

ДВЕ ЭСТОНИИ ДАВИДА САМОЙЛОВА

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

В январе 1965 г. Давид Самойлов пишет три стихотворения, с которыми в его поэтический мир входит эстонская тема. Прихотливо изменяясь и прирастая многообразными (в том числе — контрастными) смыслами, тема эта будет разрабатываться Самойловым на протяжении многих лет¹, но ее начало, так или иначе отзвучивающееся во всех последующих вариациях, останется скрытым от читателя. Насыщенные таллинскими реалиями «Два стихотворения» (с характерным посвящением «Только тебе» [Самойлов 2006: 488]) при жизни автора не печатались², а для того, чтобы распознать эстонскую окраску строки «Как теплый пух зимы туманной» [Там же: 149], необходимы подсказки, отсутствующие в зашифрованном тексте стихотворения «Названья зим».

Генезис (и соответственно — автобиографический план) этих текстов становятся явными при обращении к дневниковым записям поэта от конца декабря 1964 — начала января 1965 гг.:

26 декабря. Наконец уехал в Таллин, по существу бросив все дела и без достаточных денег <...> Перед этим были все те же мутные дни <...> *27 декабря.* В Таллине. Меня встретил Яан Кросс, с которым сразу заговорили, как будто виделись вчера. Снова обнадеживающее чувство населенности земли поэтами <...> *28 декабря* <...> К вечеру пошел в гости к Кроссам. Эллен <Эллен Нийт, поэт, жена Яана Кросса. — А. Н.> — милая, добрая. Чудные дети — Томас и Мария. У них отдыхал душой, оттаивал, чувствовал себя у своих <...> *29 декабря* <...> Обедал с Кроссами. На-

¹ Наиболее поздние обращения к ней: «Переменная погода» (не позднее 1988), «В январе дождь ливня...» (январь 1988; опубликовано посмертно), «Январь в слезах, февраль в дожде. Как усмотреть...» (не позднее февраля 1989) [Самойлов 2006: 409, 554, 415].

² Опубликовано Г. И. Медведевой в кн. «Черта» (М., 1994).

строение чуть проясняется. Раздражение проходит. На дне его — дурное самочувствие и род раскаяния <...> *1 января*. Таллин. Встречали Новый год у Кроссов. Было приятно, мило и трогательно <...> Целый день то отсыпались, то разговаривали — бесконечно. *2 января*. С Галей <Г. И. Медведевой, будущей женой поэта. — А. Н.>. *4 января*. Уехала Галя. Запойная тоска. К вечеру — тоска умиротворенная [Самойлов 2002: I, 365–366; II, 7].

Противопоставленный привычной Москве (с ее неразрешимыми «делами», «мутными днями» и «раздражением») Таллин этих записей — прежде всего, место тайного (беззаконного) единения с возлюбленной. Не менее важна общая «идиллическая» окраска эстонского пространства — «поэтического», «семейного», «праздничного» (Новый год), отменяющего привычный распорядок дня. Эти мотивы возникают и в более поздних, сделанных уже после отъезда возлюбленной в Москву, записях:

6 января. Приехали с Сашкой <сын Самойлова. — А. Н.> и Томасом (сыном Эллен Нийт) в Отепя, местность километрах в тридцати от Тарту. Чудесный маленький отель над замерзшим озером. Снежно. Тихо. Малолюдно <...> *8 января*. Я, в сущности, рожден, чтобы сидеть во главе большого стола с веселой хозяйкой, множеством детей и добрых друзей. Четыре таллинские девочки, Сашка, Томас, дети Лунгиных воспроизвели сегодня в чудном «Пюхаярви» <отель в Отепя. — А. Н.> модель моего счастья. Как жаль, что все это не получилось и не получится. Боюсь, что желание это, нарастающее, толкнет меня на поступки, которые едва ли приведут к добру. Каждую женщину я примеряю на роль хозяйки такого моего дома» [Там же: II, 7–9].

Идиллически увиденная Эстония предвещает будущее семейное счастье, но одновременно воспринимается как пространство чужое, способное одарить лишь краткой и конечной радостью, а потому вводящее в опасный соблазн.

Эта двойственность окрашивает оба стихотворения потаенного (как и само свидание с возлюбленной) диптиха. В первом настойчиво фиксируется «промежуточность», временная и пространственная ограниченность идиллии, зажатой между «годом сегодняшним» и «годом вчерашним», «днем прошед-

шим» и «днем грядущим», вокзальной встречей и вокзальным прощанием: «Поезд, медленно подъезжающий, / Поезд, медленно отошедший». «Тайное обиталище» равно «временному прибежищу», но замедленность короткого счастья словно бы отменяет само понятие времени, превращая день в вечность. Неназванный, но угадываемый мотив «остановленного мгновения» передается как лексически (трижды повторено слово «медленно», ср. также «день, за окнами *тихо* брезжущий», «*сонный* снег, смежающий веки»), так и на иных уровнях: чередование дактилических и женских рифм, обилие «длинных» причастий в рифменных позициях, густота аллитераций на шипящие, частью обусловленная грамматически — тем же изобилием причастий. Название эстонской столицы, рифмующееся с произнесенным притяжательным прилагательным, образованным от имени адресата текста (Таллин — Галин), расплылось по тексту (особо важна инициальная — повторенная в зачине третьей строфы — строка «Таллин — тайное обиталище»), а потому и все пространство стихотворения воспринимается (сперва — автором и адресатом, а после комментаторской рефлексии и читателем) как «Галино», то есть возлюбленной.

Поэт не знает, может ли таллинская новогодняя идиллия перешагнуть свои пространственно-временные границы. Вопрос «сонного снега»: «где же? Где ж еще?» — получает в финальной строке двусмысленный ответ, закономерно данный в вопросительной форме. «Неужели — совсем? Навеки?» [Самойлов 2006: 488] может читаться и как *больше такого нигде и никогда не будет* и как *так теперь будет всегда*. Второе из «Двух стихотворений», открывающееся мотивом «стремленья к разлукам» (ощутимая, хотя, возможно и бессознательная отсылка, к пастернаковской формуле «страсть к разрывам»), склоняет к грустному выводу: «В том городе — только прощанье / И запах горячего сланца». Однако концовка (вновь вопросительная) слегка ослабляет тему обреченности на расставание и во всяком случае вновь актуализирует мотив блаженства (пусть временного и сопряженного с тревогой о будущем): «Счастливы мы или печальны? / Как знать? И откуда дознаться» [Там же: 489].

