «свободный» мир птицы-2, и «зависимый» мир птицы-1. Подобная философская трактовка получает убедительную альтернативу в том случае, если мы считываем горькую иронию или деликатное умаление в ответе второй птицы, проявляющей, возможно, птичью солидарность. Так что и при этом прочтении граница между мирами остается незначимой, хоть и по иным причинам. И онтологический пессимизм, и чуткость к другому одинаково присущи григорьевскому поэтическому субъекту, правда чуткость опционально может замещаться насилием, и эта грань легко преодолима. «Говорящий ворон», напротив, подчеркивает различия, усиливает непроницаемость границы – видовой, экзистенциальной, коммуникативной. Это связано с различной субъектно-нарративной организацией текстов: безличное повествование в первом и личное повествование во втором, мнимое отсутствие человека (при очевидной корреляции между авторской инстанцией и пти-

цей в клетке) и явное его присутствие (при этом действует исключительно ворон – *сел, поглядел, оторвал, не сказал, полетел + говорящий* – человек же остается буквально не у дел). Именно межвидовой контакт обнажает проблему.

Тем не менее птица не единственное существо, которое указывает на «заключенность» григорьевского человека, и даже не единственный образ, способный ввести проблему относительности взгляда, мышления. Так, в одном из «нептичьих» текстов это делает другое летающее существо: «На нос уселась стрекоза / И смотрит, выпучив глаза. / Через ее фасетки / Я для нее, как в клетке» [3, 216]. В более привилегированном, свободном положении не только птицы и насекомые, но и растения, человек мечтает быть, как они, и мыслить, как они. Про этот постгуманистический мета-сюжет мы еще скажем. Иначе отношения выстраиваются с животными, млекопитающими. В этих случаях происходит характерное для художественной реальности Григорьева расчеловечивание, вместо осознанного постгуманизма дегуманизация: «Застрял я в стаде свиней, / Залез на одну и сижу, / Да так вот теперь я с ней / И хрюкаю, и визжу» [3, 141]). Птицы, насекомые и растения если не возвращают человеку человеческий облик, то хотя бы подчеркивают актуальность разницы видов, тем самым заключают его в собственной сущности, остраивают его жизнь, заставляют осознать свой человеческий мир или хотя бы почувствовать ему. Да, гораздо чаще герой выбирает другой способ почувствовать мир – насилие, тем отчетливее особенность функционирования птиц в этой поэтической вселенной. Птица как медиум актуализирует границы миров и экзистенций, человек же эти границы стирает, реальность становится тотально тесной, насилие доводит до состояния «неразличения "Я" от "другого", живого от мертвого, человека от вещи» [7, I, 396]. Безусловно, мы увидим и такие примеры, где птица подчиняется общему закону, но в целом как концепт она не перестает быть неудобным и одновременно позитивным исключением из этого закона, внося разнообразие в поэтику и не позволяя одной черной краской нарисовать литературный портрет Олега Григорьева.

Обратим внимание на другую тесноту – тесноту стихового ряда, в котором находится единственная словесно выраженная птица из первого текста. Ее синтагматический ареал состоит из уже обговоренного «в клетке» и «спросила». Здесь мы выходим на связь концепта птицы с мотивом вопрошания в стихах Григорьева. В стихотворении «Витамин роста» учитель просит ученика Смирнова принести из живого уголка двух крыс, «этих маленьких, крошечных альбиносов» и заранее предупреждает: «Да смотри, не задерживайся у попугаев / И не задавай им / Никаких вопросов» [3, 86]. Попугай вводит игровую семантику, провоцирует конфликты

и через это запускает процесс познания, является провокатором и трикстером: «С на голове попугаем / И с в кармане ужом / Давай детей напугаем, / Игрушки их заберем» [3, 139]; «— Ай! — Что значит твое "ай!"? / — Меня обругал попугай. / — И ты его обругай» [3, 34]. В «Витамине роста» не заданные попугаям вопросы все равно не остаются без своеобразного дидактического птичьего ответа. Когда Смирнов «из жалости» подкармливает одну крысу из опыта, учитель его утешает:

– Ну не плачь,
Опыт ты не сорвал,
А даже подтвердил.
Вот только внешней стороне дела
Ты немножко повредил.
И чтобы не возникли у кого-нибудь
Сомненья и придирки,
Я возьму
И переставлю на клетках бирки.
А поскольку за нарушение
Режима питания
Ты основной **ответчик**,
Ты сделаешь дома к весне, в наказание,
И принесешь в живой уголок
Скворечник [3, 88].

