

Александр МАРКОВ, Оксана ШТАЙН

ПОСЛЕДНИЙ ПИТЕРСКИЙ ДЕНДИ: СТИХИ, СМЕРТЬ И РОК-Н-РОЛЛ

Памяти Анатолия Джорджа Гуницкого

Леди Смерть на Пушкинской

В истории русской культуры второй половины XX века Анатолий Гуницкий занимает особое место – между официальным искусством и андеграундом, между медициной и метафорой, между рок-н-роллом и театром абсурда. Его творчество, как и сама биография, строилось на осознанном отказе от канонов: не завершив медицинское образование, он ушёл в театроведение, а затем – в мир рок-поэзии и литературного авангарда.

Жизнь Гуницкого – это медленное растворение в языке, как вино в старом бокале, оставленном на краю стола. Он родился в городе, который сам был руиной империи, и научился говорить шепотом, пока другие кричали. Его стихи и пьесы – не монологи, а отсутствия голосов, следы слов, ушедших в подполье, как его герои: безбилетники, ангелы за прозрачными стенами, Леди Смерть на Пушкинской. Он писал так, будто каждая строчка – последняя, брошенная в темноту перед тем, как погаснет свет.

Гуницкий – поэт недосказанного, мастер оставлять фразы незавершёнными, как будто смысл – это тень, которая ускользает, если на нее смотреть прямо. Его «Оркестр Другое» звучит там, где уже нет слушателей, а «ангелы» живут не в небе, а в щелях между словами. Гуницкий не боялся молчания – он превращал его в поэзию, где каждая пауза важнее сказанного: потому что она перебивает ритм то в неподходящий, то в самый подходящий момент.

Анатолий Гуницкий, он же Джордж, не просто стоял у истоков «Аквариума» – он был его нервной системой. Сооснователи были как два полушария одного мозга: Гребенщиков¹, давший нашему поэту прозвание в честь Харрисона – мистик, искавший просветления, Гуницкий – скептик, разбирающий мир на винтики и шпунтики. Их «Аквариум» 1970–1980-х напоминал самостоятельную лабораторию, где смешивались рок-н-ролл, джаз, бардовская песня и театр абсурда. Даже когда «Аквариум» стал культовым явлением, в его пространственных мифах жил призрак Гуницкого: этот абсурдистский юмор, эта игра в бред, которая вдруг разрывала воздух пронзительной правдой.

Гуницкий писал пьесы, которые ставили в театрах, и статьи, которые читали в самиздате. Беккета и Ионеско он прочел еще школьником в журнале «Иностранная литература». Его настоящей сценой был сам Ленинград позднего застоя и перестройки. Город, где официальный театр давно окаменел в условностях, а подпольные спектакли разыгрывались в квартирах, клубах, на чердаках. Его тексты ставили в перестройку и 1990-е не потому, что они были «сценичными», а потому, что они разрушали миф о «ленинградской Чухломе», как еще в 1926 году Адриан Пиотровский назвал театральную жизнь города. Оказалось, что театр возможен как постоянное открытие занавеса, что через пробы и ошибки может состояться тотальный театр, где зритель и актёр, автор и читатель постоянно менялись местами. За свою жизнь Гуницкий повидал много: он работал лифтером, администратором ДК, заведовал литературной частью театров, которых уже нет, и вел радиопередачи, которые знатоки помнят до сих пор.

Его колонки в машинописном «Рокси», а потом в печатно-рекламном «Вечернем Петербурге» читали как прогноз погоды, пытаясь узнать, какой степени завтра достигнет свобода. Но все ли читатели умели возводить свободу в нужную степень? Он придумывал

¹ внесен Минюстом РФ в список иностранных агентов

псевдонимы (Старый Рокер, Бенедикт Бурых, Георгий Левин), как будто пытаюсь спрятаться за ними, но в итоге лишь умножил себя.

Стихи Джордж Гуницкий не переставал писать ни в перестройку, ни в девяностые, ни в нулевые, создавая камерные антиоды эпохе распада: вот Леди Смерть в коже и заклепках устраивает перформанс на Пушкинской, а вот сам поэт, как денди апокалипсиса, деловито отмечает: «Часто мимо кладбища проезжаю... Кажется, я неплохо устроился». Это не ностальгия по утраченному – скорее, ироничный дзен поколения, понявшего, что слова о кладбище – это не крик, а заученный с детства рифф, «Как с детства заученная / Satisfaction». Стихи Гуницкого – словно записи на оборотной стороне времени, где каждое слово отбрасывает тень, но сама вещь уже исчезла. В них есть несомненная холодная ясность позднего Мандельштама, но без его веры в культуру, и горькая ирония Северянина, но без его переслащенного гламура. Это поэзия человека, который уже не ждёт от языка спасения, но всё ещё верит, что в его трещинах можно укрыться – как в «прозрачной стене», за которой «живут ангелы».

