

О Михаиле Соковнине долгое время мало что знали в кругу профессиональных литераторов, даже среди знатоков сам- и тамиздата. В самиздатском движении 70-х годов участия он не принимал — не успел, на Западе был напечатан (уже посмертно) только в парижском журнале «Ковчег», который просуществовал около двух лет (в конце 70-х) и мало кому сейчас доступен. Он был больной человек, инвалид с рождения. Какая-то редкая болезнь соединительных тканей со сложным латинским названием. Ему трудно было передвигаться без посторонней помощи: сердце, лёгкие не выдерживали малейших физических нагрузок, он задыхался, простая ходьба превращалась в пытку. Здоровому человеку невозможно себе этого даже представить, а он жил, и жил, похоже, счастливо. Малоподвижность, физическая беспомощность (требующая на деле поистине героических физических усилий), как водится, с лихвой возмещалась постоянным интеллектуальным напряжением, духовной работой «на износ» и — художественным творчеством.

Михаил Соковнин родился в интеллигентной семье, что называется, «с традициями». Из той ещё интеллигенции, дореволюционной: дедушка — царский офицер и дворянин, бабушка — из образованного купечества. Родители были людьми театрального мира: отец — оперный певец, мать — в молодости балерина, позже — театровед и балетный критик. Жили в «старой» Москве, в центре, в одном из переулков между Консерваторией и Большим театром, в той Москве, которая была ещё городом, культурным сообществом, а не тем, во что она превратилась сегодня, уйдя в свои «спальные кварталы». И эта культурная, а конкретнее, речевая среда, которая окружала Михаила Соковнина с детства, видимо, многое определила в столь точно найденной им позднее интонации, манере поэтического «говорения», в филологически

выверенном, внешне чуть архаичном, рафинированном, но абсолютно убедительном стиле его стихов и прозы.

Соковнин был очень книжным человеком. С юных лет он серьёзно занимался философией, литературой. Гуманитарное призвание не вызывало сомнений, и с конца 50-х годов Соковнин — студент филфака Московского педагогического института им. Потёмкина. Этот давно уже не существующий институт (его слили с МГПИ ещё в 60-х) останется в памяти хотя бы тем, что в нём учились поэты Александр Аронов, Всеволод Некрасов и Михаил Соковнин. Аронова Соковнин уже не застал, а вот Некрасов был старше всего на пару курсов, и дружба с ним оказалась уже на всю жизнь.

Эта дружба имеет и чисто литературное значение. Трудно найти, наверное, поэтов более близких друг другу, чем Михаил Соковнин и Всеволод Некрасов. Их объединяло стремление к какому-то новому лирическому качеству, стремление малоопытное тогда, в бурные, политизированные «оттепельные» годы, и недостаточно оценённое в не менее политизированное перестроечное время. А ведь это-то — новое художественное качество — в сущности, только и имеет значение для искусства, всё остальное лишь следствие, частности. Что же это за качество? Тут можно говорить очень много. Есть и название, понятное специалистам, — «конкретизм». Конкретная поэзия на Западе составила целую эпоху, но значение нашего конкретизма вряд ли меньше западного.

Центром московского конкретизма было подмосковное тогда Лианозово, больше известное как центр художественного андеграунда. Всеволод Некрасов — лианозовский активист — приобщил, конечно, и Соковнина к тамошней, как бы сейчас сказали, «тусовке», но Соковнин всё же остался в стороне, не заразился общим энтузиазмом. «Барачная» эстетика, социальность, зарождающийся поп- и соц-арт — всё это было любопытно, но как-то не очень близко. Соковнина мало интересовала пластика социального. «Паспорту» Оскара Рабина он предпочитал, например, мистически-декадентскую графику Валентины Кропивницкой. Вообще его вкусы принадлежали скорее модернистскому «Серебряному веку» с его метафизическим синкретизмом (любимый поэт — Блок), нежели какому бы то ни было авангардизму. Сказывалась и любовь к классической философии, ограждающая от крайно-

стей авангардистского агностицизма. Но, кроме Блока, был ещё любимый поэт — Козьма Прутков, а этот последний не одного Соковнина привёл в лоно отечественного поставангарда.

