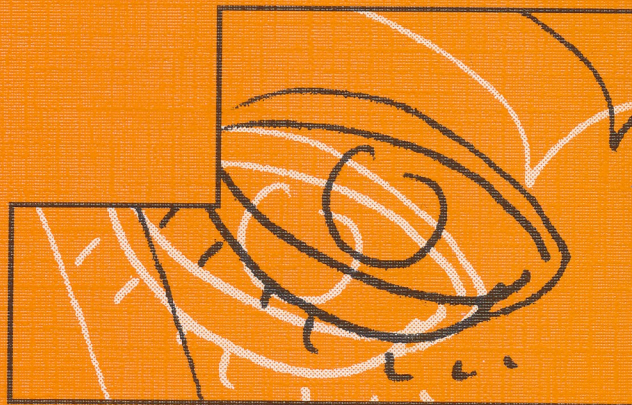


3 . 1 9 9 7



# арион

3  
97



ж у р н а л п о э з и и

3 . 1 9 9 7



# Арион

№15

**выходит четыре раза в год  
год издания - четвертый**



**Издательский дом  
Русанова**

**Москва**

**Ж у р н а л П о э з и и**

---

Главный редактор  
**АЛЕКСЕЙ АЛЕХИН**

Ответственный секретарь  
Юрий КОТЛЕР

Литературный сотрудник  
Дмитрий ТОНКОНОГОВ

Макет и оформление  
Юлии ЗАВАЛЬНОЙ

Набор Марии Ароновой  
Компьютерная верстка Михаила Гаррисона

Адрес редакции:  
103006, Москва, ул. Садовая-Триумфальная, 12—14, комн. 12  
Телефон/факс: (095) 209-17-83, факс: (095) 209-62-47

**Рукописи не рецензируются и не возвращаются**

**Уважаемых коллег просим при перепечатке ссылаться на наше издание**

**ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПОПЕЧЕНИЕМ  
АНДРЕЯ ГРИГОРЬЕВА**

**ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ:**  
Илхам Бадалбейли, Анна Голосовская,  
Андрей Григорьев (председатель), Александр Захаров,  
Михаил Швыдкой

Отпечатано с оригинал-макета в Московской  
типографии «Наука» 121099, Москва,  
Шубинский пер., б. Зак 2372

Свидетельство о регистрации № 012173  
от 31 июля 1997 г. в Госкомитете РФ по печати

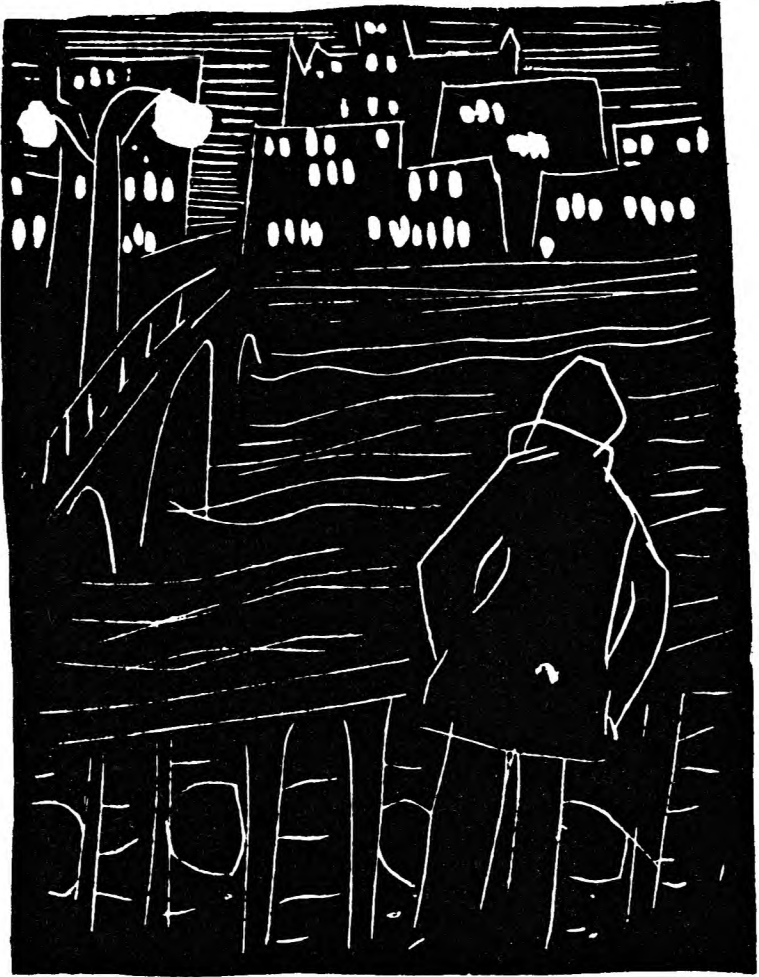
© Редакция журнала поэзии «Арион»

---

В ЭТОМ НОМЕРЕ:

	<b>читальный зал</b>
Юрий Ряшенцев. Танцплощадки Отчизны. . . . .	19
	<b>голоса</b>
Вадим Перельмутер. . . . .	5
Наталья Горбаневская. . . . .	8
Александр Макаров-Кротков. . . . .	11
Игорь Шкляревский. . . . .	34
Вадим Фадин. . . . .	44
Татьяна Вольтская. . . . .	47
Александр Петров-Пасмур ( <i>Послесловие Яна Пробштейна</i> ). . . . .	49
Алексей Пурин. . . . .	70
Ирина Машинская. . . . .	88
Вальдемар Вебер. . . . .	91
Михаил Болотовский. . . . .	95
	<b>листки</b>
Николай Байтов, Евгения Свитнева, Елена Григорьева. . . . .	27
	<b>мастерская</b>
Андрей Товмосян. «Остались лишь рифмы...» <i>Вступительное слово Алексея Баташева. . . . .</i>	75
	<b>свежий оттиск</b>
Сергей Петров. Избранные стихотворения <i>Вступительное слово Валерия Шубинского. . . . .</i>	98
	<b>пантеон</b>
Борис Слуцкий. Стихи из писем <i>Вступительное слово и публикация Петра Горелика. . . . .</i>	29
	<b>транскрипции</b>
Витольд Вирпша. Два произведения <i>Вступительное слово и перевод Владимира Британишского. . . . .</i>	117
	<b>монологи</b>
Ян Пробштейн. Джинн, выпущенный из бутылки. . . . .	14
	<b>портреты</b>
Глеб Шульпяков. Сюжет Питера Брейгеля. . . . .	37
	<b>анналы</b>
Григорий Кружков. Владимир Бенедиктов на фоне волн и холмов. . . . .	55
Генрих Сапгир. Лианозово и другие (группы и кружки конца 50-х). . . . .	81
	<b>ойкумена</b>
Борис Лежен, Анри Абриль. Перевод с русского <i>Вступительное слово Евгения Бунимовича. . . . .</i>	107

В оформлении номера использованы графические работы Михаила Васильева (4), Владимира Пятницкого (51), Бориса Констриктора (79), Аркадия Штейнберга (115)





## Вадим Перельмутер

### ДИРИЖАБЛЬ НА ОСТОЖЕНКЕ

Осваивается не без труда  
Привычка не глядеть по сторонам —  
В очередной попытке заблудиться,  
Не то чтобы влюбиться, но забыться,  
Не узнавать ни улиц, ни домов...  
Но вправо накренившийся бульвар  
Стремительно сворачивает влево  
И обрывается.

Сентябрьский ветер  
Привычно расправляется со всем,  
Что, помнится, именовалось летом,  
Попутно навевая мысль о том,  
Что невеликодушен победитель,  
Заложник небесспорного триумфа,

Который всякий волен объяснять  
Случайными причудами погоды,  
Немыслимым стечением обстоятельств,  
Бездарностью противника — и прочим.

А впрочем, победителя не судят,  
Но судит победитель — развращенный  
Идеей справедливости и верой  
В избранничество, миссию, призванье  
По праву силы перевоспитать  
Поверженных, вернее, уцелевших, —  
И вправить вывих прожитой эпохи...

Но в том, что остается за спиной,  
Уже непеременив лад и строй.  
А впереди — прозрачно-голубая  
И неприкаянная пустота,  
Где золотится купол, озаряя  
Взаимотяготение креста  
И круга. И берет его в тиски  
Изгиб чугуно-матовой реки,

Где неустанно, к заданному сроку,  
На страх былым и будущим врагам  
Бесчисленным — воссоздается храм,  
Напоминая об ударной стройке  
И пятилетке. И во всем видна  
Державная безвкусица. Она  
Неукоснительно верна обету —  
Торжествовать над гением победу  
Посредственности

свойственно войне

И зодчеству, поскольку наравне  
В истории творенье и крушенье...