Прозрачные стены: как Джордж Гуницкий писал о мире, которого не стало

Строки Гуницкого часто движутся по закону обратной перспективы: «Если меньше стало больше / Я никуда бы не спешил». Это не игра антитез, а формула экзистенциальной арифметики, где вычитание становится единственным способом существования. Его ангелы – не вестники трансцендентного, а тени утраченных возможностей, прячущиеся в тех самых «новых углах» – тех, что остались за пределами лихих и не-лихих лет. Гуницкий 1990-х и даже нулевых – мастер превращать экзистенциальные кризисы в камерные квартирные трагедии.

Когда у него «день начинался не так, как заканчивался», это не поэтическая метафора, а бухгалтерский отчет о крахе реальности. Его «лабиринты тропинок» – идеальные декорации для театра абсурда, где смерть выходит на сцену без приглашения, а зрители (все эти «и ты – и я – и вы – и он – и она») слишком заняты привычным, чтобы заметить, как «параметры должного» растворяются в «педантичных параграфах прошлого». В этом мире, где птицы улетают вперед, но смотрят назад, Гуницкий оставался до смерти последним денди – тем, кто даже на краю пропасти умудряется сохранить фирменный питерский *ponchalance*: «Все как обычно / Все как всегда / Не более и не менее».

Студент-заочник театрального вуза публикует в 1981 году в машинописном журнале «Грааль» сокращенную версию курсовой под названием: «К вопросу о драматургической поэтике последних пьес Маяковского». Согласно Гуницкому, в «Мистерии-Буфф» (1918) персонажи – условные маски (Чистые, Нечистые), отражающие всемирный конфликт революции. Это метафизический театр, где нет типизации – только архетипы. В «Клопе» (1928) и «Бане» (1929) появляются социальные типы, выхваченные из советской действительности: мещанин Присыпкин, бюрократ Победоносиков. Это уже не абстракции, а узнаваемые портреты современников. Все было бы просто, если бы не странная структура конфликта. Постоянно вспоминая Ионеско, Гуницкий препарирует обе сатирические пьесы, споря с оптимистическими трактовками Маяковского в официальном литературоведении.

Пьеса «Клоп» – театральное обозрение, говорит Гуницкий, советский вариант эпического театра Брехта. Цепь эпизодов оказывается сильнее единства действия; пьеса сопротивляется утверждению советского классицизма. В ней нет на самом деле соцреалистического конфликта социально маркированных персонажей-характеров, но только столкновение эпох – Присыпкин в будущем сталкивается с Присыпкиным в настоящем.

Но из-за этого страдает сценичность пьесы – тезис о том, что мещанство неистребимо, и непонятно, что с ним делать, трудно соединить с показом воскрешения в будущем. Моралистический абсурд разъедает открытость будущего времени. Заметим, продолжая эту мысль, что действия мещанина могут быть смешными, нелепыми, но не абсурдными.

Поэтому Маяковский-абсурдист – это поэт внутренней речи (к сожалению, Гуницкий не обратился к этому термину М.М. Бахтина), в которой столкновение с мещанином одновременно жалкое, нелепое и странное. Ты пытаешься обличить мещанина, и в конце концов перестаешь слушать себя. В этом смысле мещанин – это то же, что капитализм для критической теории, начиная с Бенямина, его нельзя разоблачить, потому что он твои же разоблачения слишком быстро перекодирует внутри религии потребления.

Гуницкий пишет: «Здесь вообще не просто говорить о торжестве оптимизма, поскольку вторая часть пьесы крайне противоречива. Мейерхольду она удалась лишь частично, в основном благодаря конструктивистскому оформлению Родченко. Недаром во второй, неосуществленной редакции “Клопа” Мейерхольд хотел уточнить неясные моменты, связанные с будущим. В последующих постановках других режиссеров картины воскрешения Присыпкина были отнюдь не самыми удачными. Это, конечно, связано с определенной расплывчатостью общего замысла пьесы, хотя самое главное – разоблачение Присыпкина – в полной мере удалось Маяковскому». Итак, согласно Гуницкому, пьеса не сценична именно потому, что разоблачает Присыпкина не на общей сцене социальной жизни, а с помощью ряда всё более гротескных условностей и допущений, которые удаются как поэтические приемы, но не как драматургические. Это поэтический театр, предвестник театра абсурда.