Скворечник, живой уголок, клетка – разные стадии заключенности и зависимости существования с «детской лагерной психологией», по формулировке В. Кривулина [3, 7]. Эмблематично сочетание концептов *дом, клетка, ребенок, вопрос* в стихотворении «Яйцо»: «Начало жизни и конец / Вот в этом вот яйце. / Стучится носиком птенец / В тупом его конце. // А почему не в остром? / Задали мне вопрос. / Ответить очень просто – / Носик не дорос» [3, 90]. Жест вопрошания, как и образ птицы, типичен для детской поэзии, кроме того, по мнению А.Н. Губайдуллиной, «в творчестве Григорьева ребенок лейтмотивно соотносится с птицей. Семантика этого образа: свобода, природность, спасение. <...> Поэт подчеркивает родовую слитность человека с природой» [4, 88]. Впрочем, семантический ореол птицы, как мы видим, гораздо сложнее, и к тому же именно птица или связанные с ней образы сами и нарушают «родовую слитность человека с природой» и вновь проблематизируют и эту границу, и свою собственную медиумическую роль, так что в сниженных тонах описывается и человеческое рождение:

Родился ребенок –
Горласт и тонок!
Из яйца,
От трения матери и отца [3, 132] –

и его старость:

Шел старик поляной зеленой
И переругивался с вороной.
Старик ругался: «Кар-кар-кар!»
А птица: «Ну и дурак же ты, хоть и стар!» [3, 146]

Что касается «Говорящего ворона», кажется, что здесь нет ни человеческих, ни птичьих вопрошаний, единственное – это немой вопрос как финальная читательская реакция, выталкивающая сознание за пределы наличного текста в поисках истоков говорящего ворона. А за пределами, в интертекстуальном пространстве, не углубляясь в систему мифологических архетипов, в первую очередь мы, конечно, вспоминаем «Ворона» Э.А. По, как раз имеющего вопросно-ответную композицию, правда тоже отчасти нивелирующуюся однообразием ответов (любопытно, что изначально поэт думал выбрать на эту роль попугая). У По ворон реально выполняет медиумическую функцию, поскольку является метафизическим агентом, вызывая острый интерес и нужду лирического героя. У Григорьева эти связи комически ослаблены, а лирическим героем скорее всего является ребенок. Это резкое различие в реализации образа ворона может объяснить или даже смягчить промежуточный текст, который, возможно, был известен Григорьеву. Мы имеем в виду пародийную или фарсовую деконструкцию стихотворения По от Николая Глазкова:

Черный ворон, черный дьявол,
Мистицизму научась,
Прилетел на белый мрамор
В час полночный, черный час.

Я спросил его: «Удастся
Мне в ближайшие года
Где-нибудь найти богатство?»
Он ответил: «Никогда!»
<...>

Я сказал: «Пусть в личной жизни
Неудачник я всегда.
Но народы в коммунизме
Сыщут счастье?» – «Никогда!»

И на все мои вопросы,
Где возможны «нет» и «да»,
Отвечал вещатель грозный
Безутешным «Никогда!».

Я спросил: «Какие в Чили
Существуют города?»
Он ответил: «Никогда!» –
И его разоблачили [2, 14].

В этом стихотворении, написанном в 1938 году, метафизический Другой становится социально-идеологическим другим, шпионом, сама метафизическая граница десакрализируется, а вместе с этим получает развитие семантический ореол ворона, и «говорящему ворону» уже не нужно задавать никаких вопросов. В целом, врановые у Григорьева либо часть окружающей городской среды, либо (что связано с предыдущим) зримые или незримые спутники, наблюдатели, всегда открытые к коммуникации, одновременно серьезно-сакральной и травестийной: «С **черным грачом** на плече / **Черный человек** при свече / Кушает кашу ложкой. // – Как каша, горяча? – / **Спрашивает грач** с плеча. – / Ну-ка, дай-ка и мне немножко!» [3, 40].

Граница между людьми, между видами, между мирами то подчеркивается, то с легкостью преодолевается птицами-медиумами, постоянной остается комплементарность птиц и людей как сообществ. Так, сближение лирического Я с птицами оплачивается (само)отлучением от собственного вида (не без актуального или подразумеваемого вопрошания с той или иной стороны): «Как у крупной птицы, / Отрастил я крылья. / У соседей лица / Вытянулись в рылья» [3, 158]; «Когда человечество вымерло, / Наконец-то вздохнул я спокойно. / Взял этюдник, мешок и палку / И ушел из города-покойника. <...> И видел, как все кругом радуется, / Что пропал человек. // Но иногда глубоко я задумывался / Под пенью птиц и журчанье вод: / – Зачем вообще появлялся и мучился / Этот жадный и скучный народ?» [3, 229]. И наоборот, актуализация гуманистической, ностальгической, «слишком человеческой» темы инструментализирует птиц, которые либо оказываются просто далеким фоном («Куст оставил шрам на теле. /