Мне вспоминается безумный Витберг.  
Овал и крест. Архангелоподобный  
Собор, взлетевший с Воробьевых гор  
И не вернувшийся.

Не звон, но эхо звона  
Доносится светло и обреченно  
С которой-то из четырех сторон  
В надежде отклика. И я не знаю,  
Порыв какого духа в небо вынес  
Негаданный, нечаянный, ничей,  
Но, вероятно, попросту один из  
Воздухоплавательных миражей.

И словно бы отставшая от стаи,  
Поверх всего, что на земле и под,  
Серебряная рыба дирижабля  
Бог весть откуда и невесть куда  
Не то летит, не то плывет,  
Лениво плавниками помавая...

1996





## Наталья Горбаневская



Колодезь высох,  
и рыцарь не у дел.  
Цветущий посох  
увял и облетел.

Журавль трухлявый  
да ржавое копье.  
Умри со славой,  
а лучше без нее.

Как пел Державин  
за клином журавлей:  
«Пошто заржавел,  
о дивный соловей?»



Какое странное число,  
какая странная страница,  
и воздымается весло,  
и по веслу вода струится.

Какая странная страна,  
кругом заброшенный торфяник,  
и ты — какая старина! —  
как зачерствелый мятный пряник  
грызешь слова, слова жуешь,  
но не разжевывая в звуки.

Шурша травую, уж и еж  
не отражаются в излуке.



Я знаю — это осень,  
это октябрь.  
«Просим! Просим! Просим!» —  
хлопки тарахтят.

Публика замерла,  
видя, как с алых и желтых  
деревьев слетают слова  
в рифмах, как в шортах.

«Не холодно́ ль?»  
— Ничего, потерпят.  
— Не такая ими знаема боль,  
не такой еще трепет.



Это ктой-то и гдей-то  
расплавляет засов

по шкале Фаренгейта  
в восемнадцать часов,

и стоит оробело  
нараспашку душа,  
на заросшее тело  
тяжким жаром дыша,

и от запаха нефти  
тошноты приступив,  
как пластинка в конверте,  
поцарапан мотив,

ти-ти-ти та-та-та-ти,  
так неслышно, неявно.  
Если тело нехстати,  
то душа и подавно.



## Александр Макаров-Кротков

• • •

чистота жанра  
частота жеста  
честное слово  
частное дело

### ЭТЮД

выходит так  
выходит этак  
а присмотреться —  
никак не выходит

так и оставим

• • •

не сею не жну  
птица небесная  
издыхающая

• • •

радуйся: утро

### **ФОРМУЛА**

*С.М.*

$$1 + 1 = 1$$

### **ПРО КОКТЕБЕЛЬ**

*С.М.*

горы  
море  
бух ты  
барах ты  
ах ты  
бултых

### **СТИХИ ДЛЯ КОШКИ**

кис-кис-кис  
кыш-кыш-кыш

• • •

*С.М.*

я  
это ты  
если посмотреть изнутри

• • •

перелетные птицы  
куда вы?

В Москву! В Москву!

• • •

что-то еще  
чувствую

хотя уж не так  
четко

чувствую  
что дышу

• • •

*Гунилле Фошен*

море  
в любую сторону света

Готланд  
горсточка суши  
готовая дать приют

• • •

в общем-то  
я пишу мало  
но как вы это верно подметили  
ничего лишнего



Ян Пробштейн  
**ДЖИНН, ВЫПУЩЕННЫЙ ИЗ БУТЫЛКИ**

жетрепетынь! жепение!  
жопенневый шопенжэ!  
*Сергей Сигей*

В эпиграф вынесены строки из стихотворения «ЖЭПЭТЭЖ» довольно известного современного транс-поэта конструктивистского направления Сергея Сигея. Погодим пока делать наспех выводы о том, что автором руководило только желание «дать пощечину общественному вкусу», как было сказано в манифесте первых русских авангардистов — футуристов, среди которых, как известно, были Маяковский, Хлебников, Крученых. И футуристы, представлявшие хотя и едва ли не самое известное, но только одно из многочисленных направлений русского авангарда начала XX века, и представители диаметрально противоположного направления, акмеисты, к которому принадлежали Гумилев, Мандельштам, Ахматова, восстали против абстрактных понятий, против возвышенных и затасканных слов, как «душа», «дух», против традиционного мышления и эпигонского стихосложения, против затасканных рифм и размеров. Аналогичный перелом во всех областях русского искусс-

ва и литературы (и не только русского) начался в так называемые годы застоя — 70—80 гг., а фактически еще раньше — в шестидесятые. Именно в это время на Западе получили известность битлзы, Элвис Пресли, художник Джексон Поллак, поэты Аллен Гинсберг, Лоуренс Ферлингетти, прозаик Джек Керуак.

В последнее десятилетие, начиная приблизительно со времен перестройки и продолжаясь в нынешний, так называемый «постсоветский» период, из подполья («андеграунда») на страницы независимых изданий хлынул поток произведений или, как это теперь принято называть, текстов. Начерно, торопясь выговориться, заспешили со стихами те, кому зажимали рты. Явление это, как остроумно заметил Сергей Бирюков, сродни «джинну, выпущенному из бутылки».

Говорят, выговариваются, заговариваются, исследуют пределы своих возможностей, доходят до предела, исчерпав слово как таковое, переступают границу — слова, дозволенного словом, жанром. Вседозволенность? Или поиски того, что было в начале? Не оттого ли слово — через полифоносемантику (А.Горнон), смешанную технику, визуальную поэзию, коллаж (Ры Никонова, Сергей Сигей, Б.Констриктор, С.Бирюков, И.Левшин и многие другие), через графику, нередко напоминающую письма, а порой и первобытный наскальный рисунок, — слово, двигаясь к началу, переходит в молчание.

Нет, не правы те, кто сетует на то, что оскудела русская поэзия в наши дни. Какое разнообразие: концептуальная, визуальная, палиндромическая, смешанная техника.

Появилась еще «гендерная» поэзия (от английского «gender» — род, вид), то есть поэзия (так же, как проза, критика, драматургия и т.д.) определенного рода — как я понимаю, женского. По аналогии можно было бы еще изобрести «тендерную» поэзию (от слова «tender» — «нежный»).

И в самом деле: поэзия — какого рода? Марина Цветаева, как известно, говорила, что она — поэт, восставая против названия «поэтесса». Хотя и поэтессой быть, на мой взгляд, неплохо: «Я маленькая поэтесса с огромным бантом...» Лишь бы в стихах *поэзия* была.

Да, чуть не забыл: есть ведь еще и вакуумная поэзия, которую можно назвать поэзией чистого листа: лист есть, заглавие есть, а слов и даже букв нет — кончились. Слова перешли в то, что за словом. А что? Песни без слов есть (соч. Ф.Мендельсона, например). Почему бы не быть и поэзии без слов? Особенно, если бумага хорошая, да в кожаном переплете (можно использовать для собственных записей). В начале века, году этак в 1913-м, подобным



образом была издана книга «Все о женщине», тоже песня без слов — теперь библиографическая редкость.

На переднем крае авангарда — то, что было до слова: слог, звук, вакуумная поэзия, наскальный рисунок, жестовая поэзия. Слова утратили вес, доверие — вспоминается известное: «слова, слова, слова». Метры и ритмы стерлись. Примета времени — аритмия, ломка ритма, выход к вакуумной поэзии: Ры Никонова — «Вакханалия пустоты». Стало быть, даже многообразие приемов не удовлетворяет некоторых нео-авангардистов, не складывается в сумму («Summa Poetica») — остается суммой приемов. Вакханка Анна-Ры Никонова-Таршис в первобытном экстазе набросилась на слово-Орфея и, отринув голос и логос, застыла перед пустотой. Бывает молчание, когда нечего сказать, и молчание от избытка мыслей, образов, чувств. И есть молчание души, созерцающей бездну. Однако сомнительно, чтобы в последних двух случаях художник систематически прибегал к вакуумной поэзии — уж слишком много в ней игры, жеманства, эпатажа. Эпатировать можно людей, не бездну.

Жить в языке, только в языке, подчас невыносимо — пытка, каторга. Образы улечиваются, как пыль, как время. Остро чувствуют некоторые авторы неуютность культуры, отягощенной знанием, — «во многих мудрости большая печаль». Творчество, так же, как и сама жизнь, требует мужества и достоинства. Это не только привилегия, но и обязанность: дар Божий не дается даром.