В пьесе «Баня» Маяковский перестает быть *Брехтом внутренней речи*. В пьесе появляется традиционная интрига (борьба изобретателей с бюрократами), сюжет оказывается сценичным, Фосфорическая женщина добавляет сценичности драматизма, наконец, «пьеса в пьесе» всегда обогащает возможности сцены. Но возникает другая проблема. Конфликт не исчерпывается сюжетом: финал делает пьесу притчей о цикличности бюрократии, резко олитературивает пьесу. Победоносиков остаётся у власти – система не сломлена, несмотря на все сатирические навыки Маяковского.

Гуницкий пишет: «Центральное место в “Бане” занимает образ Победоносикова, и развитие действия пьесы связано с последовательным разоблачением истинной сущности этого персонажа и его приспешников. Следовательно, ведущий мотив – сатирический. Противоборство персонажей зачастую затрагивает лишь внешнюю сторону конфликта, положительные герои выполняют лишь служебные функции. Они нередко обрисованы Маяковским в одной плоскости, и вряд ли их можно серьезно воспринимать как воплощение героических, утверждающих идей. К тому же событийный уровень развития конфликта в большинстве сцен ничего не определяет. Весь третий акт (Победоносиков в театре) подчинен сатирическим целям, а о противоборстве героев здесь говорить почти не приходится». Итак, сценичность пьесы выигрывает, конфликтность – проигрывает. А значит, проигрывает и сатира, – и пьесу уже нельзя ставить как одну из сатирических пьес.

Для Гуницкого последние пьесы Маяковского – не сатира, а предупреждение. Они фиксируют момент, когда революционный идеал подменяется ритуалом, а язык власти становится новоязом. Эту ритуализацию быта Гуницкий и разовьет в своей пьесе «Смерть безбилетнику» (1988), где прием «пьеса в пьесе» становится основой одновременно сценичности и литературности, сама пьеса борется внутри себя, быть ли ей *Schauspiel* или *Lesedrama*, а персонажи в духе «Бани» соседствуют с условными масками.

В статье Гуницкий писал, сопоставляя «масочность» положительных героев и «образ-характер» Победоносикова: «Стало быть, маска – это уже не единственно возможная форма изображения человека? А из этого следует, что маскообразность положительных героев приводит их к художественной и жизненной неубедительности. Ведь единственной силой, всерьез противостоящей “победоносиковщине”, является позиция автора, проявляющаяся в абсурдности возникающих ситуаций и в публицистической заостренности авторских монологов, выраженных через высказывания персонажей». Его Рубашка, Кепка, Шляпа – это те же «перерожденцы» социалистического общества, только доведённые до логического абсурда. И здесь уже ни один монолог ничего решить не может.

Человек без билета: голос поколения, которому некуда ехать

Пьеса «Смерть безбилетнику» – это не просто комедия положений, но философский трактат, написанный языком гротеска. В ней нет персонажей в привычном смысле слова – есть маски, функции, роли, которые надеваются и сбрасываются с легкостью театрального реквизита. Персонажи здесь – не люди, а тени от мыслей. Сам текст становится метафорой театра, где режиссер, как один из героев пьесы, пытается поставить «правду», но сталкивается с невозможностью отличить игру от реальности. Джордж Гуницкий в драматургии – сгусток тревожной ясности, прорывающейся сквозь ткань обыденного абсурда. Его пьесы – не просто игры с условностью театра, но напряжённое всматривание в ту зыбкую грань, где социальная реальность, не выдерживая собственной тяжести, обрушивается в пустоту чистого жеста.

Диалоги в пьесе построены на принципе семантического коллапса. Персонажи говорят, но не слышат; спорят, но не мыслят. Их речь – это набор клише, заимствованных из судебных хроник, партийных докладов, бытовых пересудов. Когда Кепка произносит: «Паралакс сознания! Геоно! Воку!» – он демонстрирует, как язык превращается в механический шум, лишенный значения. Центральная сцена «народного суда» – это пародия на правосудие, где процесс важнее результата. Пуговица становится «уликой», но никто не задается вопросом, принадлежит ли она обвиняемому. Судьи спорят в духе перестроечной публицистики о «социальных корнях» преступления, но их дискуссия мгновенно скатывается в абсурд.

Главный герой пьесы сопротивляется не смерти – он сопротивляется самой идее билета, этой квитанции на право существования. Смерть у Гуницкого не торжественна, она мелочна и бюрократична, как проверка проездных документов. И в этом – страшная правда о мире, где трансцендентное стало канцелярской формальностью, а душа – пассивом, который нужно постоянно оплачивать, чтобы не быть выброшенным на обочину небытия. И в этом бунте – последний ответ человеческого достоинства в мире, где всё давно превратилось в бездушный маршрут от рождения к конечной остановке.

Герой умирает. Или не умирает. Или умирает, но не до конца. Или это вовсе не герой, а просто ошибка в системе координат, случайный путник на карте абсурда. Он якобы не платит за проезд, хотя потом билет нашелся – но разве смерть требует билета? Пьеса достигает размаха мистерии как раз тогда, когда билет находится.