Если в скрытых от читательской аудитории «Двух стихотворениях» господствует двоящаяся трактовка эстонского пространства, то явленные публике «Названья зим» (написаны 15 января, вскоре по возвращении в Москву) посвящены обретенному счастью: «А эту зиму звали Анной / Она была прекрасней всех» [Самойлов 2006: 149]. Не касаясь здесь рассмотренной в другой работе тайнописи этого стихотворения (система ударных гласных — 20 «а», 8 «и», на которое падает ударение в «предвещающем» появлении «Анны» значимом для Самойлова имени «Катерина» — позволяет отождествить героиню с Галей/Галиной) и его ключевого значения для мифа Самойлова об идеальной возлюбленной — Анне, неотделимой от Г. И. Медведевой, [Немзер 2006: 41–45], отмечу, что для самого поэта обретение новой любви (= новой жизни) оказывается возможным благодаря эстонскому пространству³. Отсюда его идиллическая окраска в последующих опусах 1960-х гг.

Внешне шутливая предновогодняя (декабрь 1966) «Галлинская песенка» воспроизводит тот комплекс мыслей и чувств, которые владели поэтом два года назад, что обуславливает

³ О переживании Самойловым соединения с возлюбленной как «второго рождения» свидетельствуют неопубликованные при жизни автора стихотворения «Я переполненный тобой...» (с финальным: «Люби меня, не то я сгину», 1964) и «Вновь стою пред лицом событий...» (с гордым признанием «Целый день, как гений в зените, / Полон пламени и бессмертья», январь 1965) [Самойлов 2006: 487, 489]. В обоих стихотворениях возникает «море». Примечательно в этом плане и «Выздоровление» (1965), открывающееся строкой «Раньше надо было умирать...» и завершающееся признанием «Непосилен груз выздоровленья, / Непосильно счастье бытия» [Там же: 490–491], где сложно варьируется сюжет одноименной классической элегии, кстати, также связанной с «остзейским» локусом (Ригой, где автор первого «Выздоровления», излечившись от телесных ран, был сражен любовью); ср.: «Ты снова жизнь даешь; она твой дар благой, / Тобой дышать до гроба стану, / Мне сладок будет час и муки роковой: / Я от любви теперь увяну» [Батюшков: 174].

повторение основных мотивов тогдашних дневниковых записей и стихов: каникулярность (ограниченность праздничного бытия временем: прибытие и отбытие поезда), антитеза счастливого «чужого» и тревожного «своего» пространства, переданная климатическими приметам (таллинские «снежок» и застелившая — очевидно, ласково — город зима превращаются сперва в еще притягательный снегопад, а затем в метели, что готовит возвратное движение «в сторону бурана», домой, в Россию).

«Таллинская песенка» демонстративно музыкальна и столь же демонстративно шутивла — за счет повторяющихся диссонансов. Автор блестящей работы о «Рондо» А. К. Толстого отметил, что текст Самойлова строится на толстовских созвучиях, задав в скобках вопрос «намеренно или нет?» [Гаспаров: 184]⁴. Отсылка к язвительной сатире на министра юстиции («Ах, зачем у нас граф Пален / Так к присяжным параллелен! / Будь он боле вертикален, / Суд их боле был бы делен» [Толстой 2004: 322]) представляется вполне сознательной. Дело не сводится к общим схождениям поэтических систем Толстого и Самойлова⁵. Показательно внимание младшего поэта к стихотворной технике предшественника, в частности — к новаторским неточным рифмам, которым посвящен специальный раздел в исследовании Самойлова (см.: [Самойлов 2005]). Прочитав известное письмо Толстого Б. М. Маркевичу от 4 февраля 1859, где тот отстаивает права неточной

⁴ Исследователь ссылается на [Баевский 1972], где «Таллинская песенка» упомянута в ряду текстов с диссонансными рифмами.

⁵ Это и напряженный интерес к русской истории, в особенности — к эпохе Ивана Грозного и Смуте, понимаемой обоими художниками как неизбежное следствие тирании, и приверженность балладе, зачастую со скрытым лирическим планом, и любовь к шуточной — домашней, фривольной, нарушающей нормы «благопристойности» — поэзии. На мгновенно распознаваемой даже неопытным читателем основе самого известного стихотворения Толстого Самойлов строит «Когда среди шумного бала...», текст глубоко интимный и принципиально значимый.

рифмы⁶, Самойлов замечает: «Репертуар его усечений намного шире и свободней, чем у его предшественников» и приводит выразительные примеры, в том числе рифмы «ой — а (Анной — странна)» [Самойлов 2005: 210]. В «Названьях зим» и «Пестеле, поэте и Анне» Самойлов такого смелого «контраграмматического» хода себе не позволил, рифмуя «туманной — Анной» и «желанна — Анна» [Самойлов 2006: 149, 152], но в «Таллинской песенке» употребил рифмующееся (в одной цепочке) имя Ян как в творительном, так и в родительном падежах [Там же: 163].

Наиболее важна, однако, игра с приемом Толстого, преобразующая старый (памятный квалифицированному читателю) смысл в контрастирующий с ним новый. Если у Толстого постоянное повторение диссонанса «Пален — параллелен» (оба слова порождают цепочки рифм) создает, по точной характеристике исследователя, два ощущения — «Как все перемешано!» и «когда же это кончится?», а переход к немецкому языку в последней строфе («Herr, erbarm' dich unsrer Seelen! / Habe Mitleid mit uns allen...» [Толстой 2004: 323]) знаменует комическое отчаяние автора⁷, то Самойлов, введя в зачине знакомый диссонанс (-ален — -елин), выстраивает изысканную цепочку рифм, тянущуюся через четыре строфы⁸. Появившееся в первой строке название заветного города отзовется лишь одной рифмой (*Таллин — завален*). Во второй строфе рифмопары *надо — снегопадом* и *ресторанам — Яном* (отметим «толстов-

⁶ Самойлов дает цитату в переводе Л. П. Якубинского, использованном в его классической работе [Якубинский: 39], [Самойлов 2005: 209–210]; ср. [Толстой 1964: 108].

⁷ «Отчего, собственно, к господину богу нужно обращаться на немецком языке? Не оттого ли, что этот бог, которому одному под силу справиться с неразумием графа Палена, сам такой же немец, как этот граф с его немецкой фамилией?» — далее цитируется известное стихотворение П. А. Вяземского [Гаспаров: 185, 187].