Едва ли не главной обязанностью не только художника, но и любого мыслящего человека, *homo sapiens*, является осмысление бытия и времени. Осмысление времени есть восстановление его, распадающегося под гнетом злобы дня, в единстве и таким образом восстановление истории, в которой происходит становление человека, становящегося самим собой. Немецкий философ Хайдеггер писал, что «мысль лишь дает в своей речи слово невыговоренному смыслу бытия. Употребленный здесь оборот «дает слово» надо взять теперь совершенно буквально. Бытие, высветляясь, просит слова. Слово тем самым выступает в просвет бытия. Только так язык впервые начинает быть своим таинственным и, однако, всегда нами правящим способом. Поскольку тем самым в полноте возвращенный своему существу язык историчен, бытие сберегается в памяти. Экзистенция мыслящего обитает в доме бытия»\*. «Язык, — по выражению Хайдеггера, — это — дом бытия». Поэт — хранитель языка, хранимый им. Как только мы перестаем хранить язык, он пе-

---

\* М. Хайдеггер. Письмо о гуманизме / Время и Бытие. М., 1993. С. 219.

рестает хранить нас. Стоит разрушить этот дом, и разрушивший его оказывается в пустоте.

Многие современные поэты (а также прозаики, драматурги, художники) рефлексировать, анализируют, теоретизируют (хотя, впрочем, во многих случаях трудно отделить одно от другого, а другое от третьего в творчестве одного и того же автора — не случайно ведь — «смешанная техника» — много-Якость и многоликость). Андре Жид заметил, что «...гениальные художники никогда не начинали с предвзятой теории искусства. Они приходили к искусству собственным актом творчества, не желая и не зная этого. Вот почему их искусство... было новым». В наши дни появилось немало поэтов, писателей и художников, которые своими теориями опережают собственную практику. Рефлексия, ведя, казалось бы, вперед, уводит многих и многих назад, к тому, что было до них, — к «искусству, как приему», обнажению швов, к некоему авангардистскому сальеризму. Если метаметафористы искали то, что лежит за метафорой и, очевидно, за метонимией, синекдохой и другими тропами (а поэзия их на деле изобиловала сверхметафорами, катакрезами), то нео-авангардисты идут другими путями. Они стремятся использовать все возможности, пробуя все, осваивая формы, известные со времен античности (палиндром, центон), наследие русского авангарда начала века, искания современного европейского и американского авангарда, словотворя, неологизируя, агонизируя — как в стихотворении «Пыль» той же Ры Никоновой. Французский философ и литературовед Лиотар заметил, что если у модернистов начала века еще была надежда на выход из отчаяния, на спасение, то у постмодернистов ее нет.

Как считает современный культуролог Михаил Эпштейн, «модернизм можно определить как такую революцию, которая стремится упразднить культурную условность и относительность знаков и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность... Постмодернизм, как известно, критикует модернизм именно за эту иллюзию «последней истины», «абсолютного языка», «нового стиля», которые якобы открывают путь к «чистой реальности». Само название показывает, что «постмодернизм» сформировался как новая культурная парадигма именно в процессе отталкивания от модернизма, как опыт закрывания, сворачивания знаковых систем, их погружения в самих себя\*. Затем, определяя понятие «гипер» как «чрез-мерность — такой избыток качества, когда, переступая свою меру, оно переходит в собственную проти-

---

\* М.Эпштейн. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века / «Новое литературное обозрение». №16. 1996. С. 33.

воположность», М.Эпштейн говорит о двух ипостасях или стадиях данного явления: стремление к «супер» как к некоему абсолюту и высшей реальности на деле приводит к «псевдо», — тому, чем оборачивается «супер» в действительности. «Модернизм — это «супер», поиск абсолютной и чистой реальности. Постмодернизм — это «псевдо», осознание условного, знакового, симулятивного характера этой реальности». Возникает, однако, вопрос: способен ли постмодернизм создать или хотя бы выдвинуть некую новую идею — художественную, философскую, нравственную — или он обречен на отрицание и, исчерпав запас «обманутых иллюзий», вынужден будет погрузиться в безмолвие сродни вакуумной поэзии?

Во многом не соглашаясь с М.Эпштейном, С.Зенкин\* не оспаривает предположения первого, что вся современная культура (и не только культура, но и политика, философия, социология и т.д.) предпочитает осмысливать самое себя с помощью префиксов: «соцреализм» и «соцарт», «гиперреализм», «постмодернизм», «постструктурализм», «деконструктивизм», «нео-романтизм», «нео-авангард» (аналогично — пост-, нео-, антикоммунизм, неофашизм и т.д.). Очевидно, что все подобные префиксы говорят о той или иной мере преодоления, развития или отталкивания от явлений, выраженных корнями и основами, стоящими за ними в новых словообразованиях, а по сути — им предшествовавших. Эти названия говорят также и о некоей несамостоятельности данных течений, о необходимости от чего-то оттолкнуться. Одно дело, когда критика не поспекает за искусством и дает определения уже существующим школам и течениям задним числом, как было и с «ренессансом», и с «романтизмом», и со многими другими течениями, — это нормально: критика в конце концов вторична и занимается обобщением накопленного творческого опыта. Другое — когда сами художники подобным образом определяют течения и школы, к которым принадлежат: это похоже на симптом неспособности выдвинуть собственную творческую идею.

---

\* С.Зенкин. Культурология префиксов / «Новое литературное обозрение». №16. 1996. С. 47.



Юрий Ряшенцев

**ТАНЦПЛОЩАДКИ ОТЧИЗНЫ**

**ЛАМБАДА В РОССИЙСКОМ ПОРТУ**

О ламбада, ты танец людей, невзначай пораженных артритом:  
прям коленный сустав, но какая раскачка! А нега! А ритм!

Танцплощадки Отчизны горазды на творческий вызов истокам:  
сколько жажды в сползающем с талии жесте жестоком.

Надо много успеть на бетонном лугу стригунку с сухогруза  
до того, как вдруг Штраус ударит тяжелым наследьем Союза.

Что ж, станцует и вальс. Но не этой тяжелой и жаждущей вене  
вдруг опору найти в этой пене, рожденной в ликующей Вене.

Нет, российских танцоров упрямо влечет к раскаленному югу,  
где любовь до конца означает готовность зарезать подругу.

И в малиновой юбке, короткой, как отпуск в коротком июне,  
кружит жизнь на излете всего и всего накануне.



Тени владельцев над тихим разором владений.  
Пляшущий воздух тугих комариных радений.  
Стоны колодца, рожденного быть журавлем...  
Хочешь, попросим у Господа легкого чуда:  
пусть Он подымет гусей с удивленного пруда.  
Гусь на крыле — словно дикий непризнанный гений,  
прущий в небесный пролом.

Девять непризнанных гениев сразу — дешевка...  
Впрочем, страна так талантлива — даже неловко:  
что с тобой ствол при такой-то листве золотой?..  
Но отвечать на вопросы — не русское дело.  
Пусть и упала ольха, а любви не задела.  
Ползает солнце по небу, как божья коровка, —  
стало быть, после, потом...

После... Не надо... Не надо о том. И об этом.  
Гений с приветом. Дурак с судьбоносным ответом...  
Если уж верить проселку, то ради того,  
чтоб заблестела, как озеро, крыша из дранки,  
чтобы раскат, как рояль незамужней дворянки,  
вновь громыхал над судьбой, над Россией, над летом  
и не прощал никого.

### КОРОВА

У пегой коровы, похожей на карту Европы,  
покрытой снегами, такой недоверчивый взгляд.  
Какие кровавые бойни, какие потопы  
в коровиной памяти генной живут и грозят?

Ходила ль прабабка кормящей на транспорте Ноя,  
козлу ль провокатору верила в смертном пути,  
иль было в говяжьей судьбе приключенье иное,  
но явен фамильный испуг.

Прекрати, прекрати  
смотреть на меня, будто предок мой на борт ковчега  
тебя не пустил и козла не забил под конец.  
И так уж Творцу на меня за «телегой» «телега»  
идут, и похоже, что всем им поверил Творец.

Все рушится в жизни. Все рвется и там, где не тонко.  
Остыла и дружба. Вконец оскудело родство.  
О, дай мне обнять твоего озорного теленка,  
дай мне заглянуть в несмышленные очи его!



А туча лежит, и скучна, и брюхата,  
на пряном багряном ветру,  
как тучный патриций эпохи заката  
на пьяном усталом пиру.

Какими глазами ты небо ни меряй,  
но издавна кажется мне:  
есть что-то от ждущих распада империй  
в вечернем небесном огне,

в огне ежедневном, тлетворном, коварном  
и неугасимом, пока  
четверг для среды — и захватчик и варвар,  
а пятница — для четверга.