Старый пень проел сандаля. / О, как нехотя летели / Журавли куда-то вдаль. / Не хотели, а летели, / Было жаль их и не жаль» [3, 149]), либо объектом насилия («Посреди огорода к шесту / Привязал я ворону убитую» [3, 134], «На улице ветер и дождь – / Даже стекла бросает в дрожь. / Сиж у огня – ем цыпленка, / Вдруг мальчишка вбегаёт чумазей чертенка» [3, 137]). Показателен текст «Электрик», в котором «профессиональный» конфликт с птицами оставляет выбор: либо социальное служение и борьба с птицами, либо личное счастье и покой:

Работал электриком на столбах,
Надевал перчатки и «кошки».
Вначале, конечно, одолевал страх,
Иногда и теперь немножко.
Самое страшное, это вороны –
До сих пор не терплю ворон –
Висит на столбе гнездо, как корона,
А птицы гадят со всех сторон.
Моя задача: разрушить гнездо –
Не замкнуло бы передачу.
Но делаю это с большим я трудом,
Чувствуя тока отдачу.
Обгаженный в дом приходил не раз,
Жена ругалась и злилась.
Однажды мне ворон выклевал глаз,
И вот жена удалилась.
Бросил в канаву я «кошки» –
Пускай ворон ловят кошки [3, 169].

Среди прочего здесь обращает на себя внимание ответный акт насилия со стороны птицы. Это довольно необычно, поскольку птицы в отношениях с людьми у Григорьева либо сохраняют статус медиума, либо подвергаются безответному насилию, хотя текстов, содержащих смерть птиц, мало, меньше четверти от общего числа («Про птичку», «Сазон», «Цепь», «На смерть стрижа», «Огород», «Гость»). Особое значение здесь имеет концепт еды. Оказываясь в роли пищи, сами птицы не показываются поедающими кого-либо или что-либо. Даже насекомые, которых много в текстах, не становятся реальной пищей птиц (только в мечтах школьника/человека, который «хотел быть птицей, / А в школу не ходить, / Над городом кружиться / И комаров ловить» [3, 71]).

Рассмотрим два стихотворения, в которых птицы хотя бы в каком-то смысле едят. Первое – «Сазон», в котором еда оборачивается орудием убийства:

Прохоров Сазон
Воробьев кормил.
Бросил им батон –
Десять штук убил.

Черный юмор здесь усиливается этимологией имени этого повторяющегося персонажа Григорьева: Сазон означает ‘спаситель’, ‘спасающий’. А воробьи еще станут триггером для споров, критики и давления на поэта, которые распространились после публикации второй книги детских стихов «Витамин роста» (1981). В июне этого года в «Комсомольской правде» появится статья «В чем повинны воробьи?» В. Коробова, осуждающая черный юмор в григорьевском исполнении.

В «Сазоне» медиумическая функция птиц нарушается, воробьи выступают в роли малых существ хрупкого мира (об этой функции мы еще скажем подробнее), но во втором стихотворении – «Пирог» – поэту удастся соединить еду, конфликт, медиумность и даже вопрошание:

1 – Кто съел пирог?
2 – Мы не ели.
3 То есть мы съели,
4 Но не хотели.
5 Это все птицы.
6 Они прилетели
7 И, если б не мы,
8 Они бы все съели [3, 48].

Дети используют пограничность существования птиц, чтобы переложить ответственность на них, срачивая этику и трансценденцию, буквально вытесняя вину в иное измерение (если бога нет, то некого винить). Нельзя не отметить метрическое разнообразие этого короткого стихотворения, полностью подчиненное композиции конфликта и делящее текст на три части:

1) артикуляция проблемы через вопрос и ответ (1-2 стихи), выраженная ритмическими сбоями и угловатостью двусложного размера, уверенной мужской клаузулой в вопросе и неуверенной женской в ответе:

-- U –
– U – (U);

2) антитезис, устраняющий прямолинейную ложь первоначального ответа новым объяснением через внешнюю мотивировку, выраженный метрически двустопным дактилем и по-прежнему женскими рифменными окончаниями (3-5 стихи):

– U U – (U)
– U U – (U)
– U U – (U);