⁸ Нечетные — пятистишья, четные — шестистишья: ААБВВ // ГВВГВВ // БДББД // ВЕВБВВ. (Курсивом выделены повторяющиеся имена Элен и Ян, второе в двух словоформах.) Ср. «унылую» череду четверостиший у Толстого.

ский» аграмматизм) скреплены ударным «а». В третьей строфе возникает — по-толстовски эффектно — неточная рифма (*метелям — Элен*). В четвертой — еще один диссонанс (*рано — перрона — бурана — Яна*). Главное созвучие постепенно вытесняется; если в первой строфе незарифмованным («холостым») оказывается мужское имя, то в строфе финальной — женское, фонетически соотнесенное с исчезающим Таллином. Доминирующее в начале «л'» под занавес робко (всего лишь дважды, в повторенном имени героини) звучит в череде других звуков. Праздник близ чужого счастья рано или поздно («однажды») закончится, Ян и Элен по-прежнему будут улыбаться друг другу (мена позиций — «И увидеть Элен с Яном / Да, увидеть Яна с Элен», сходно во второй строфе — подчеркивает единство четы поэтов), а московский гость обречен отправиться «в сторону бурана» [Самойлов 2006: 163], ему не дано стать своим в волшебном эстонском мире.

Тема эта (хоть в несколько иной огласовке) организует еще одно декабрьское стихотворение 1966 г., обращенное к дочери Элен Нийт и Яана Кросса, что отразилось в посвящении («М. К.») и заглавье — «Марии». Рисующий ребенок творит чудесный мир, о котором поэт может только мечтать: «Хотел бы и я поселиться / В том маленьком мире Марии, / Где славные звери такие, / Такие хорошие листья, / Такие хорошие лица!» [Там же: 164]. Мотивы «детскости» (вспомним январские дневниковые записи 1965 г.) и «сказочности» («хорошие» не только «листья» и «лица», но и звери, которых рисует Мария) поддержаны неточной (словно бы инфантильной) рифмовкой первой строфы (*Мария — рыбу*, при соседствующей богатой, но тоже неточной рифме *лиса — лица*, подхваченной во второй строфе: *поселиться — листья — лица*).

Мир стихотворения — «маленький», а это определение связано не только с детством, но и с небольшой (и доступной лишь для созерцания и гостевания) страной, где обретается девочка-художник. Очевидно, что стихотворение это связано с более ранним (май 1962) «Рисунком»: «Как весело рисуют дети / Доверчивые чудеса — / Не Истину и Добродетель, / а человечка или пса <...> Дитя! От мыслей безрассудных / Меня

чертою отдели. / Пусти, пусти меня в рисунок / И в добром мире посели» [Самойлов 2006: 127, 128]. «Рисунок» был впервые опубликован в книге избранного «Равноденствие» (1972) с посвящением Марии Кросс, однако в автографе посвящение это отсутствует. Не исключено, что поэт поставил его позднее, дабы теснее связать два стихотворения о дитяти-художнике и мягко намекнуть на идиллическую «детскость» и «сказочность» маленькой Эстонии.

Сказочный антураж возникает даже в стихотворении «Ночной сторож», прямо связанным с трагедией, которая была пережита эстонским народом в XX в. Слухи о странном стороже-музыканте, превращение обычного и даже низменного пространства («турбаза недалеко от Тапы», котельная) в храм искусства, перечень имен великих чужеземных композиторов («Однажды мы с ним разговорились / О Глюке, о Моцарте и о Гайдне»), аффективно красивое (если не сказать — роскошное) описание инструмента и на несколько мгновений преобразившегося героя («Гобой лежал, погруженный в бархат, / Разъятый на три неравные части, / Черный, лоснящийся и холеный, / Как вороны в серебряной сбруе. / Сторож соединил трубки, / И черное дерево инструмента / Отозвалось камергерскому блеску / Серебряных клапанов и регистров. / Я попросил сыграть. И сторож / Выдал с легкостью стеклодува / Несколько негромких пассажей. / Потом он встал в концертную позу / И заиграл легко, как маэстро, / Начало моцартовского квартета»), разумеется, резко контрастируют с горькой развязкой («Он не мог играть на гобое, / Потому что нутро у него отбито / И легкие обожжены Сибирью» [Там же: 165]⁹), но сказочно-романтические пассажи все же не вполне отменены жестокой исторической реальностью¹⁰. Эстония здесь, ко-

⁹ Во всех советских изданиях текст печатался с цензурной заменой: «...обожжены войною».

¹⁰ Избыток «красивостей» в «Ночном стороже» был удачно спародирован другом Самойлова: «В Опалихе / возле Плаццо де Пеццо, / в котельной жил одинокий заяц, / который, / как это умеют зайцы, / долгими зимними вечерами / очень любил поиграть на

нечно, не идиллична, но пространством высокой культуры и искусства она остается.

Даже дух зла в эстонском пространстве предстает персонажем по-своему обаятельным, комическим и ни в коей мере не страшным. Таков завсегдатай одноименного стихотворения (1972?): «косой дьявол из Тарту», «хват и забияка», «мефистофель». Гетевское именование вызывает ассоциации с великой трагедией, прежде всего (по месту действия — «подвальчик») со сценой «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге», а также с предшествующим ей разговором Мефистофеля и Студента (сцена «Рабочая комната Фауста»). Однако эти — и у Гете комически окрашенные — эпизоды зримо снижены.

За одним столиком с поэтом оказывается не странный чужак, потешающий местных выпивох и над ними издевательски потешающийся, но «здешний завсегдатай»; иронично употребленное имя злого духа скреплено сочинительным союзом с успокаивающе разъяснительным определением его истинной стати: «Он мефистофель и приятель / Буфетчицы и судомоек». Это не искуситель-провокаатор, но его простодушный выученик, усвоивший наставления мэтра (как в интеллектуальной, так и в житейской сферах, включая особое внимание к прекрасному полу). «Косой дьявол» не только не способен кого-либо соблазнить, но и сам обречен двигаться по проторенной дорожке; лихой бурш со временем станет благополучным филлистером: «Поклонник Фолкнера и йоги, / Буддизма и Антониони, / Он успокоится в итоге / На ординарном эталоне. // Он

арфе <...> Однажды зашел я к нему под вечер / (люблю провести вечерок в котельной, / в бойлерной, / в камергерском блеске / черных венецианских кресел!), / и мы разговорились о Бахе, / о Брамсе, / о Шуберте / и Сен-Сансе, / о Скарлатти и Доницетти, / о кантилене и бельканто / итальянской оперной школы» [Левитанский: 496–497]. Показательно, что Левитанский тактично устраняет как трагический финал истории (с зайцем ничего дурного не случилось — «охотник» здесь просто не появляется; ср. цензурное вмешательство в текст Самойлова), так и эстонскую привязку: турбазу близ Тапа занимает подмосковное пристанище Самойлова — Опалиха (впрочем, комически итальянизированная).