Роскошного пурпура небу не жалко:  
горит ни о чем не скорбя.  
И черная птица — рабыня? служанка? —  
танцует уже для себя.



Ты думаешь, это болезнь или старость, а это  
октябрь идет, как фашист, по кленовому гетто.

И Балтика гулко колотит в песчаную дюну,  
где молятся сосны Христу, а вороны — Перуну.

Оставь, позабудь меня в мирной кофейне у пирса.  
Никто в ней еще не сумел до такого упиться,

чтоб синюю розу, живущую в треснувшей раме,  
узнать как дареную некогда некоей даме,

уставшей от жизни уже к тридцати и не ставшей  
тянуть с расставаньем, как сделал бы средний уставший...

А море с холодным шипеньем уходит по пляжу,  
похожему на золотую и странную кражу:

все вынесено, а как будто прибавилось что-то.  
И светлая брызга в луче — как залетная нота.



Вой мучениц мушиных на липучке.  
Хозяйка делит ягоды на кучки.  
Восходит над плитою медный чан.  
От солнца за оливою олива  
уходит в тень глубокую. Счастливо!  
Вот час для размышлений у крымчан.

Но мало, кто рожден для медитаций.  
Десант пуховый, митинг ли акаций,  
конечно, мало значат. Но постой:  
переживаний тоненькая пряжа  
готова распуститься без пейзажа,  
оставив душу голой и пустой.

«Душа» — конечно, чуть усталый термин.  
И все же вряд ли избежим потерь мы,  
найдя синоним выдоху Творца...  
Такая сушь не со времен потопа ль?  
Лишь, как фонтан, пирамидальный тополь  
из почвы бьет у самого крыльца.

А над крылом, над пеклом черепицы  
от Иоанна медленные птицы  
прозрачные нам пишут письма.  
И от простой работы Сотворенья  
до сложной варки местного варенья  
всего лишь жизнь, всего лишь жизнь одна.



Почти не осталось в империи целых окошек...  
Как нежно прощается с летом душистый горошек.  
Мне есть, что сказать. Но надежнее речь аромата:  
в ней — все, чем богат наш язык, кроме разве что мата.

Изнанка ольховой листвы на ветру серебриста —  
так в пляске зеленой цыганки трясутся мониста.  
Но нет вокруг нее цыганят, а — армянские дети.  
Прошел Сумгаит, и Чечня наступила на свете.

Как страстно прощается с летом горошек... Похоже,  
сентябрьской росы серебро — не причина для дрожи,  
пронявшей Отчизну мою на исходе столетья,  
в котором рискнул так надменно, так гордо стареть я.

Армянские дети играют во что-то оттуда —  
до рек Вавилонских, до алого римского блюда,  
до бешенства Дария, до маяты Андроника.  
И жалобно смотрят, крича беспощадно и дико.



Погода портилась, как портятся продукты:  
не сразу, медленно, зато уж — навсегда.  
К тугой поверхности почти недвижимой бухты  
июнь туманы нес, как будто невода.

Но что там выловишь, когда разумна рыба:  
ей солнце надобно, морской его раствор.  
Она на юг ушла... Кому сказать спасибо  
за стойкость тополя, за неподвижность гор?



В наш век миграции, сумятицы дорожной  
пасть на колени бы, молясь не именам —  
кусту акации да мазанке творожной,  
воде стоячей ли, лежачим ли камням.

Когда родился я, ничто не обещало  
таких стремительных и вечных перемен.  
И печь голландская трещала и трещала.  
Мугам за стенкою все пел и пел нацмен.

Иное все теперь: и жизнь, и край, и дата...  
Погода портится. Пропел петух ночной.  
И миг тоски его — теперь уже «когда-то»,  
былое, прошлое, покинутое мной.

### **КОНЕЦ ПИФАГОРА**

Отдохни на холме, путешественник из Сибариса.  
Съешь козу по-кротонски с приправою из барбариса,  
финикийских ли фиников горсть. Погоди, погоди,  
не наваливайся на напиток в этрусском кувшине:  
чай, две силы лошажьи в твоей новомодной машине,  
и туман впереди.

Впрочем, кажется, небо на Храмом синей, чем наколка  
на плече у морского присевшего рядышком волка.

И недолго скакать удалым, как козлята, ручьям.  
Пифагор, навестивший вечерние пляжи Кротона,  
упрекнет, улыбнувшись, кого — за несвежесть хитона,  
а кого — и за веру скрывающим чувства речам.

Да, кротонский мудрец Сибарису — чужой. Сибариты  
даже выпавшись — спят, длят свой пир, если даже и сыты,  
на аренах ристалищ спешат лишь унижить врага.  
Но исток отчужденья не в этом. И мы — не аскеты.  
И у нас друг у друга венки вырывают поэты.  
Нам самим непонятно в ученье Его ни фи́га.

Но! — не брезгуй сим важным словом, сибаритский обжора! —  
но нет жителя в наших местах, от судьбы и до вора,  
кто бы не был бы тем, кем считает его Пифагор.  
Он сказал про меня — я горжусь. Про тебя — ты краснеешь.  
Ибо знаем: он прав! Правда выше, чем счастье, и с ней лишь  
меж людей — не мычанье, не карканье, а — разговор.

Доедай, сибарит, допивай, запрягай колесницу.  
Не мозоль нам глаза... Уж и так, что ни ночка, нам снится,  
как врывается утром на холм, гогоча и сопя,  
как глумимся над Храмом, как искры летают над Школой,  
как жену Пифагора мы тащим на улицу голой  
и кладем под себя.

### ВОЗВРАЩЕНИЕ В КОКТЕБЕЛЬ

Маэстро шторм, ты — лабух этих мест.  
Литавры и без флейт и без челест  
нам предложила первая неделя.  
И пляж лежал, бездушный и пустой,  
и вяло колыхались на Святой  
серебряные тучи Коктебеля...

На лесках билось мокрое белье.  
И хрупкое улиткино жильё  
хрустело под кроссовками команды.  
И были живы тот, и тот, и тот.  
И если пряным был, то — от острот  
наш пир на нищем камне той веранды...

У возвращений есть и свой резон.  
Не ультрафиолет и не озон  
влекут сюда того, кто был здесь прежде,  
а лишь надежда мертвых обрести:  
хоть сном в ночи, хоть ласточкой в горсти —  
и сделать шаг к иной, большой надежде.

Скворечник, зимовавший без скворца,  
и ныне пуст, как сердце без Творца.

Так страшно, что и это — только фраза..  
А шторм совсем такой, как был тогда.  
И черная свирепая вода —  
вдруг вдребезги, как греческая ваза.



Этот холм — как смотритель говяд в том, библейском, Египте:  
пастухи, поголовье отузских коров берегите —  
я гляжу, нынче редкость живая корова в Крыму..  
Как серебряный ветер играет. плотвичной листвою  
на какой-нибудь иве, оливе, маслине, раките..  
Как зеленая мгла чуть колышет кривую корму..

Нынче Троица. Значит ли это, что мы — под надзором?  
Что любой наш прокол в тот же миг обернется позором?  
Нет, конечно. Христос не случайно чурался чудес.  
Совершал их, конечно, но — нехотя, с грустной улыбкой,  
под напором толпы, только чуда взыскующей хором.  
Вот ведь и Всемогущий не мог отказать наотрез.

Но разок и другой воскресишь среди воплей «А ну-ка!»,  
и возникнет не вера уже, а возникнет наука.  
А наука для веры — родня, но — седьмая вода.  
Для свободы проверенный опыт — сверхштатный тюремщик,  
мы ж у Бога свободны, как эхо беспечного звука:  
хочет — множится в скалах, не хочет — умрет без следа.

Может, странный наш нрав, безразмерное русское детство  
только плод неумения наслушаться да наглядеться  
и устать от эмпирики, и повзрослеть наконец.  
Из разбитых окошек так важно последней лазурью  
лишний раз насладиться пред тем, как закату зардеться,  
и попрыгает голос в ветвях соловьиный птенец.



## Николай Байтов



Туман черемуху укрыл  
под насыпью внизу.  
Набоков в тамбуре курил,  
вдыхая на звезду.

В недвижимом поезде все спят,  
лишь где-то невзначай  
из туалета водопад  
на шпалы прожурчал.

Там стукнула о стенку дверь,  
на полку кто-то влез.  
И вот бесшумно, словно тень,  
пошел, поплыл экспресс...