Всеволод Некрасов и Михаил Соковнин выделялись среди конкретистов своим вполне традиционным лиризмом, стремлением работать в обычной, не перевёрнутой, не «барачной» или соц-артовской эстетике. Язык формировался у каждого из поэтов свой, но говорили они часто о вещах очень близких и для поставангарда диковинных — о природе, например, да хоть бы о погоде, о том, о чём всегда говорила лирическая поэзия, — о красоте живого мира. При всём при том они оставались конкретистами.

Стих Михаила Соковнина вроде бы совсем не похож на интонационно-говорной стих Всеволода Некрасова или Яна Сатуновского, но речевая, разговорная основа тут не менее важна:

*Вот вам и чудо:  
из голубого пруда  
торчит чёртик.  
Да,  
на фантазию всюду  
и всегда  
нужна зацепка.  
В данном случае —  
щепка.*

Тоже говор, но говор рафинированный, изысканный, не та бытовая речевая стихия, в которой кристаллизуются стихи Некрасова и Сатуновского. Такова особая соковнинская интонация, определившая потом все его «предметники»: ровная интонация неторопливого размышления, бесстрастного фиксирования бесконечного потока внешних событий, впечатлений. Конечно, это чисто прутковская «сверхсерьёзность», игра, но здесь же и сильное лирическое чувство.

Соковнинская интонация сохранилась для нас в магнитофонных записях, и для тех, кто их слышал, тексты Соковнина уже неразрывно связываются с его манерой чтения, почти так же, как в песнях Окуджавы слова не существуют отдельно от мелодии. То же самое, впрочем, можно сказать и о стихах Некрасова и Сатуновского. Все они поэты интонационные. Дело тут, конеч-

но, не только в манере чтения. Интонация — музыка речи, и вот эта-то музыка и стала поэзией конкретистов.

Внешне бесстрастная, пародийно-серьёзная, аналитическая манера изложения Соковнина выявляет сложные художественные отношения внутри высказывания, между словами, внутри слов. Почти что чтение по слогам:

*Жила-была  
Же-А-Бе-А.*

Или:

*Паук —  
ног пук.*

Михаил Соковнин интересовался не только естественным звучанием слова (как остальные конкретисты), но его морфологией, «анатомией». Он заставляет читателя вглядываться в слово; мы видим, как повторяются звуки, как слова превращаются друг в друга (то же, хотя по-другому, происходит и в стихах Всеволода Некрасова). Звуки становятся максимально независимыми (даже не звуки — буквы: при чтении по слогам нет фонетической редукции — как пишется, так и слышится), они часть конструкции, которую можно ощупать руками, ощутить всю скульптурную прелесть швов и соединений — в «Жабе» так прямо и делается. («Жаба», кстати говоря, опубликована в 1975 году вместе с ещё несколькими стихотворениями Соковнина в детской книжке «Между летом и зимой», составленной Некрасовым).

Основным элементом поэзии Соковнина становится слово, а точнее, имя, существительное. Сами имена предметов оказываются настолько эстетически насыщенными, что простое их перечисление превращается в поэму. Соковнин так и назвал свои поэмы — «предметники». Перечисление тут, конечно, далеко не простое, но с точки зрения синтаксиса — да, сплошной поток назывных предложений. Предметы, все «мелочи жизни» лишь называются, бесстрастно регистрируются, как в фотореалистической картине. В результате, впрочем, действительно возникает поэма — связанное лирическое (и ироническое, конечно) повествование со своим сюжетом.