не опасен. Пусть он шпарит / Двусмысленные парадоксы / И пусть себе воображает, / Что он силен в стихах и в боксе» [Самойлов 2006: 199]. Студент получает законное удовольствие от своей беспечной и нахальной (приятно забавляющей поэта-наблюдателя) игры и не замечает, что жизнь ведет с ним игру иную — впрочем, вовсе не страшную.

Метрически (четырёхстопный ямб с перекрестной женской рифмой) стихотворение тождественно «Мефистофелю» Пастернака¹¹; связь поддержана легкими мотивными переключками. Так, в первой строфе угадывается прямо не названный дождь («А я шагаю, плащ накинув, / И шляпу до бровей над-

¹¹ Четырёхстопный ямб со сплошными женскими рифмами — любимый размер Самойлова, им написаны едва ли не самые знаковые его стихотворения — «Сороковые» (тут рисунок усложнен двустипьем с дактилическими окончаниями: «Где извещения похоронные / И перестуки эшелонные») и «Перебирая наши даты». Размер этот был использован в долго не дававшейся и принципиально важной для автора (во многом итоговой) поэме, что не без самоиронии, граничащей с кокетством, зафиксировано в дневниковой записи от 19 сентября 1988 г.: «Вчера закончил складывать поэму «Возвращение», которая два года не складывалась. Мешали еще и сплошные женские рифмы» [Самойлов 2002: II, 253]. Представляется, однако, что особая приязнь Самойлова к сплошным женским рифмам, отчетливо обнаружившаяся уже в стихах военных («О, нужно ли спускаться с Марса!..», «Рубеж», «Вдохновение», «Нет! мы не просто честолюбцы!..», Мы в старый дом вошли. А стужа...») и первых послевоенных лет («Зачем кичимся мы и спорим...», «Бандитка») возникла не без влияния пастернаковского «Мефистофеля». Ср. появление в «Музе» (1944) рифмы «гекзаметром — замертво» [Самойлов 2006: 61], восходящей к «Встрече» из тех же, что и «Мефистофель», «Пяти повестей»: «Они трёхъярусным гекзаметром / Смещались вправо по квадрату. / Смещенных выносили замертво, / Никто не замечал утраты» [Пастернак: I, 178]. Вообще юный Давид Кауфман (будущий Самойлов) читал Пастернака весьма внимательно и избавиться от его влияния не мог даже и в «антипастернаковских» стихах; подробнее см. [Немзер 2006: 20]. О сплошных женских рифмах Самойлова см. также [Баевский 1986: 205–206].

вину» [Самойлов 2006: 198]), всю бушующий в начале «Мефистофеля» («Меж тем как дома не застав их, / Ломились ливни в окна спален. // Велось у всех, чтоб за обедом / Хотя б на третье дождь был подан»). Головной убор спешащего в кабачок поэта тот же, что у пастернаковского дьявола, а его надменно-глумливое отношение к миру передано тартускому квазимефистофелю: «Считая ехавших, как вехи, / Едва прикладываясь к шляпе, / Он шел, откидываясь в смехе, / Шагал, приятеля облапив» [Пастернак: I, 180].

В «Пяти повестях», открывающих книгу «Темы и вариации», «Мефистофель» прямо предшествует стихотворению «Шекспир», где мы найдем и ненастье (валящий снег, туман, закутавший «трауром» Вестминстер), и «дымную» окраску (бревна, угрюмые, как «копоть» [Там же: I, 181]; ср.: «Из всех печей, из всех каминов / Восходит лес курчавых дымов» в зачине «Завсегдатая» и «И туч и дымов странный ракурс / В крутом окне полуподвала» в его коде [Самойлов 2006: 198, 199]), и трактир, и общение поэта с пошляками (обывателями), и мотив соблазна, рождаемого потусторонним существом (сонет, одновременно кичащийся своей огненной — превышающей любого человека — «мастью» и манящий своего создателя «популярностью в бильярдной», в финале прямо назван «привиденьем» [Пастернак: I, 182]).

У Самойлова тартуский студент полагает, что сведущ не только в боксе и интеллектуальной моде, но и в стихах, а поэт истинный своего статуса не обнаруживает, стихов юному наглецу не читает. Реминисценции Пастернака прикровенны, открывающаяся за ними трагическая проблематика (одиночество поэта, демонизм искусства, соблазн) пока не акцентируется: эстонское пространство остается пространством уюта, благополучия и дозволенной на время безопасной игры с почтенной традицией. На это указывает еще одна цитата, тоже ненавязчивая, но значимо возникающая в зачине. Шагающий в лесу «курчавых дымов», дабы оказаться за одним столиком с тартуским студентом, поэт заgrimирован под исполнителей «Серенады» дерптского студента графа В. А. Соллогуба, которая посвящена самому славному из поэтов, учившихся в том

же университете, что Соллогуб и самоеловский «косой дьявол», — Н. М. Языкову: «Закинув плащ, с гитарой под рукою, / К ее окну пойдем в тиши ночной...» [Песни: 532]¹².

Позднее эстонские питейные заведения приобретут в стихах Самойлова совсем иные очертания¹³, но в начале 70-х они

¹² Как указывает В. Е. Гусев, популярная среди дерптских студентов, а затем ставшая городским романсом «Серенада», нередко исполнялась с «исправленной» первой строкой: «*Накинув* плащ...» [Песни: 640]; ср.: «А я шагаю, плащ накинув» [Самойлов 2006: 198]. На эту реминисценцию внимание автора, некогда издававшего прозу и пьесы Соллогуба, защитившего о нем диссертацию и написавшего ряд работ, включая статью для биографического словаря «Русские писатели. 1800–1917», обратила внимание Л. Н. Киселева, которой я, прошляпавший плащ своего старого героя, сердечно признателен.