3) утверждение версии, выдвинутой в антитезисе, с противоречивым принятием тезиса: вместо «**мы не** ели» неколебимое «если **б не мы**» – окончательный ответ с устойчивым мужским окончанием (уклончивость, как и вина, передается птицам). Уже создавший заметную уверенную инерцию дактиль легко переходит в еще более уравновешенный амфибрахий (6-8 стихи) с акцентом, соответственно, на втором слоге, с повторяющимся указыванием на виновников – «оні»:

U – U U – (U)
U – U U –
U – U U – (U)

Таким образом, регулируется и конфликт, и стих, и граница между мирами. Кстати, еще в одном стихотворении на эту тему мы видим, что соблюдение законной дистанции между человеком и птицей делает успешной трапезу не только для людей, но и для птиц (совсем редкий, но существующий пример): «От меня шагах в сорока / Выклеывала сорока / Начинку из пирога, / Длинного, как пирога» [3, 48].

2. Постгуманизм. Малое. Становление

Клеточное заключение птиц-медиумов в антропоцентричной онтологии не единственный способ бытования орнитологических образов в поэзии О. Григорьева. Главной конкурентной альтернативой оказывается постгуманистический подход, меняющий авторскую оптику и стратегию действий. При таком подходе человек научается у птиц быть «между», научается мыслить трансцендентность внутри имманентного, тем самым меняет свое отношение к другим и, как следствие, к себе.

Точнее всего эту стратегию поэта можно описать с помощью делёзианского концепта *становления*, в частности «человеческого становления-нечеловеком» [6, 212]. Ж. Делёз считал, что чистое становление завязано на аффекте и концептуализации, а потому является базовым принципом философии, мышления и письма, и потому предполагал, что оно находится в особом отношении с языком. В случае минималистической поэтики Григорьева к этой конструкции необходимо добавить еще один элемент –

концепт *малого*. Конечно, он будет реализовываться отнюдь не только на уровне излюбленных форматов поэта – двустиший и четверостиший, фокусирующих внимание на птицах, беря их самым крупным планом. Внимание к деталям, к самым маленьким существам мира вызвано глубинным взглядом натуралиста. Об этой черте личности Григорьева вспоминали многие, в частности, М. Яснов говорил о «точечном сознании» поэта и его увлечении бабочками во время и после вологодской ссылки: «У энтомологов бытует выражение в духе самого Олега: летом они "сачкуют", а зимой "вкалывают". Короткие и яркие стихи Григорьева легко представляются такой богатейшей коллекцией *пойманных летучих мгновений жизни*, которые он с научной дотошностью "вколол" в машинописные листы» (курсив мой – О.Г.) [3, 10]. Но далее эта научная дотошность в поэтическом преломлении оборачивается натуралистическим и дискурсивным становлением-кем-то и запускает такую цепочку: **натуралистический/метапоэтический взгляд → внимание к малому (птицы и слова/слоги) → подвижность границ (на уровне микромира) → становление/метаморфоза.**

Мотив превращения, частотность метаморфоз в поэзии Григорьева уже стали общим местом и обычно рассматривались в соответствующих исследованиях в контексте эстетики абсурда и черного юмора, но этого, думается, недостаточно. Так, согласимся с критиком В. Бондаренко, что Григорьев может уже «не кричать кикиморой, как Дмитрий Пригов, а если случится – и быть этой самой кикиморой, жить ее жизнью» [1], однако отметим, что первичное значение имеет именно становление (способность помыслить себя другим, иным), а не само свершившееся превращение, которое и истолковывается как абсурд, «перенесенный в действительность». Мы всегда наблюдаем именно мыслимое или языковое становление, одновременно актуальное и потенциальное («С почтовой сумкой почтальон / **Влетел** на крыльях в школу, / **Решил**, наверно, почтальон, / Что он почтовый голубь» [3, 71]; «Мы **ждали** в столовой супа из курицы / И ложками громко **стучали** о стол. / Суп **кудахтал** и **кукарекал** на улице, / А в столовую к нам **не шел**» [3, 52]) – или, в крайнем случае, обратимую метаморфозу: «Скворцы ручьят, / Ручьи скворчат» [3, 27]. В последнем двустишии будто воплотились делёзианские «глаголы, влекущие за собой становление с его потоком взаимообратимых событий» [5, 39].