Уже, качаясь, шлет привет  
покинутым лугам,





## СТИХИ ИЗ ПИСЕМ

Я познакомился с Борисом Слуцким ранней весной 1930 года. Первое же знакомство в глухом переулке харьковской заводской окраины в очереди за керосином переросло в дружбу на всю жизнь. Мы почти ежевечерне совершали прогулки по пыльным или заснеженным переулкам в районе Старобельской и Конного базара и читали стихи.

К тому времени, когда начались наши прогулки, Борис знал множество стихов. Очень хорошо помню толстую книгу страниц на 500–600 без переплета и титульного листа, одну из его наиболее удачных находок в хаосе базарного развала. Это была антология русской поэзии XX века, собранная Ершовым и Шамуриным. Многие стихи из этой книги Борис знал наизусть.

Борис любил читать стихи и читал превосходно, без юношеской застенчивости и скороговорки. В манере его чтения запомнилось стремление акцентировать главную мысль и удачную строку. Читая на улице, пусть не многолюдной, но где все же встречались прохожие, Борис читал не стесняясь, внятно, подняв голову и чеканя ритм жестом. Этой манере чтения он был верен всю жизнь.

Мне выпало счастье быть и первым слушателем стихов самого Бориса Слуцкого. Самых первых своих стихов он стеснялся (я имею в виду первые лирические стихи, вызванные пробуждавшимся чувством любви к девушке-однокласснице). Почти уверен, что кроме меня их никто не слышал. Стихи эти не сохранились. Убежден, что к их исчезновению приложил руку сам автор. Но «гражданственные» стихи, написанные во второй половине 30-х годов («Инвалиды», «Генерал Миаха», «Базис и надстройка», «Я ненавижу рабскую мечту о коммуниз-

ме в виде магазина...» и др.) — любил и читал охотно. Сюжеты и темы этих стихов были навеяны прочитанным, но уже тогда в ранней поэзии Бориса Слуцкого проявились черты сочувствия и сострадания, те боль и нерв, которые мы находим в «Лошадях в океане», «Кельнской яме», «Мальчишках», в стихотворении «Последнюю усталостью устав» и во всей его послевоенной поэзии.

После того, как война, судьба развели нас по разным дорогам и городам, Борис неизменно присылал мне свои неопубликованные вещи, хотя с годами стихотворные вкладки в письма становились все реже.

Осенью 1975 года, отдыхая в Подмосковье, недалеко от Александровки, где Слуцкие уже не первый год снимали сильно тронутый временем домик на берегу Москва-реки, я почти каждый вечер приезжал к Борису. Мы часами бродили по замечательным окрестностям Архангельского и Александровки. Никогда Борис не читал мне столько стихов, сколько в те дни. Однажды, когда я удивился, как много написано им за год, он сказал: «О чем ты? У меня в столе больше пятисот непечатанных стихотворений». Даже я, привыкший к точности и взвешенности каждого слова Бориса, посчитал это образным преувеличением. Но в действительности он сильно скромничал. После смерти Слуцкого неопубликованных стихов оказалось много больше.

За все годы нашей более чем полувековой дружбы у меня сохранилось около четырехсот отпечатанных на машинке стихотворений Бориса Слуцкого. После смерти Ю.Л. Болдырева, многолетнего публикатора его литературного наследства, я решил проверить, нет ли среди присланных мне рукописей до сих пор неопубликованных вещей. Тщательная сверка со всеми книжными и журнальными публикациями показала, что около ста стихотворений до сих пор не печатались. Часть из них — в предлагаемой подборке.

*Петр Горелик*

## Борис Слуцкий

### БОГ ЕСТЬ

Бог — есть, но он покинул этот зал  
перед голосованьем. Не сказал,  
что покидает. Все-таки покинул  
и этим самым просто душу вынул.

Не обойтись без бога. Но ему  
не отвечать на наши «почему»  
и «для чего» удобней, интересней.  
Не хочет он заглядывать в суму,

не хочет он обследовать тюрьму —  
спокойный, равнодушный, бесполезный.

Еще Хайям — разумный был товарищ,  
еще Омар Хайям отлично знал,  
что бог

перед голосованьем

зал

покинет

и что кашу с ним не сваришь.

### ПОЛЮС

Где сходятся восток и запад,  
сливаясь в север,  
там юг везде, куда ни взглянешь,  
там полюс.

Когда-то точка приложенья  
надежд геройских,  
а ныне — станция на льдине  
с месткомом,  
недолгим ожиданьем почты  
и стенгазетой.

Там полюс, и командировку  
туда дают, но неохотно,  
поскольку он давно описан  
и даже слишком,  
как посадки  
тридцать седьмого года,  
когда Папанин сидел на льдине,  
на полюсе  
и думал:  
сюда — не доберутся.

### ЛИЦО В АВТОБУСЕ

Сосредоточенное лицо человека,  
сжатого в автобусной давке



множеством людей, у которых лица  
сосредоточены ничуть не меньше.  
Ребра человека тоскуют,  
но лицо человека спокойно.

Ребрам человека известны  
ребра всех ближайших соседей,  
на автобус шесть тридцать  
не сядут, которые шесть сорок.

Ребрам человека знакомы  
названия пролетающих станций.  
Из всей мировой культуры  
им интересна только давка.

Ребра человека тоскуют,  
но лицо человека спокойно —  
сосредоточенное на вечности,  
а также на семье и работе,  
иногда на мировой культуре,  
иногда на попытке разгадки  
причин отставания автотранспорта.

Автобус тоже школа мужества,  
школа выдержки, школа вежливости —  
пригородный. Шесть тридцать.  
Впрочем, также, как шесть сорок.  
Впрочем, также, как все автобусы  
в утреннее и вечернее время.



После эпохи посмертных реабилитаций  
пришла эпоха прижизненных чествований,  
особенно для художников:  
работают на свежем воздухе  
и хорошо сохраняются.

В семидесятилетии  
есть нечто обнадеживающее.  
Восьмидесятилетие  
празднуется, как гарантия  
несокрушимости здоровья  
не юбиляра, а твоего.

Девяностолетие  
вызывает раздражение:  
мол, берет не по чину.

Зато столетие,  
у кого бы оно ни наступило,  
будет праздноваться всем коллективом.

*Публикация П. Горелика*



## Игорь Шкляревский

(Из неопубликованных тетрадей)

### ИГРА

*Е.М.*

Шарами захлебнулись лузы!  
Он забывает все подряд.  
У Байрона такой был взгляд,  
когда к нему слетались музы.

Вот над столом склонился он,  
и смотрят урки на кумира,  
так молодой Наполеон  
кроил указкой карту мира.

Вот поплевал маэстро в руку,  
шару вращение дает,

а кто-то в небесах ведет  
миры по заданному кругу!  
Со страшной силой закрутил  
потоки звезд,  
                                комет,  
  светил...

1975

• • •

В окне шумит родная тьма,  
она страшнее, чем свобода.  
Нигде такого нет народа,  
чтоб от стихов сходил с ума.  
Министр поэму ночью пишет,  
строчит стихи герой труда,  
зэк на стекло в бараке дышит, —  
в проталине блестит звезда!  
На базе «Овоци» красавец  
и тот гордыней обуюн,  
прокальвает ночью палец  
и кровью пишет свой роман.

1977

• • •

Высоко надо мною трубила  
недоступная черни труба,  
и за это меня полюбила  
Маргарита — юрист из Орла.

Я читал ей такую крамолу,  
открывался с такой наготой,  
что включала она радиолу,  
чтоб не слышал сосед за стеной.

Поцелуями рот затыкала,  
бормотала веселую жуть,  
и в сиянии лунном стояла  
молодая упругая грудь.

Пили кислую воду калеки,  
в Пятигорске гремела гроза,  
и когда мы прощались навеки,  
тихо в пыль завернулась слеза.

1973



Блеск золота проходит в мозг,  
и человек течет как воск...  
И снова шар бежит по кругу.  
— Зеро! — и хочется в сугроб  
воткнуть свой раскаленный лоб,  
в родную превратиться вьюгу  
и с воем вырваться на Невский.  
Заснуть не может Достоевский,  
и снова, бледный как мертвец,  
он в зал идет, и под конец  
он ставит сразу всё на красный,  
и ночью смех его опасный  
звучит в немецкой тишине,  
и снова пишет он жене:  
— Последний раз пришли мне денег...

1980



Они принесли вам плоды и колосья,  
а я ничего не принес,  
а я только листья принес золотые,  
холодное пламя берез.



Глеб Шульпяков

## СЮЖЕТ ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ

Однажды некий картограф, современник Брейгеля, весьма точно заметил: «Трагизм сюжета в его картинах как будто приглушен пейзажем, который скрашивает своим великолепным равнодушием драму человеческих отношений».

То же самое — с поправкой в четыреста лет — можно сказать и о поэзии Гандлевского.