¹³ Не разворачивая здесь этой отдельной и сложной темы, приведу несколько примеров. Это «Мастер» (1979), где одинокому герою не найти достойных собутыльников, а потому он «выпьет с кем придется. // Не верь его веселью, / Ведь мастера лукавы / И своему издely / Желают вечной славы, // А не похвал застольных / Под винными парами. / Зачем? Ведь он же мастер, / И смерть не за горами» (здесь отблеск пастернаковского «Шекспира» еще яснее, чем в «Завсегдатае»). Это «Сандрильона» (1979?), где главная героиня оставляет «задумчивого соседа», дабы отбыть на заменивших сказочную карету «Жигулях», «за плечистым сандрильоцем / Из сапожной мастерской», в которой изготавливаются пусть не хрустальные, но модные и обеспечивающие достаток туфельки. (Здесь варьируется ситуация лирической драмы Блока «Незнакомка»; концовка стихотворения насыщена блоковскими мотивами: «Высоко над морем серым / Чайки, тучи, корабли».) Это «Северянин», герой которого гораздо больше похож на Самойлова, чем на прототипа. (В идеализированно сказочной — заменившей потерянную Россию — Эстонии Северянина нет и не может быть кабаков, невидимых двойников, пододвигающих по эту бокальчики, тоски и отчаяния; у Самойлова «Отрешенность эстонских кафе / Помогает над і ставить точку» [Самойлов 2006: 263, 277–278; 304–305]. Это не значит, что в «Северянине» вовсе нет северянинских мотивов, а название дано лишь для обмана цензуры.) Автобиографический план этих стихотворений бесппо-

обаятельны и «спасительны», ракурс «туч и дымов» только странен, но еще не страшен, запах серы в воздухе не чувствуется.

Единственное исключение из по-разному окрашенных, но в той или иной мере «идиллических» эстонских стихов, написанных до переезда в Пярну (1976) — реквием по трагически погибшему (выпавшему при неясных обстоятельствах из окна) Леону Тоому (1971?). Заметим, что и тут герои сперва оказываются в «игровом» пространстве, которое затем оказывается пространством реальной жизненной трагедии: «Здесь, в Таллине, бродили мы с Леоном. / И город нам казался павильоном / для съемки двух банальных кинодрам. / Банальных! Если бы не смерть артиста!».

Эстонская столица нередко служила съемочной площадкой для фильмов из «западной» жизни, как средневековой, так и современной, — кинематографическая «натура» предлагает двум поэтам типовые сюжеты. Вторая из «банальных кинодрам» — счастливо завершившаяся самойловская, та, что случилась в Таллине на рубеже 1964–65 гг. и отразилась в рассмотренных выше стихотворениях. Первая — с летальным ис-

рен. Разумеется, Самойлов выпивал не только в Пярну, но и в Москве, выпивал и дома, а не только в кафе, посещение которых сильно впечатлило его младшего друга: «Зашли в кафе (eine-
laud — по-местному), выпили еще коньяка под бутерброды с сем-
гой <...> на другое утро, когда пошли прогуляться с ним в мага-
зин <...>, заглянули в еще один einelaud, где Д.<авид Самойлов>
предложил опохмелиться: еще 100 грамм <...> А потом пили еще
дома и вечером в einelaud <...> Он знает персонал едва ли не ка-
ждого здесь einelaud, ему подают сразу, и когда он сидит и рабо-
тает здесь за столиком, к нему никого не подсаживают, чтоб не
мешали» [Харитонов: 96, 100]. Важно, что пярнуские einelaud'ы
в поэтическом мире Самойлова окрашены в те же тона, что пе-
тербургские трактиры, рестораны, кабаки Блока. «Я ухожу по-
степенно. / Ни пуля, ни петля, / Ни яд, ни морская пена — / Лиш-
ние три рубля. // Где-нибудь возле стойки / Мы подводим итог. /
Видимо мы не стойки / На переломе эпох» (1984) [Самой-
лов 2006: 529]. Тут важны и бросающаяся в глаза блоковская реми-
нисценция, и морская пена, сигнализирующая о месте действия.

ходом — тоомовская, завязавшаяся в том же городе тремя с половиной годами раньше. Десять лет спустя Самойлов точно знает, что случилось с ним и его другом, но в пору прогулок по притягательному, но и настораживающему «киномиру» герои лишь нечто смутно предчувствуют: «Мы понимали, как судьба ветвиста, / когда входили в лютеранский храм» [Самойлов 2006: 193] (судьба ветвиста, как запутанные узкие улочки старого Таллина).

В мемуарной «Главе с эпилогом» Самойлов писал:

В начале лета <1961 г. — А. Н.> мы вдвоем поехали в Таллин <...> Поселились в существовавших тогда комнатах для приезжих при Союзе писателей. Там уже находились московские поэты Сергей Поликарпов и Юнна Мориц. Вместе побывали у Кроссов, вместе пообедали в «Глории» <отмечу привычную канникулярно-идиллическую окраску вояжа. — А. Н.>. Вчетвером отправились на Тоомовой машине в Пярну. Неподалеку от города сломалась машина <...> Пришлось заночевать в Пярну <...> На следующий день вернулись в свою комнату для приезжих. А к вечеру Тоом пропал. Здесь занавес закрывается [Самойлов 2000: 313–314].

Далее приводится первая — цитированная выше — строфа стихотворения. Последующие опущены: в них прозаическое безоценочное «предъявление фактов» замещает зловещая «готическая» фантазмагория. «Здесь в Вышгороде, как в средневековье, / из адской спеси и совиной крови / варилось приворотное питье. / А мы с Леоном были беззаботны. / И он испил. И зельем приворотным / навеки сердце отравил свое» [Самойлов 2006: 193].

Беззаботность — примета гостей, прибывших в счастливый мир, обернувшийся дьявольской западней. Тоом погиб в Москве через восемь лет после путешествия в Эстонию (4 июня 1969), но, по мысли Самойлова, судьба его решилась именно там и тогда. Отсюда яростный гнев поэта («И я отравлен был проклятьем мести»), который он обрушивает и на обманувшую идиллию. Допустимо предположить, что память о завязке трагедии Тоома усилила тревожные ноты в стихах о «тайном обиталище» незаконной любви, а inferнальные мотивы пла-

ча по погибшему другу отозвались (хоть и в «снятом» виде) в написанном позднее «Завсегдатае». Существенно, однако, что стихотворение «Здесь в Таллине бродили мы с Леоном...» Самойлов не предавал печати десять лет — оно увидело свет лишь в книге стихов и переводов «Улица Тооминга» (1981), где самоеловский миф об Эстонии строится уже отнюдь не на одних идиллических мотивах.