На плавающий характер метаморфоз с участием птиц указывает то, что в стихах почти нет обособленных орнитологических сравнений (в отличие от таких, как «запрыгала, как коза» или «и наутек, как от охотников зайка», где есть четкое разделение на сравниваемую реальность и вторичную реальность сравнения). При единичных случаях открытого сравнения

оно так инкорпорируется в повествование, что меняет всю ситуацию, прорастает в нее, нередко создавая сюрреалистический эффект. Например, сравнение «невозмутимо старушки сидели / и щебетали, как птицы» подготавливается и усиливается соседними образами: «Бабушки внукам носки вязали, / **Сидя на табуретках.** / **А внуки желуди** в них бросали, / **Качаясь** верхом **на ветках**» [3, 133]. Персонажи стиха как бы делят между собой элементы сравнения: бабушки щебечут, как птицы, а внуки сидят на ветках, а затем «летят» с этих веток: «Когда же внучата вниз полетели, / Под зад им подставили спицы». В финале стихотворения появляется заглавный образ спиц, дополнительно через рифму легитимирующий образ птиц, роль которых выполнили бабушки, а роль человека, не признающего автономию птиц, – внуки. Так что птица сохраняет независимость даже на тропеическом уровне, не являясь частью только виртуального пространства сравнения. Строгая линейная логика смягчается сюрреалистической пластикой даже при свершившихся превращениях: «Петров вел войну / С двойками и единицами: / Вырывал листы, / Ловко складывал, / И они улетали в окошко птицами» [3, 83], а также при развернутых сравнениях-мизансценах: солнечное затмение, например, вызывает образ бьющейся в эпилепсии вороны [3, 90]. И довольно часто сами птицы инициируют сюрреалистические субъектные переносы, смену точки зрения (то самое становление нечеловеком):

Он был Сидоровым, который сидит под деревом,
И деревом, которое растет над Сидоровым,
И при том
Был птицей на этом дереве и ее гнездом [3, 144].

Такое рекомбинирование, основанное на сочетании *языковой / анаграмматический принцип + сюрреалистическая топология с принципом единства материи + метонимическая подвижность границ*, – одна из заметных тенденций поэтики Григорьева («Лента Мёбиуса»). Приведем один наиболее емкий, очевидный пример, хоть он и не содержит птиц:

Дом, полный криков людей и звона кастрюль.
Звон кастрюль, полный домов и крика людей.
Звон людей, полный домов и крика кастрюль.
Дом кастрюль, полный звона людей [3, 160].

Предложенные филорнитологические ракурсы и эстетико-философские платформы позволяют реинтерпретировать художественную

систему Григорьева, не прикрепляя ее так однозначно и окончательно к эстетике абсурда с предсказуемо выстраиваемой поэтической родословной с обэриутами, лианозовцами и Чарльзом Буковски в качестве ближайших предшественников и родственников.

3. Лирическое Я. Легкость

К концептуальным возможностям птиц Григорьева относится также и традиционная для искусства вариация «птица – поэт». Птичьи образы помогают добиться более прямого выражения желаний и страхов лирического Я не только в поэзии (лирическим манифестом, конечно, является стихотворение «В клетке», с которого мы начали), но и в живописи Григорьева. По воспоминаниям М. Петренко, он демонстрировал на выставке ленинградских нонконформистов в ДК «Невский» в 1975 году свой триптих «Гнёзда»: «это была по-настоящему хорошая живопись, в духе экспрессионизма. Его картины отличались крепким, внутренне энергичным рисунком, но самое главное, трагическим художественным смыслом. Эти три картины говорили о том, что неприкаянному, не принятому миром художнику есть один приют, одно гнездо – внутренний мир красок и слов. <...> За энергичными мазками и повышенной цветностью на холсте проглядывало нечто философски-поэтическое. Казалось, что во время работы его несла какая-то вдохновенная стихия» [9]. Однако в малых стихотворных формах этот вроде бы незначительный, но достаточный онтологический уют достигает необходимой концентрации, как в двустишии «Птицы до вечера пели, / А ночью в гнездах храпели» [3, 147].

Прямое высказывание у Григорьева преобразуется при обращении к теме смерти. Единственный образчик жанра «на смерть» в корпусе текстов – стихотворение «На смерть стрижа». О.Т. Ковалевская, редактор книги стихов «Говорящий ворон», вспоминает, что в день их знакомства поэт не пришел в издательство в оговоренное время, и, как затем оказалось, он просто нашел раненого стрижа и, «забыв про все на свете, стал заниматься судьбой птицы», пытался дозвониться до ветеринарных лечебниц, даже удалось оказать первую помощь, «но дома у Григорьева птица умерла», так и появился замысел стихотворения [3, 10]. Оно начинается с прямого поэтического высказывания в качестве пролога:

Хоть у плохого, да поэта
В руках уснула птица эта,
Нельзя на землю нам спускаться,
На землю сел – и не подняться.