Четыре века — срок для пейзажа ничтожный. Что же касается художественной преемственности, здесь мы имеем дело с ее замечательной способностью мигрировать в жанрах: недаром мы так часто называем художественные полотна поэтичными, а стихи — живописными:

С улицы вливается в квартиру  
 Чистая голландская картина —  
 Воздух пресноводный и сырой.  
 Зимнее свечение ниоткуда,  
 Конькобежцы накануне чуда  
 Заняты подробною игрой.

Самое частое время года у Гандлевского — зима. Время суток — «лиловые сумерки Брюллова». Горизонт — в том числе и горизонт памяти — находится ниже уровня глаз: как в картине Брейгеля «Охотники на снегу».

Но вот парадокс — самое неустойчивое время суток, мерцающие сумерки, «вбиты» у Гандлевского в самый устойчивый размер: четырех- или пятистопный ямб. Постоянство такого соседства спасает стихотворение от чрезмерной элегичности — или дурной лапидарности, сообщая ему наглядность и неуловимость одновременно. Что, собственно, и должно происходить с пейзажем в стихах. Сумерки, отчетливый скрип снега под ямбическим шагом — вот самый частый эффект гандлевского стихотворения: эффект непосредственного присутствия.

Я знаю не многих поэтов, чей пейзаж был бы так внятно озвучен — громыханием пустой посуды, «припадочной скрипкой Вивальди» или Линдой Браун, не говоря — столь тщательно описан: от пустой пробки, вдавленной в землю, до «ай да сирень в этом мае!». Я знаю не многих поэтов — и Рейн с Ходасевичем в их числе, — в поэзии которых умножение и того, и другого давало бы настолько лирический результат.

Из теперь уже легендарной этой троицы — Гандлевский, Цветков, Кенжеев, вышедшей из «Московского времени», — первый как будто прозаичнее остальных. В стихах Цветкова слишком много напористой лирической риторики; Кенжеев сентиментален и акварелен настолько, что определить точное время и место действия в его стихах зачастую невозможно. И только Гандлевский детально прописывает свой пейзаж: его зрение, помноженное на слух — и внутренний слух в частности, — обладает максимальной резкостью.

И снова парадоксальный эффект: прозаизация гандлевского стихотворения оказывается музыкальным ключом — его стихи обретают скрытую, как подводное течение, мелодию. Иными словами, «две-три ноты в нестройном порядке», о которых твердил Кенжеев, у Гандлевского превращаются в «два-три звука в порядке простом»: нота, условный значок, становится звуком — мелодией, которая рождается скорее на стыке настроения поэта и пейзажа перед его глазами, чем на стыке согласных и гласных.

В гандлевской фонотеке, семидесятых годов особенно, множество заимствованных — приемственных — голосов. Но они отнюдь не самостоятельны и не концептуальны, как, скажем, в стихах Льва Лосева. Их функция — в аранжировке мелодии, и только. Вот у Гандлевского звучит Пастернак: «Что ж, зима. Белый улей распахнут. Тихим светом насыщена тьма. Спозаранок проснутся и ахнут, И помедлят и молвят: «Зима». А вот — Мандельштам: «Младенчество! Повремени немного. Мне десять лет. Душа моя жива. Я горь-

кий сплав лимфоузлов и Бога — Уже с преобладанием божества...» Далее — уже речитатив Ходасевича: «Бывают вечера — шатается под ливнем Трава и слышен водосточный хрип. Легко бродить и маяться по длинным Аллеям монастырских лип», и завершают партитуру граммофонные аккорды: «Расцвели яблони и груши», — звонко пела в кухне Линда Браун. Я хлебал портвейн, развесив уши. Это время было бравым». За пределами классической и эстрадной программы остаются лишь интонации поколения дворников и сторожей в стиле Гребенщикова. Вот пример: «Стоит одиноко на Севере диком Писатель с обросшею шеей и тиком Щеки, собирается выть».

В свое время к отряду постмодернистов Гандлевского приписали сразу и безнадежно ошибочно все по той же причине: из-за броской разногласности и блестящих парафразов типа «Когда волнуется желтеющее пиво» или «Очарованный странник с пачки «Памира», в то время как и чужие мелодии, и передергивание классиков лишь оттеняли — уравнивали, снижали пафос пронзительных и серьезных гандлевских строк. Вспомним: «Трудна не боль — однообразье боли», «Грешный светлый твой лоб поцелую», «Молодость ходит со смертью в обнимку», «Было так грустно, как будто бы все это было — Две-три поляны, озера, щербатый паром. Может и было, да легкое сердце забыло», — эти строки настолько бескомпромиссны, что без «граммофонной» аранжировки могут показаться едва ли не штампом: в наше-то время тотального релятивизма!

Но самое замечательное — то, что, собственно, и производит эффект Гандлевского — это абсолютная органичность эстрадного и пронзительного в пространстве его стихов. Только постмодернистам могло прийти на ум в разговоре о нем выуживать из цельных, мелодичных внутри себя текстов фрагменты — и таскать их по своим нуждам. Ибо невозможно определить Гандлевского через цитату — тем более нарочитую: его лиризм и постоянная самоирония настолько неразрывны, что тяготеют не столько к стихотворению целиком, сколько к явлению, которое называется «Сергей Гандлевский». И нет ничего бездарнее, чем «концептуализм», который то и дело вменяли поэту.

Действительно, механизм стихотворения Гандлевского на первый взгляд слишком нагляден, слишком буквально подчиняется законам жанра — элегии, в частности; но — как ни странно — его «изобретение велосипеда» всякий раз убедительно. Поэзия, в сущности, и есть не что иное, как изобретение простых гениальных механизмов — и только манера сборки делает простые вещи неповторимыми. Напрасны мифологические, психологические и богословские изыскания на почве поэзии; всё — от сложного Мандельштама



## портреты

---

до сложного Ивана Жданова — гораздо проще: море и Гомер здесь по-прежнему движутся любовью.

Вот стихотворение Гандлевского семьдесят шестого года — «Бывают вечера — шатается под ливнем...» — которое я уже упоминал в связи со вспомогательной интонацией Ходасевича в нем. Речь, однако, о другом: перед нами банальнейшая на первый взгляд ситуация — вечер, дождь, монастырские аллеи лип, идеальной своей перспективой располагающие к воспоминаниям — то есть к ретроспективному взгляду в обратную перспективу аллеи жизни, которая, как известно, расширяется. Перед нами герой. Он предается воспоминаниям — что, собственно, ему только и остается у стен монастыря, да еще в грозу. Банальный инвентарь жанра: из сумерек прошлого появляется *она* плюс-минус детали быта. Вероятно, скорая разлука. Вероятно, меланхолия. Вероятно, традиционная «невеста в стеклянном пиджаке». Но:

Нет, я не о любви, но грустно старожилom  
Вдруг ощутить себя. Так долго мы живем,  
Что, кажется, не кровь идет по жилам,  
А неуклюжий чернозем, —

что совершенно не совпадает с традиционно страдальческим восклицанием элегиков типа «жизнь моя, иль ты приснилась мне» в подобных случаях. Лже-элегия, таким образом, — не о скоротечности, а о тяжелом неподвижном времени, которое высвечивает прошлое скорей по законам сна, нежели памяти, когда сам себя вдруг видишь со стороны: «Я жив, но я другой, сохранно только имя. Лишь обернись когда-нибудь — Там двойники мои верстами соляными Сопровождают здешний путь».

Попытка отыскать перспективу жизни на фоне идеальной перспективы аллеи упирается в идеальную решетку дождя: упирается взглядом. Не память, не надежда, а зрение определяет связующую ноту в «расстроеном звучании дней» — зрение, помноженное на слух, дает нам идеальную сетку дождя и аллеи, чей шум и шелест есть не что иное, как поэтический эквивалент шуршащего тетрадного листа. В поэзии Гандлевского именно это пространство есть одновременно и повод, и тема сочинения. «А что речи нужна позарез подоплека идей И нешуточный повод — так это тебя обманули», — отвечает поэт, предупреждая упреки в легкомыслии.

И здесь мы снова вспоминаем Брейгеля. Как и Гандлевский, он, казалось бы, подчеркнута строг в выборе жанров — будь то батальные или бытовые сцены. Но даже самые героические персонажи его картин отодвигают-

ся перспективой, пейзажем на второй план. На каждом полотне присутствует движение — армия Саула гибнет, Икар падает в море, пахарь пашет, а дети — играют. Но на фоне великолепного пейзажа трагизм гибели становится бессмысленным; пейзаж «тормозит» движение, создавая волшебное ощущение того самого «чернозема в крови», о котором пишет Гандлевский — спустя, как мы уже говорили, четыреста лет.