Перестановка смысловых акцентов обнаруживается в первых же пярнуских стихотворениях. Поселившись в приморском эстонском городе, поэт сразу же начинает тосковать по оставленному родному пространству. «Не увижу уже Красногорских лесов, / Разве только случайно. / И знакомой кукушки, ее ежедневных часов / Не услышу звучанья» [Самойлов 2006: 232]. «Красногорские леса» здесь не только воспетые Самойловым окрестности Опалихи, где он прожил несколько лет, но и метонимия всего Подмосковья, ассоциирующегося с детством, а в давних (между 1949 и 1955) стихах отождествленного с идеальным миром: «Если б у меня хватило глины, / Я б слепил такие же равнины <...> И село поставил у проселка. / Без пустых затей, без суесловья / Все бы создал так, как в Подмосковье» [Там же: 83]. Этот аналог неиспорченного человеком (историей) первозданного мира ощущается навсегда потерянным.

Ясно, что речь идет не о физической невозможности посетить Опалиху или другие подмосковные локусы: границ между республиками в Советском Союзе не было, у поэта в Москве оставалась квартира, переезд в Пярну предполагал жизнь на два города (так в итоге и получилось — Самойлов нередко приезжал в столицу). Утрата здесь метафизична. Дело не в том, можно ли услышать в Пярну кукушку, а в том, что здесь нет смысла спрашивать вещую птицу «Сколько жить мне на веку». Прежняя, всегда (даже на фронте) связанная с Москвой, жизнь кончилась — и это видится концом жизни вообще. «Потянуло меня на балтийский прибой, / Ближе к хладному морю. / Я уже не владею своею судьбой / И с чужою не спорю. // Это бледное море, куда так влекло россиян, / Я его принимаю. / Я приехал туда, где шумит океан, / И под шум засыпаю» [Там же: 232]. «Хладное» и «бледное» море безжизненно

и бесцветно; океан, существующий вечно и вне человеческой истории, отменяет людские страсти, желания, помыслы, судьбы. Земные чувства, подобно земным запахам или цветам, растворяются в дыхании всевластной морской стихии, пусть и представленной в реальности мелководным заливом, строго говоря, даже «заливом (Пярнуским) залива (Рижского)». «Сперва сирень, потом жасмин, / Потом благоуханье лип, / И, перемешиваясь с ним, / Наваливается залив <...> Залив господствует везде, / Навязывая свой накат. / Деревья держит он в узде, / Захватывает весь закат. <...> И отражает все в себе, / И сам повсюду отражен» [Самойлов 2006: 233].

Бытие под властью водной стихии — бытие во сне, навеянном шумом вроде бы далекого, но всегда слышимого в заливе океана, то есть бытие посмертное. Пробуждение здесь сомнительно, да и дается с трудом. Эстония, как и все западные республики Советского Союза, жила по московскому времени; показания циферблата противоречили привычному восприятию времени (в такой-то час в природе происходит то-то) москвича Самойлова. Для него пярнуский рассвет — задержанный, ночь слишком медленно и неохотно уступает дню. «Светает поздно. К девяти. / И долог этот час светанья, / Где начинает свет расти / И намечаться очертанья». «Рассвет в Пярну» описывает этот неспешный, тягучий процесс с озадачивающим результатом: то ли все случилось согласно природным правилам, то ли мы ловко обмануты? «Но, кажется, произошло / Высвечивание перспективы. / Оказывается — светло. / Оказывается — мы живы» [Там же: 236]. Вводное, сигнализирующее о сомнении, слово «кажется» слишком близко (один корень, формальное сходство грамматического строения) к утверждающему «оказывается», что осложняет и его семантику. «Оказывается» двойится между «уже случилось» и «еще происходит». Есть надежда, что действительно стало светло и мы живы, но, может быть, это только грезится.

В сомнамбулическом пространстве залива свет не отрицание, а продолжение тьмы, которая, в свою очередь, не только страшит, но и одаривает счастьем. «И вот однажды ночью / Я вышел. Пело море. / Деревья тоже пели. / Я шел без всякой

цели» [Самойлов 2006: 232]. Из 22 строк этого «ночного» стихотворения шесть отведены рефренной «Я шел без всякой цели», которая строит единящую текст цепочку рифм: *«цели — цели — цели — кипели — цели — цели — карусели — цели — качелей, каруселей — цели»*. «Почти бесцелен», как помним, был приезд в Эстонию героя «Таллинской песенки». Уже там за этим «простодушным» признанием любителя «побродить по ресторанам» мерцала общеизвестная формула: «Цель поэзии — поэзия» [Пушкин: X, 112].

В пярнуском стихотворении, написанном без установки на шутовскую домашность «Таллинской песенки», но тоже форсировано «музыкальной», настойчивый повтор строки «Я шел без всякой цели» актуализирует пушкинское *«сгедо»* более отчетливо. И одновременно напоминает о концовке тютчевского «Нет, моего к тебе пристрастья...»: «Бродить без дела и без цели / И ненароком, на лету, / Набрести на свежий дух синели / Или на светлую мечту» [Тютчев: 129]. Самойлову важны не конкретные (сущностно разные) смыслы пушкинского письма Жуковскому и тютчевского стихотворения, но само присутствие в тексте Пушкина и Тютчева, словно бы сопутствующих поэту.

Так, самойловские «облака» (к которым, как и к звездам, поэт «шел без всякой цели») вызывают ассоциации с теми облаками, которые Тютчев мечтает «порою» следить «на небе чистом и высоком» (в том же «Нет, моего к тебе пристрастья...»), а пение стоящих близ моря деревьев — с «Поют деревья, блещут воды» («Сияет солнце, воды блещут...») [Там же: 185]. оборот «толпа видений» восходит к «дельвиговским» строкам пушкинского «Чем чаще празднует лицей...»: «Товарищ песен молодых, / Пиров и чистых помышлений, / Туда в толпу теней родных / Навек от нас утекший гений» [Пушкин: III, 216]¹⁴.