Но уважение к судьбе птицы как таковой заставляет лирического героя дать необходимую для птиц дистанцию; трагический сюжет, оформленный в духе детской поэзии, включает эпизоды, которые никогда не были бы частью биографии поэта:

Ты прилетел из дальних стран
Домой, веселый стриж.
**Ты видел Тихий океан,
И Лондон, и Париж.**

И вот вернулся в Ленинград,
На родину свою.
Стрижи кричат, а я не рад –
На берегу стою.

Сломал ты крылышко, увы! –
О столб на берегу Невы.

А смерть птицы якобы сближает ее с поэтом, по крайней мере, он остается чуждым для живых птиц/детей:

А над рекой стрижи кружат,
Как дети, радостно визжат.

К себе домой из дальних стран
Спешила эта птица
Через пески и океан,
Чтоб дома ей разбиться.

«Стрижи кричат», «стрижи кружат» – это относится к другим, к независимым обитателям пограничья, а погибший стриж, как и человек у Григорьева, определяется («эта птица»), заключается в клетку смерти. Текст определенно развивает мотив клетки, и теперь это страшная комбинация: клетка-дом-смерть. Завершается текст двустихиями, корректирующими человекоцентричный пролог:

Стриж на землю не садится, –
Не земная эта птица.

Стриж отряда длиннокрылых
Навсегда закрыл их [3, 228].

Боль и тяжесть остаются в жизни, на земле, смерть же будто приобретает стрижиное качество легкости. Не зря следом за этим текстом в рассматриваемом издании идет двустишие, неслучайно напомнившее О. Юрьеву Леонида Аронзона, казалось бы, очень далекого Григорьеву поэта: «Смерть прекрасна и так же легка, / Как выход из куколки мотылька» [3, 228]. Этот контекст (и Аронзон, и двустишие самого Григорьева) позволяет увидеть, что в финале через рифму соединяется само качество длиннокрылость с неизбежным «навсегда закрыл их» и что смерть, которая всегда рядом, очень естественна, она буквально вопрос времени/случая в григорьевских стихах, – именно легка.

Кроме того, в этом тексте органичны и детская непосредственность лирического героя, и объективная обоснованность тех чувств, которые он испытывает. То есть сюжет с птицей создает ситуацию, на которую и каждый читатель отреагирует «как ребенок» или «как нормальный человек», здесь можно сказать и так, и так. Найден ракурс, позволяющий не маркировать субъекта григорьевских текстов как «наивного», «детского», «дошкольного», зажимая его в терминологических и исследовательских рамках, но признать эту позицию как актуальную, несмотря на кажущуюся специфичность, для большинства людей и не-людей.

4. Цикл. Смежные концепты

Связь образа птицы с явлениями природы, с одной стороны, и творчества, с другой, притягивает еще один концептуальный мотив – цикличность как свойство движения жизненной и языковой материй, повторение и вечное возвращение как созвучия и рифмы бытия. Простейший вариант этого мотива (реальные циклы природы и времени) – в повествовательных, более длинных стихотворениях или, наоборот, эскизных миниатюрах на тему мимолетности: «Нынче март и грачей прилет, / Но скоро-скоро отлет... / Осенью плод, а зимой компот, / И снег, и метель, и лед» [3, 65]; «Вместо солнца вышла на – / Вышла на небо луна. / Вместо птичек под окошки / На концерт собрались кошки» [3, 46]. Другой вариант, стыкующийся с идеей творческого, топологического переворачивания мира, о которой уже шла речь, питает экспериментальные, игровые тексты Григорьева, построенные на игре слов, каламбурах, паронимических сближениях или даже простой инверсии, как в уже известном нам двустишии «Скворцы ручьят, / Ручьи скворчат».

Завершая разговор о концептуальных связях и возвращаясь к первому уровню, на котором птицы выступали медиумическими агентами внутри стесненной реальности, можно отметить еще несколько смежных кон-

цептов, не связанных напрямую с птицами и способных функционировать отдельно от них, но позволяющих соотноситься с птичьим мировосприятием и перестраивать человеческое по типу «за птицами – мир».

Один из них – *высота*. Как и явление птицы, высота или высокий объект демонстрируют ту или иную границу (чаще всего между поэтом и другими людьми): «Хармс погиб в пустыне этой, / В склеп живых сюда сойдя, / Живописцы и поэты... / Вот сподобился и я. // За высокою стеною, / Как бессмысленный кураж, / Вдруг взрывается порою / Невеселый хохот наш» [3, 227]. Но чаще всего человеческий субъект просто избегает чуждой ему высоты, однако через привычную вопросно-ответную и игровую, творческую форму может попробовать ее очеловечить: «– Ты боишься высоты? / – Нет, нисколечко. А ты? / – Не боюсь, коль высота / Мне не выше живота» [3, 25].