В стихах Гандлевского — при всем разнообразии сюжетных поворотов — движения как будто нет: есть некая вечная экспозиция, вечное торможение, какое бывает только во сне. Неустойчивость похмельного состояния, бессонницы или утраченных иллюзий равна неустойчивости сумерек во дворе, пейзажа Брейгеля:

Помнишь картину? Охотники лес покидают.  
Жмутся собаки к ногам. Вечереет. Февраль.  
Там в городишке и знать, вероятно, не знают  
Всех приключений. Нам нравилась эта печаль.

И только всегда жесткий размер говорит о том, что автор контролирует ситуацию. Что, собственно, и делает автора — поэтом.

Подобного рода переживание неподвижного движения подсказывает Гандлевскому навязчивый образный эквивалент. Им — в той или иной степени — становится река: ее образ часто появляется в его стихах разных лет:

Поговорим, покурим, выпьем чаю.  
Пора ложиться. Мне, наверняка,  
Опять приснится хмурая, большая,  
Наверное, великая река.

Или:

Значит, мы умираем и делу конец.  
Просто Волга впадает в Каспийское море.  
Всевозможные люди стоят у реки.  
Это Волга впадает в Каспийское море.

В любом другом случае косноязычные повторы «наверняка — наверняка» или рифма «море — море» будут резать слух: но поэзия Гандлевского рождается именно там, где косноязычная нерасторопность его поэтического словаря сталкивается со скорописью его впечатлений — жизни и памяти. Где-то здесь, надо думать, и находится ключ к пониманию того, что мы называем «поэзией Гандлевского»: здесь, где поэтический язык начинает выяснять отношения с жизнью.

## портреты

---

Как для всякого стихотворца, для Гандлевского это отношение имеет единственную пропорцию, которая в общих чертах представляется мне следующим образом: поэзия — как он ее понимает и переживает — есть своего рода территория внутри гораздо большего пространства жизни, и никакие языковые средства не позволят границу между ними переступить. Иными словами — пейзаж за окном всегда больше, чем то, что пишет о нем Гандлевский. Ему не удастся навязать пейзажу свой поэтический язык: каждый раз, начиная стихотворение, он заранее расписывается в собственной неудаче. Изобретенными средствами, о которых мы уже говорили, он передает лишь мелодию: и она печальна, поскольку автор не верит в успех изначально. Она печальна, ибо всякий раз заставляет умирать его до того, что мы называем смертью в узком смысле:

После смерти я выйду за город, который люблю,  
И, подняв к небу морду, рога запрокинув за плечи,  
Одержимый печалью, в осенний простор протрублю  
То, на что не хватило мне слов человеческой речи.

Занятно, что в то время, когда поэзия Гандлевского обретала собственные свойства — а их мы и пытались рассмотреть — Бродский утверждал свою «лингводицею»: абсолютную первичность поэтического языка. И я полагаю, что данная оппозиция — Гандлевский и Бродский — имеет, помимо фигуральной, еще и глубокую онтологическую основу. Всякий поэт так или иначе решает в пространстве собственных стихов вопрос о соотношении языка и жизни. Гандлевский и Бродский оказались в паре потому, что сумели высказаться на этот счет достаточно полно. В 1981 году Бродский пишет: «Сорвись все звезды с небосвода, исчезни местность, все ж не оставлена свобода, чья дочь — словесность», но еще в 1979-м появляются строки Гандлевского: «Зазнайка-поэзия, спрячем тетрадь: Есть области мира, живые помимо Поэзии нашей, — и нам не понять, Не перевести хриплой речи Памира».

Зато собственную территорию Гандлевский знает превосходно. Город — от улицы Орджоникидзе-ржинского до самых окраин стихотворной Йокнапатофы с ларьком в ее центре, где «чудовищная баба дает «Молдавского» прорабу» — это его город со своими законами. Он абсолютно изолирован от внешнего мира, и даже прораб, который, выпив «Молдавского», «над табором Советской власти Легко взмывает и летит», вряд ли видел оттуда, с высоты, что-либо, кроме городского «мусорного пейзажа».

«Есть в этом мусорном пейзаже Какой-то тягостный секрет» — написал как-то Гандлевский, и его поэзия в какой-то мере попытка этот секрет ес-

ли не разгадать, то — передать, как смог Брейгель передать печальный секрет зимних сумерек. И, на мой взгляд, Гандлевскому это удастся: он находит те единственные средства, которые нам эту «тягостность» сообщают — настолько живо, что начинаешь понимать тех, кто предпочел растащить Гандлевского на цитаты и афоризмы. Поскольку находиться в поле действия его стихов достаточно тяжело: они не дают ответа, сохраняя постоянное напряжение читателя. Они балансируют на грани, не переступая — и не отступая — от черты, за которой бывает или трагедия, или фарс. Их печальная энергия — потенциальна, в них — жуткая видимость покоя, который готов сорваться на крик в любую минуту — как сорвется через минуту с обрыва разоритель гнезд у Брейгеля, как начинают заваливаться — но еще не падают — слепые в его же «Притче». И только пейзаж скрашивает трагизм сюжета Питера Брейгеля — то есть, конечно же, Сергея Гандлевского. Но об этом я, кажется, уже говорил.



## Вадим Фадин

### ОКТАБРЬ

Что-то плохо с деревьями в нашем саду.  
Доктор, не унимающий спадов в году,  
к голой ветке пристроил листок сигнатуры.  
Но и скудное время приносит дары:  
золотое сечение осенней поры  
помогает понять соразмерность гравюры,  
и художник повадился в наши дворы.

Он бы век не бросал дорогого резца,  
если б осень, увы, не искала конца  
и зима не скругляла бы граней постройки.  
Он последнее знание ставил на кон:  
золотого сечения древний закон  
молодым не известен — сдадут ли на тройки?  
Он с секретом портретов еще не знаком.



Дворовый джаз играет безобразно,  
 чаруя женским голосом трубы.  
 Танцующие встали на дыбы,  
 поддавшись позабытому соблазну, —  
 он не пропал, а столько лет прошло;  
 все те же дева, дискобол, весло  
 и те же — мы; нас меньше стало, разных

и неплохих. А наши музыканты  
 разъехались без спросу кто куда.  
 Нас всех зовут чужие города,  
 где мир светлей описанного Данте, —  
 во всяком там играет старый джаз.  
 А в нашем — предостерегая нас,  
 навязывают свой мотив куранты.



Как ни старается народ,  
 пока он пьет или поет,  
 угрюм знакомый околоток  
 в глубинах средней полосы.  
 Парик напудрив для красы,  
 горазд российский самородок  
 пропить казенные часы,

другой — пропьет возможный ум,  
 так и живем. Властитель дум  
 не находил подвластных сроду,  
 в усадьбе сидя у окна,  
 откуда церковка видна.

Кому-то — жизнь среди народа,  
 кому-то — ощущение дна.

### ОСЕНЬ ПОД РИГОЙ

И вот что некстати: промчалась комета Галлея.  
 Ее фотографии нету в моей галерее —

работа еще далека от витания в небе,  
и важно, что теплая осень подходит к концу.  
Покуривать трубку мне было бы очень к лицу,  
но вот что некстати сегодня: забота о хлебе,  
когда час за часом неделя идет по кольцу,

а сам добровольно себя заточаешь в квадрате,  
в котором уж точно привычные вещи некстати.  
И сам я некстати на фоне подвижного люда,  
который себе из всего извлекает резон, —  
его-то на море не выманить в мертвый сезон,  
когда одиночество тихо сквозит отовсюду  
и так откровенно подчеркнут пером горизонт.

Но каждая мелочь, известно по фильмам, — улика.  
Устроено мудро на свете, что всякое лыко  
годится в строку, попадая в хорошие руки.  
Зажившейся осенью мелочи очень в цене,  
и только некстати никто не подходит ко мне,  
боясь занести городские суетные звуки,  
хотя я зеленую лампу держу на окне.

### УТОНУВШАЯ ПАМЯТЬ

Память меня приглашает в кино;  
в кадре — бассейн, где не чищено дно.  
Видно, что не умирает Тарковский.  
Что-то случилось в начавшемся дне:  
память разбухла на кафельном дне.  
Ждут санитары, но я не таковский,  
вовсе не нужно сочувствия — мне.

Прав звездочет: где черно, там — дыра;  
не отделит больше зла от добра  
бедная память, отбитая хлоркой.  
Многие книги еще под замком,  
образ Офелии плохо знаком;  
мы теперь дело имеем с галеркой —  
той, для которой не писан закон.