¹⁴ Пушкинская рифма «помышлений — гений» споспешествует превращению «толпы теней» в «толпу видений». Кроме того, «ложное посредничество» тютчевского «Бродить без дела и без

Ведомый через странные «текучие туманы» «каким-то тайным звуком»¹⁵, ночной путник незаметно попадает в особенный мир, где все реально и все призрачно. Это мир поэтический, освобождающий от забот, легкий, «детский» (спящие качели с каруселями попали сюда и из реальности пярнуского пляжа, и из «Телефона» Чуковского — напомним о значимости «детской» составляющей в конструируемой Самойловым ранее «эстонской идиллии»), но и ночной, странный, чужой. Идти в «толпе видений» (в том числе — великих поэтов-предшественников) прекрасно, но от того они не перестают быть призраками, мертвецами. В словосочетании «толпа видений» ощутим не только голос Пушкина (оплакивающего Дельвига и предчувствующего свой скорый уход), но и Жуковского: «Слышат шорох тихих теней; / В час полуночных видений, / В дыме облака, толпой, / Прах оставя гробовой / С поздним месяца восходом, / Легким светлым хороводом / В цепь воздушную свились; / Вот за ними понеслись; / Вот поют воздушны лики, / Будто в листьях повилики / Вьется легкий ветерок, / Будто плещет ручеек» [Жуковский: 14]. Известно, какие сладкоголовые существа сопровождали Ленору и ее мертвого жениха.

Незадолго до переезда в Пярну Самойлов уже писал о ночной прогулке: «Выйти из дома при ветре, / По непогоде выйти. / Тучи и рощи рассветны / Перед началом событий». Здесь доминирует уверенное предощущение рассвета — и какой-то новизны. Во второй строфе ряд из шести наречий (каждое — отдельное предложение) отсылает к ключевому самойловскому стихотворению — «Сороковым»: «Холодно. Вольно. Бесстрашно. / Ветрено. Холодно. Вольно»; ср.: «Просторно. Холодно. Высоко» [Самойлов 2006: 219, 110]. «Сороковые» повествуют о главном и достойно выдержанном испытании, войне, участвуя в которой, молодой поэт отстоял будущую жизнь, свою и своей страны. На шестом десятке он оказывает-

цели» позволяет связать «Я шел без всякой цели» с «По прихоти своей скитаться здесь и там» [Пушкин: III, 336].

¹⁵ Здесь трудно не вспомнить Жуковского, не только призывный звон в «Вадиме», но и общую атмосферу его поэзии.

ся в сходной ситуации (что и фиксирует автоцитата с опорным словом «холодно» — дважды в новом тексте повторенным и прямо отсылающим к прежнему). Предстоит нечто неведомое и грозное: «Надо готовиться к смерти / Так, как готовятся к жизни». Но былые страдания, рожденная ими тоска, тяжесть нынешней ситуации не отменяют мужества, верности свободе («Вольно. Бесстрашно») и предчувствия подступающей новизны. За «вторым рождением», второй великой битвой может наступить новая жизнь, а может и смерть, но в любом случае «льется рассветное брашно» [Самойлов 2006: 219–220]. Ночная прогулка «вдоль луга и вдоль моря» рассвета не предполагает (ср. выше о двусмысленности «Рассвета в Пярну»). Как не предполагает какого-либо завершения, на что указывает и «бесконечное» повторение строки, которая, «нарастив» на себе стихотворение, концентрирует его смысл. Цель блужданий — блуждания, а не конечный пункт¹⁶.

Отказавшись от «цели» (предавшись вольным блужданиям по чужому, но изначально привлекательному миру), поэт не обретает покоя. Если ночь может дарить его как счастливым ощущением полной свободы, так и глубокой тоской (в этом отношении среди стихотворений «порогового» 1976 г. особо важно сложно «пушкинизированное» «Я учился языку у нянек...», анализ которого должен проводиться в работе о «московской» теме Самойлова), то днем свобода оказывается постылой, мир — эфемерным, а сомнамбулическое состояние — удручающим. Так происходит в стихотворении «И снова все светло и бренно...», где уже в первой строке внешний

¹⁶ Следует отметить, что сюжет бесконечного странствования в двоящемся (реальном и вымышленном, живом и мертвом) мире привлекал Самойлова и ранее. На нем строится поэма «Последние каникулы», закономерно оставшаяся неоконченной и даже в написанной части не обретшей строгой композиции. Подробнее о «Последних каникулах» см. [Немзер 2005: 403–409]. Игровой аналог поэмы — пьеса «Слоненок-турист», где, впрочем, ориентация на детскую аудиторию, нуждающуюся в счастливом конце, обусловила удачное возвращение Слоненка и Верблюжонка домой (а также исправление всех встреченных ими персонажей).

свет не приносит света внутреннего, ибо неразрывно связан с обреченностью окружающего мира. Все это — «Вода, и небо, и песок», в которых легко распознается хрестоматийные: «Небо, ельник и песок» [Некрасов: 240].

Сходство обманчиво: «небо» заменила «вода». Подобно «морской пене» (но не рождающему ее вечному океану, морю, заливу!) хрупок «отплывающий челнок»; стихия легко может погубить и его, и весь земной мир. Море может и отступить, как в блоковской «Равенне» (о которой напоминает вынесенное в рифму наречие «бренно»), но приморский мир остается мертвым; ср.: «Все, что минутно, все, что бренно, / Похоронила ты в веках. / Ты, как младенец, спишь, Равенна, / У сонной вечности в руках» [Блок: 98]. Самойлов не прямо следует Блоку, у которого сквозь вечный сон пробивается песнь Дантовой тени о Новой Жизни. В его стихотворении нет ни блоковской надежды, ни иначе огласованной надежды некрасовской: пусть дорога невеселая, но зато «поприще широко: / Знай работай, да не трусъ» [Некрасов: 240]. «Уж не волнуют опасенья. / Отпущен конь, опущен меч. / И на любовь и на спасенье / Я не решусь себя облечь» — «второе рождение», Новая Жизнь, труд на широком поприще невозможны. «Высокой волей обуянный, / Пройду таинственной межой / И постучусь, пришелец странный, / К себе домой, как в дом чужой» [Самойлов 2006: 236–237]. Проснулась ли — вопреки всему сказанному выше — у поэта воля или подчинится он воле океана? (Иной здесь нет, да и отсутствующая, но угадываемая рифма подсказывает именно такое прочтение; потому опасенья и не волнуют, что они ничтожны в присутствии великой и вечной стихии¹⁷.) О каком доме он говорит — оставленном московском (который стал чужим) или возводимом в Пяр-

¹⁷ Ср. стихотворение «Читая фантаста» (1965), навеянное «Солярисом» Ст. Лема и посвященное его автору: «Что если море — мыслящее существо, / А волны — это мысли моря, / И зыбкое зеленое стекло / Подвижная пронизывает воля? // Тогда мне страшен мудрый океан / И буйное его воображенье» [Самойлов 2006: 153].