Режиссер, пытающийся снять «правдивый фильм» о народном суде над безбилетником, – ключевая фигура пьесы. Его требования к актерам («скажите с подтекстом!») обнажают абсурдность самой попытки найти смысл в бессмысленном. Когда Рубашка кричит: «Смерть безбилетнику!» – а режиссер просит произнести это «более буднично», возникает вопрос, прямо относящийся к вопросу о сценичности: можно ли сыграть убийство «достоверно»? Или любая попытка представить насилие как «искусство» – уже кошунство? Обнаружение билета у «безбилетника» не разрешает конфликт, а лишь подчеркивает его бессмысленность. Контролер, потративший полтора года на поиски «преступника», теперь не уверен: «Берет вроде тот, а человек – другой. Или наоборот...»

В «Смерти безбилетнику» всё двоятся: суд оказывается спектаклем, зрители – палачами, язык – набором бессвязных клише, но за этим карнавалом угадывается нечто более страшное – невозможность самой правды в мире, где все роли уже расписаны, а слова давно оторвались от вещей. Гуницкий не разоблачает – он фиксирует этот распад, как врач, знающий, что болезнь неизлечима, но продолжающий вести историю болезни с почти монашеской точностью. В «Смерти безбилетнику» он доводит до совершенства фирменный трюк – заставляет бюрократический новояз разложиться на глазах, вне зависимости от степени его сценичности. Его пьесы, будто записанные на бобину между репетициями «Аквариума», сохранили ту raw-энергию советского андеграунда, где абсурд был не эстетическим приемом, а единственно возможным общественно значимым языком на рок-сцене.

Гуницкий-драматург – мастер подтекста, который прячет за гротеском тонкую грусть последнего романтика. Особый шик – как он миксует высокий абсурд с питерским street-smart: когда персонажи обсуждают спектакль вместо суда, а суд вместо спектакля. Его Безбилетник – младший брат маяковского Присыпкина, но если герой «Клопа» хоть верил в собственную значимость, то персонажи Гуницкого уже понимают, что они лишь статисты в чужой постановке.

Оркестр Другое: когда всё уже кончилось

В стихах десятых и первой половины двадцатых годов Гуницкий пишет так, будто все уже приехали на свою остановку: «Баритон знает» – но что именно? «Добро пожаловать» – куда? Высокое («И Растрелли вдоль по Кирочной поет») всё чаще соседствует с абсурдно-бытовым («Я мог бы да но ни хрена / Тем более что минус два»), а смысл не рождается, а ускользает – ровно как в том сне, где герой «научился летать», но проснулся к реальности «трехногого фургона». Это поэзия точных наблюдений за распадом: когда «мы» уже не субъект, а просто грамматическая форма («Мы будем / Мы станем / Захотим / Зарыдаем»), а городская топография становится картой экзистенциальных потерь («На Большой Монетной / И на Малой / И на Средней / И на никакой»).

Остается только горькая, почти медицинская констатация: «Вам всё равно это не поможет / Даже если вы переплываете брассом / Через осенний Ла-Манш». В этой поэзии язык становится телом, пораженным меланхолией – оно истекает знаками, но не может родить смысл. Его строки – это не высказывания, а следы архаического жеста, где «Нева – вода» и «мы – чужие и свои» обнажают ту точку в символическом порядке, в которой слова распадаются на долингвистические пульсации. Здесь поэтическое – не коммуникация, а симптом невозможного катарсиса: «Всё что было / Этого не было» – это не игра с отрицанием, а свидетельство того, как субъект застревает в промежутке между семиотическим и символическим, между ритмом («двойные пятерные / большие тройные») и его крахом («простые никакие»).

Гуницкий пишет из этого разлома – его поэзия становится письмом *абъекта* (*атвратительного*), говоря словами Юлии Кристевой, тем, что одновременно отталкивает и гипнотизирует, как повторяющийся в забытии обрывок: «Лечу больше Невы», название его книги 2021 года. Его поздние стихи – территория *хоры* (термин Деррида и Кристевой), материнского лона культуры, которое теперь лишь эхо («Почему бы и нет / Только что-то мешает») – пространство до языка, где пандемическая смерть («Нас забирает корона») не трагедия, а возврат в довербальное.

Гуницкий оставил нам не слова, а следы слов – размытые, как отражение в неводской воде, где исчезает даже само исчезновение. Его тексты – это не памятник, а вечное *differance*, по Деррида: смысл, который всегда уже был в прошлом, но так и не наступил. Мы читаем его и слышим лишь эхо оркестра, который, возможно, никогда не играл – но без которого тишина была бы невыносима.