Основные сюжеты Соковнина — путешествия. По Волге («Рассыпанный набор»), в Подмосковье, на дачу («Застеклённая терраса»), в Болдино, по «пушкинским местам» («Суповой набор»). Можно себе представить, как важны были такие не слишком, на наш взгляд, дальние путешествия для скованного болезнью нашего героя. «Поездки за впечатлениями» — так называли он и его друзья (конечно, путешествовал он не в одиночку) эти «акции», и совершались они действительно как художественные акции — в атмосфере непрерывной художественной рефлексии.

Вообще, для Соковнина всегда было важно коллективное творчество. «Коллективные действия» поэта и его друзей ещё, может быть, будут описаны, но ведь и одно из основных его произведений, книга «Вариус» — совместное творчество. «Вариус» писался вместе с Александром Мальковым. Мальков — друг детства Соковнина, художник, профессионально литературой, в общем-то, никогда не занимавшийся. Но в том-то и дело, что литература Соковнина возникает не столько из писательской работы, сколько из художественной игры, превращающейся в образ жизни.

Если в стихах и «предметниках» Соковнин — большой лирический поэт, то в прозе и пьесах он — интереснейший писатель-абсурдист, философ. Речевые манеры, интонации, впрочем, те же самые, легко узнаваемые. Но в этих текстах правят бал не «имена», не назывные предложения: в прозе без синтаксически распространённой фразы всё же не обойтись. При этом фраза — характерная, соковнинская, построенная с особым филологическим изыском, можно сказать, даже с каким-то лингвистическим артистизмом. В результате тот же «высокий стиль», прутковская «серьёзность». Лирическое переживание почти уходит, зато усиливается игра, «акционность» (особенно в «Замечательных пьесах»), абсурдистски-метафизическое звучание. Это проза, созданная по поэтическим законам.

Михаил Соковнин не успел написать много. Однако слово своё сказал, веское слово, весомое. Трудно переоценить важность его работы для современного литературного сознания. Ему благодарны многие современные поэты. Но главное, что ему благодарны мы, читатели.

Остаётся немаловажным и другой аспект литературной деятельности Соковнина — его переводческая работа. Скажем о ней несколько слов, коснувшись переводов Соковниним Альфреда Теннисона.

К Альфреду Теннисону, популярнейшему при жизни поэту викторианской эпохи, радикальный XX век отнёсся столь же немилостиво, как и к большинству авторитетов слишком благополучного и рационального (с модернистской, «революционной» точки зрения) XIX столетия. Слава его, казалось, безвозвратно поблекла вместе со стремительно осыпавшейся мишурой викторианских ценностей, буржуазного благополучия, стабильности. Но прошло время, и выяснилось, что поблёкшие ценности не такая уж мишура. Модернистский художественный революционизм сменился постмодернистской эстетической бережливостью. Теннисон сегодня почитаемый и читаемый на родине классик.

В русской литературе поэзия Теннисона, в общем-то, никогда не оказывалась в центре внимания. Переводили его мало, и хотя среди переводчиков — Дмитрий Минаев, Алексей Плещеев, Константин Бальмонт, Иван Бунин, работы их единичны и основной корпус текстов английского классика до сих пор остаётся недоступным русскоязычному читателю. Единственная книга Теннисона на русском языке вышла в 1904 году — «Королевские идиллии» в переводе Ольги Чюминой. Книга никогда не переиздавалась и к настоящему времени прочно забыта<sup>1</sup>. Самый известный перевод из Теннисона — это, разумеется, «Леди Годива» Бунина, своей популярностью обязанный знаменитому сюжету в той же мере, что и мастерству (и имени) переводчика.

В советское время Теннисону тоже не повезло. Его зачислили в разряд «реакционных» со всеми вытекающими отсюда последствиями. В середине семидесятых в серии «Библиотека всемирной литературы» вышел том европейской поэзии XIX века. Теннисона представили переводами Бунина, Маршака и несколькими работами поэтов нового поколения. Среди них одно стихотворение в переводе к тому времени уже ушедшего из жизни поэта Михаила Соковнина.