ну (который вполне своим стать не может)? Ответы двоятся, свет не приносит ясности.

Прожив в Пярну десять лет (1986), Самойлов напишет крайне мрачную вариацию этого стихотворения, открывавшего (вкуче с другими проанализированными выше лирическими пьесами 1976 г.) его новый период. «Я наконец свободен. / Мне горько и *светло*. / Мне не нужна свобода, / Но рабство тяжело // <...> Мне наконец не нужно / Ни славы, ни любви. / *Ни людно, ни оружно* / Я не пойду в бои // <...> Я наконец-то беден. / Без друга и жены. / Но оттого победен, / Что все мне не нужны. // Теперь корпеть, стараться / Не нужно. Для чего / Мне это стихотворство / И это мастерство! // Мне ничего не надо. / Я просто сочиню / Поэтику разлада, / Не зная почему» [Самойлов 2006: 536–537]¹⁸. Пребывание в пространстве, которое мыслилось «поэтическим» и «свободным», в итоге обернулось отказом от поэзии (во всяком случае — гармоничной) и ощущением ненужности свободы.

Хотелось бы подчеркнуть не болезненную категоричность этой исповеди (стихотворение Самойлов в печать не отдал, писать стихи — причем вовсе не сводящиеся к одной лишь «поэтике разлада» — не бросил, о свободе размышлял и совсем в иных тонах), но ее тесную связь с первыми написанными на чужбине стихотворениями. По переезде в Пярну Самой-

¹⁸ Курсивом выделены прямые переклички с «И снова все светло и бренно...». Строки о разрыве со стихописанием восходят к сходному признанию Пастернака, сделанному в его кризисную пору (1936), но не утратившему для автора значения и позднее: «Все наклоненья и залого / Изжеваны до одного. / Хватить бы соды от изжоги! / Так вот удел твой, мастерство» [Пастернак: II, 144]. Не исключаю, что слово «стихотворство» здесь отсылает к «Августу»: «Прощай, размах крыла расправленный, / Полета вольное упорство, / И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство» [Там же: III, 526]. Если не задалось «чудотворство», то «стихотворство» ни к чему. О неприязни (хочется сказать — «пастернаковской») позднего Самойлова (прежде написавшего стихотворение «Мастер») ко всякому, в том числе собственному, «мастерству» см. [Немзер 2008].

лов не разлюбил Эстонию, но перестал воспринимать ее как идиллический локус. Тревога и ностальгия ощущаются даже в демонстративно программном «Заливе». Весьма характерно, что, опубликовав «Залив» в 1978 г. в газете «Московский комсомолец», Самойлов включил его не в «Весть» (1978), но лишь в следующую книгу (1981), которая получила то же название, что и авторский манифест. Торжественный зачин «Я сделал свой выбор. Я выбрал залив...» и сравнение себя с «мальчиком, залезшим на крышу» (вот оно, «второе рождение») не отменяются, но корректируются третьей строфой: «И куплено все дорогою ценой. / Но, кажется, что-то утрачено мной. / Утратами и обретеньем / Кончается зимняя темень». Повторяя в последней строфе инициальную строку, Самойлов, кажется, хочет убедить не только читателя, но и себя: «Я сделал свой выбор. И стал я тяжел. / И здесь я залег, словно каменный мол. <Что не слишком согласуется с легкостью мальчика, глядящего с крыши, конечно, не только окрест, но и в будущее. — А. Н.> / И слушаю голос залива / В предчувствии дивного дива» [Самойлов 2006: 237].

«Дивные дива» предчувствовались не зря, но меняющийся голос залива пел не только о них. Эстонское (в первую очередь — пярнуское) пространство властно присутствует и в напряженной интимной лирике («Пярнуские элегии», «Беатриче»), и в едва ли не самой трагичной поэме Самойлова «Сон о Ганнибале», и в политической поэзии (как «застойных», так и «перестроечных» лет), где не раз возникает многоплановая антитеза «русский мороз — балтийская «переменная» погода».

Почти всегда эстонский миф сцеплен с мифом о России (и Москве). Если в «Таллинской песенке» отбытие гостя блаженной обители «в сторону бурана» окрашено печалью, то в декабре 1979 г. пярнуский житель пишет: «Тот же вялый балтийский рассвет. / Тяжело размыкание век. / Тяжело замерзание рек. / Наконец, наконец выпал снег. / Я по снегу еще доберусь / Из приморского края на Русь, / Где морозы звончей и синей. / И опять, может быть, научусь / Не бояться свободы своей» [Там же: 281–282].

ЛИТЕРАТУРА

- Баевский 1972: *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.
- Баевский 1986: *Баевский В. С.* Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М., 1986.
- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1.
- Блок: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* «Рондо» А. К. Толстого // Анализ одного стихотворения. Л., 1985.
- Жуковский: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т. 3.
- Левитанский: *Левитанский Ю.* «...год две тысячи». М., 2000.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотворений: В 3 т. Л., 1967. Т. 1.
- Немзер 2005: *Немзер А.* Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. Поэмы. М., 2005. С. 355–464.
- Немзер 2006: *Немзер А.* Лирика Давида Самойлова // Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006. С. 5–53.
- Немзер 2008: *Немзер А.* Особая нота, или Двадцать пять лет назад: Давид Самойлов. «И к чему ни прислушайся — все перепев» // Немзер А. Дневник читателя: Русская литература в 2007 году. М., 2008.
- Пастернак: *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1992.
- Песни: Песни и романсы русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. Т. 1.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979.
- Самойлов 2000: *Самойлов Д.* Перебирая наши даты. М., 2000.
- Самойлов 2002: *Самойлов Д.* Поденные записи: В 2 т. М., 2002.
- Самойлов 2005: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 2005. Изд. 3.
- Самойлов 2006: *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб., 2006.
- Толстой 1964: *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4.
- Толстой 2004: *Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2004.
- Тютчев: *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1977.
- Харитонов: *Харитонов М.* Стенография конца века. М., 2002.