Концептуальное поле *тесноты* формирует не только холодное, механическое насилие, но и (со)чувственную лирическую реакцию на него (такую, как мы видели в текстах с птицами): «Пойду домой, пожалуюсь маме, / Что луна зажата двумя домами» [3, 25]; «Все уменьшилось в мире. / Всем везде стало тесно. / Вот и в моей квартире / От давки окошко треснуло» [3, 159]; «Даже слезы текут по стеклу. / Так мне больно стоять в углу» [3, 83].

Наконец, концепт *полета*, относясь к человеческим субъектам, распространяет на них функции птиц: обозначение границы между Я и социумом, выход за рамки проблемы и способ перевернуть ситуацию. А поскольку проблемы и ситуации в «детских» и «взрослых» стихах заметно отличаются, реализация этого концепта оказывается довольно вариативной, что в целом не типично для Григорьева, чьи тексты уместнее делить не на детские и взрослые (граница чрезвычайно нечеткая), а на опубликованные при жизни и неопубликованные. Взаимодействие, в том числе общение с птицами одинаково доступно как детям, так и взрослым, по количеству птиц эти группы текстов почти равны: в детских – 20 упоминаний, во взрослых – 25. Но равноправие в определенной мере нарушается, когда летать начинает человек. Вот примеры детского полета: «Мы бежали вдоль речки, / Не бежали – летели! / Резко свернула речка, / А мы свернуть не успели» [3, 60]; «Мощно махая руками, / Влетел я в наш класс на сбор. / В дверь упираясь ногами, / Вылетел я в коридор» [3, 82]; «Я летал в созвездье Рыбы, / Прилетел назад – / Дети стали стариками, / На меня ворчат» [3, 90]. А вот промежуточный вариант, когда экстремальная краткость двустипшия создает философское напряжение: «Вот уже две недели, / Как дети в окно улетели [3, 133]. Во взрослых стихах полет означает более

радикальный жест – некий трансгрессивный скачок, экзистенциальное преобразование (пусть и в пародийной форме):

От спиртного и от плана
Я полетами лечусь.
Разбегаюсь с дельтапланом,
Прыг с горы – и я лечу!

Ведь в полет с собой гашиша
И спиртного не возьмешь.
И пока с горы летишь ты –
То не куришь и не пьешь! [3, 201]

«Взрослый» полет неизбежно оборачивается падением, но и падение сохраняет двойственный потенциал мортально-витальной трансгрессии: «Не раскрылся почему-то / Новый парашют. / Жить осталось мне в паденье / Несколько минут» [3, 217]. Кажется, здесь тексты Григорьева берут тональность В. Ходасевича, напоминая его знаменитое «Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг – а иной». Прыжок, скачок, полет, падение, ушиб – всё, чтобы разбить призрачность мира, почувствовать себя живым (хотя бы на «несколько минут») и оживить сам мир («живым» – подразумеваемая рифма в ходасевичевском тексте), даже в детских стихах: «У окошка я долго сидел, / Ждал чего-нибудь интересного. / Мячик прямо в меня полетел – / И окно мое косо треснуло» [3, 46].

Полет других существ, в первую очередь насекомых – мотыльков, бабочек, ос – это отдельная тема. В значительной степени они делят часть функций с птицами в этот момент, они действуют так, как действовали бы птицы, если бы летали. Да, сами птицы редко летают в стихах Григорьева.

Итоги филорнитологического наблюдения следующие.

Всего в рассматриваемом издании птицы упоминаются 45 раз. Для поэта, не специализирующегося отдельно на природном, экологическом материале, это очень много.

Было отмечено 15 разных видов: курица / петух / цыпленок (общее количество раз – 7), серая ворона / воронье (6), попугай (3), ворон (2), грач (2), воробей (1), скворец (1), сорока (1), утка (1), голубь (1), стриж (1), журавль (1), овсянка (1), лебедь (1), индейка (1).

Среди общих наименований: птица (12), птичка (2), птенец (1). Еще один вид встречается только в прозаическом тексте – это гусь из изумительной одноименной миниатюры:

- Мальчик, ты не видел, проходил ли здесь гусь? Большой гусь с красными лапками.
- Гуся не видел.
- А не видел ли ты гуся, за которым шла гусыня?
- Нет, не видел.
- А не видел ли ты гуся, за которым шла гусыня с тремя гусятами?
- Конечно, видел. Они пошли вон на тот пруд [3, 256].