Михаил Соковнин не был профессиональным переводчиком. Он вообще не был профессиональным литератором в советском смысле слова, хотя и имел филологическое образование. Соковнин был замечательным поэтом, на мой взгляд, одним из значитель-

<sup>1</sup> Информация, актуальная на момент первой публикации статьи. На данный момент в России доступны многочисленные издания Теннисона. — *Прим. ред.*

нейших в своём поколении шестидесятников, но не тех, кто гремел по эстрадам и вёл сложную игру с коммунистической властью, а тех, кто никаких игр не вёл, не гремел, а просто занимался тем, чем хотел, — литературой. И занимался именно профессионально, хотя никаких гонораров от госиздательств практически не получал.

Но почему конкретист Соковнин обратился к викторианцу Теннисону? Случайность? Вряд ли. Других переводов Соковнина мы не знаем, а Теннисона он перевёл немало: две поэмы, десятки стихотворений... Наверное, присутствовал естественный для запрещённого поэта мотив: переводить запрещённого для переводов автора. Но это далеко не главное. Были у двух поэтов и другие точки соприкосновения.

Дело в том, что Соковнин при всём своём конкретизме-минимализме — поэт, что называется, высокого стиля. Его речь подчеркнута изысканна, филологически изощрённа, может быть, даже манерна (конечно, сознательно манерна). Конкретистски отстранённый, иронический, но именно «высокий» стиль: не речь, говор (как у очень близких Соковнину уже упомянутых нами поэтов Всеволода Некрасова и Яна Сатуновского), а слог. Для его лирики органична эпическая интонация, ведь и «предметники», по сути, эпическая форма.

Конечно, «высокий стиль» Соковнина — стилизация, пародия. О пародийности Теннисона говорить не приходится, но вот викторианская любовь к благородному, освящённому традицией слогу, к высокой стилизации, особенно проявившаяся в «Королевских идиллиях», Соковнину была очень близка и понятна. Привлекал не только эпос, но и сама эстетика древних преданий, вообще культурное прошлое, классический канон. Историзм в высшей степени свойственен поэзии Соковнина. Его авторская позиция — позиция летописца, фиксирующего не свои переживания, а внешний поток событий. Особенно это характерно для «предметников». Все они представляют собой своеобразные хроники, исторические описания (несмотря на то, что речь в них идёт в основном о современности и вроде бы исключительно о быте). Поэтому непосредственное обращение к прошлому в единственном «историческом предметнике» (авторское определение) о Жанне д'Арк нисколько не выделяет его из общего ряда. Работа над переводом «Смерти Артура» и «Леди

Шейлот», скорее всего, немало способствовала появлению собственной рыцарской поэмы.

Соковнин вообще любил классическую поэзию, питался ею как поэт, хотя и оставался авангардистом. Такова специфика постмодернистской эпохи: сохраняя аналитическое, острое отношение к условиям формирования собственного художественного высказывания, поставангард совершенно открыт для диалога с любой другой, внешне сколь угодно чуждой эстетической системой и часто находит друга и единомышленника в местах самых неожиданных.

Надо сказать, что для Соковнина всегда была важна метафизическая насыщенность высказывания — и в поэзии и в прозе (особенно в прозе). Жизнь и смерть, Бог, любовь — традиционные элегические темы — волновали конкретиста Соковнина ничуть не меньше, чем классика Теннисона. Но есть тут, видимо, ещё и щемящая личная нота.

Элегический цикл «In memoriam», частично переведённый Соковниным, посвящён памяти безвременно умершего друга Теннисона, молодого поэта Хэлема. Соковнин постоянно жил перед лицом смерти, которая могла настичь его в любую минуту. Об этом нет ни слова в его произведениях, но это так. Как знать, может, переводя «In memoriam», он чувствовал себя и автором и адресатом одновременно? Как бы то ни было, встреча двух поэтов состоялась. А это всегда радостное и полезное для читателя событие.

*Впервые опубликовано в журнале «Московский наблюдатель», № 2, 1992 и в книге Владислава Кулакова «Поэзия как факт» (М.: Новое Литературное Обозрение, 1999)*