Но важнее не количество упоминаний, а то, что птица для Григорьева не фоновый элемент, не средство, но важный объект внимания и восприятия мира. Григорьев и в жизни с интересом относился к птицам, по всей видимости, был наблюдателем птиц, по крайней мере, один вид активности бердвотчера, натуралиста встречается в стихотворении: «Я записывал птиц голоса / На карманный магнитофон. / В микрофон залетела оса, / Создавая ненужный фон» [3, 49] – фоном здесь становится как раз оса, нарушающая общение с птицами, но не общение с миром. Да, поэту свойственна «полнота внимания» [12, 285] ко всем существам реальности, и даже если бы частотность птиц в текстах была ниже, по альтернативным параметрам все равно можно было бы прийти к выводу о принципиальном значении птиц для Григорьева как человека, так и поэта.

Эти выводы подтверждаются особенностями поведения птиц в синтагматическом ареале. Ведь в основном птицы, если и появляются в тексте, то становятся действующими персонажами, иногда центральными. В более крупных текстах это происходит реже, но и такие примеры есть («На смерть стрижа», «Про птичку»). При этом если создается развернутая картина внешнего мира, с большим перечислением природных субъектов и реалий, то среди прочих птицы не появляются («Этюд», «Рождественская песенка»); птицы вне ряда. Среди исключений из правила – курица (иногда петух) и серые вороны, которые могут быть второстепенными образами, объектами окружающего пространства (курица/утка как еда и вороны как антураж местности, возможно, поэтому это и самые многочисленные группы птиц). И это довольно уникально, потому что принцип синтагматического ареала и теория вероятности указывают на высокий шанс встретить птицу в протяженном, нарративном стихотворении с обилием других природных образов, и чем ближе к финалу, тем выше шансы. В текстах Григорьева птицы появляются, как правило, ближе к началу; в противном случае, как бы не сгущались природные образы и смежные понятия, они, в отличие от формальных (рифма), языковых (паронимы) факторов, не вызовут образ птицы. То есть птицы оказываются обособленными от ареала, за счет этого они и персонажны, и символичны, они легко

берут на себя медиумическую, экспрессивную и метапоэтическую функции, а также функцию трикстера, они связаны с другими словами и образами скорее на символическом, языковом уровне. Благодаря птицам достигается необходимо высокая степень условности происходящего в художественной реальности, но условности, которой легко сочувствовать.

Таким образом, птицы в поэтической системе Олега Григорьева действительно включены в разветвленную сеть концептуальных и образных связей, иногда оказываясь в центральной, эмблематичной позиции, и позволяют выстроить траекторию чтения и анализа этого поэтического корпуса так, чтобы формальное собрание небольших разнонаправленных текстов было возможно воспринять как цельный и неоднозначный сверхтекст.

1. Бондаренко В. *По адским кругам Олега Григорьева* // *Литературная Россия*. 2005. № 29. URL: <https://web.archive.org/web/20100519134125/http://www.litrossia.ru/archive/155/person/3896.php> (дата обращения: 10.02.2024).

2. Глазков Н.И. *Хихимора*. М., 2007.

3. Григорьев О.Е. *Птица в клетке. Стихи и проза* / Сост. и вступит. статья М. Яснова. СПб., 2005.

4. Губайдуллина А.Н. *Деонтология детства в лирике О. Григорьева* // *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. 2006. № 8. С. 78–93.

5. Делёз Ж. *Логика смысла* / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М., 2011.

6. Делёз Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М., 2020.

7. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2-х т.* М., 2003.

8. Парамонов К. *Рецензия на книгу О. Григорьева «Птица в клетке» (1997)* // *Русский журнал*. 1997. 13 дек. URL: http://old.russ.ru/journal/zloba_dn/97-12-13/param.htm (дата обращения: 16.02.2024).

9. Петренко М. *Меж детей ничтожных мира* // *Сайгонская Культура (S-Culture)*. URL: <https://web.archive.org/web/20200727045512/http://culture.baraban.com/saigonfolks.html#link12> (дата обращения: 13.02.2024).

10. Понизовский Б. *Он всё изначально принимал* // Григорьев О.Е. *Двустушия, четверостушия и многостушия*. СПб., 1993. URL: <http://www.newkamera.de/kx/grig2.htm> (дата обращения: 10.02.2024).

11. Хворостьянова Е.В. *Поэтика Олега Григорьева*. СПб.: Гуманитарная Академия, 2002.

12. Юрьев О. *Отстояние. «Летний день» Олега Григорьева как инициальный текст неслучившейся литературы* // *Новое литературное обозрение*. 2014. № 2. С. 279–288.