## Татьяна Вольтская



С течением времени в зиме,  
Как в женщине, все меньше тайны,  
Все резче росчерки теней  
За вывернутыми кустами,  
И каждый жгучий луч и звук  
Ее слепит, крошит, калечит,  
И, словно статуе без рук,  
Грудь и лобок прикрыть ей нечем.

### РОЗА

Под тяжестью лапы еловой сгибается воздух.  
Под тяжестью каменной галки домается ветер.  
И новорожденной травы золотистый подшерсток  
Твердеет, и катится шмель по струне разогретой.



Железными жесткими стружками скручены осы.  
И куст начинен неподвижным рычаньем.  
Песчаного цвета, пружиною сжатая роза  
Похожа на льва, окруженного гривою чайной.

В ее сухожилиях, изгибах крутого замеса —  
Возможность прыжка и движенья угроза.  
Не я ль ее жду? Из куста — из округлого леса,  
Собравшись в комок, не за мной ли охотится роза?

Иначе зачем эти мускул, и мускус, и бархат  
Объятий, в которых, быть может, не раз умирали?  
Зачем она ждет, и мучительно пахнет,  
И когтем блестит, разжимая тугие спирали?



И желтые луга, и бедные стога  
Несутся вдоль окна; ничья, ничья рука  
Уже не проведет по бледному лицу их —  
Лишь высохший тростник вокруг озер танцует —  
Уперты в небеса их белые глаза,  
И утка вниз течет, как серая слеза,  
И выстрелы гремят, потрачены впустую.

Выходит мертвый взгляд за мутное стекло,  
Где, окуная в дождь пернатое весло,  
Плывет ворона вкось, как черная галера,  
И взгляд плывет за ней, прикован цепью серой, —  
Рывок, еще рывок — лишь бы не встретить взгляд, —  
Туда, где груды стен стоят, как белый ад, —  
Кто первый упадет, его увидит первый.

Сараев сухари. Болот пустые щи;  
Припав к земле, как пес, которому «ищи!»  
Сказали, — поезд мчит; пусть даже обманули  
Блестящие следы (уж слишком их загнули) —  
И взгляд, метнувшись вбок, хоронится в кусты,  
Под ветошь лебеды, под ржавые мосты, —  
Но взгляд другой уже за ним летит, как пуля.



## Александр Петров-Пасмур

• • •

Во мне  
как в дуплистом дереве  
птицы  
свили слова  
голубое гнездо.

• • •

Закажу портному фрак  
черный фрак  
из толстой ткани  
и скажу чтоб на спине  
сделал выточки  
для крыльев.



В какой-то грязной пивной  
мою душу — сухую рыбину  
мужики разделили между собой  
а объедки выкинули на улицу  
а объедки  
растасили серые птицы  
по всем чердакам  
Вселенной.



Под отраженье луны  
как под отравленного карася  
я подводил сачок  
  
а кому-то казалось  
что я просто-напросто  
ловил водяных клопов  
потому что закон  
отражения света  
только для лужицы  
для меня и луны.



Смейся кури и пой  
губы мои срослись  
руки окостенели  
  
лей на меня вино  
  
губы мои срослись  
руки окостенели  
  
и из груди моей  
выпусти белую птицу



губы мои срослись

только ее не лови  
жить в твоей клетке не будет

руки окостенели

• • •

Мой дом      укрытье  
от бесконечных дождей и ветров

голуби  
сидящие на подоконниках  
   в доме моем  
читают молитвы

будет благословен тот  
кто войдет в мой дом

будет блажен каждый  
кто его покинет

мой дом с молящимися голубями  
открыт всегда      открыт  
   для каждого

• • •

Каким-то улыбающимся мальчишкам  
игравшим

                                 в домино или в лото  
грудь распахнув      как зимнее пальто  
я показал на сердце  
                                 синюю болячку.

*Публикация Я.Пробштейна*

## ПТИЦЫ ПАМЯТИ

Преображая мир, художник побеждает мрак, даже если тьма мира сего и сокрушает его душу. Александр Сергеевич Петров-Пасмур (этим псевдонимом, фамилией жены, он подписывал свои работы после 1975 г.) — художник не только по профессии: ученик Кибрика, он закончил Суриковский институт в 1961 г., — из каждой строки стихов Петрова-Пасмура кричит художник.

Сказано: «Сыновья мира сего мудрее сынов света в роде своем». Немудрый сын света, Александр Петров совершал чудовищные поступки: публично, на партийном собрании, отказался от партийного билета, и случилось это не в 90-е гг., когда подобные жесты вошли в моду, а в начале 60-х. Последствия? Нетрудно догадаться: обыски, безработица (т.е. отсутствие заказов), а после и вовсе — тюрьма (был осужден в 1974 г. по уголовной статье, но в деле и на процессе почему-то фигурировали стихи), психушки, где «сынове мира сего» продемонстрировали ему силу психотропных средств.

А он писал стихи «не от мира сего»:

Мир пресыщен                      никуда не деться  
от встреч                      случайных                      поцелуев в сердце

от птиц случайных                      никуда не деться  
как под дождем ходить

и в лужи не смотреться

Стихи его не просто насыщены яркими, зримыми образами — поэту удается выявить необычное в обыденном и передать это простыми, порой скупыми языковыми средствами.

Твои губы  
розовые лепестки  
прилетевшие на огонь.

В 1975 г. он вышел на свободу и вернулся в Ярославль. В том же году женился — вторично (первая жена развелась с ним, когда он был в тюрьме). С этого времени начал подписывать свои картины фамилией Пасмур. После работы его нередко поджидала машина «Скорой помощи», в которой «сердобольные врачеватели душ» наставляли заблудшую овцу на истинный путь. Повторяющийся в его стихах образ «убитой птицы, что билась в клетке из ребер» — не просто метафора: ребра ему ломали много раз:

Я спал а в клетке из ребер

билась белая птица

## ГОЛОСА

---

губами холодными ведьмы  
и в грудь через рот и глазницы  
убили белую птицу

мне высосали глаза  
залезли кривыми руками  
что билась в клетке из ребер.

Птицы, деревья — повторяющиеся, хотя и изменяющиеся мотивы-образы. Убитая птица — сердце, которое оживает, покрывается перьями и, как душа, улетает во вселенную после физической смерти. Если более ранние стихи Петрова-Пасмура можно, условно говоря, назвать импрессионистичными, другие же как бы полны светлого сюрреализма, который подчеркивает не уродство, а необычность бытия, то более поздние (а в этой подборке представлены стихи 1977 г.) словно навеяны полотнами Босха и Брейгеля. Сердце, как насекомое, попавшее в паутину; пуговицы, нашитые на глаза; ошипанные, убитые, растерзанные птицы; глаза — «кривые от боли зеркала», в которых, «как ведьмы, пляшут души» — образы, явившиеся из истерзанного сознания, и больной, но не сломленной души.

В 1977 г. Петровы-Пасмуры отказались от советского гражданства и отослали в Верховный Совет свои паспорта с письмом, в котором Петров писал, что ему стыдно быть русским и он предпочитает называть себя евреем, а от гражданства и даже фамилии своей отказывается. (Пасмур — немецкая фамилия. «Еврейским» было, очевидно, осознание себя изгоями.) К тому времени они уже были знакомы с Сахаровым, Габовичем и другими правозащитниками, сами подписывали петиции и письма протеста. Еще несколько лет борьбы, и их «выпустили». Новый 1980-й год встречали в Вене...

Пребывание в психушках, однако, не проходит даром: парализованный и впавший в беспамятство Александр Сергеевич Петров, родившийся в 1924 г. в России, доживает свой век в нью-джерсийском приюте для престарелых... Он не помнит о том, что он художник и поэт, не узнает своих картин и стихов, но стихи и картины помнят своего создателя.

*Ян Пробштейн*

*Нью-Йорк*



## Григорий Кружков

### **ВЛАДИМИР БЕНЕДИКТОВ НА ФОНЕ ВОЛН И ХОЛМОВ**

#### I

Литературная репутация — вещь весьма консервативная, особенно если она удобно встраивается в готовую схему. Бенедиктова вспоминают, чаще всего, в связи с Пушкиным и в связи с Козьмой Прутковым. В первом случае это легенда о гении, преданном друзьями и неблагодарной публикой, отданном ими на растерзание бездушному свету. Литературным антиподом героя в этом сюжете выступает Булгарин, но он прозаик, а для симметрии требуется и поэт, который как бы украл у Пушкина любовь читателей. С легкой руки Белинского таким антиподом делается Бенедиктов — благо его первый сборник, изданный в 1835 году, действительно имел большой успех. Но помилуйте — Бенедиктов не был ни агентом полиции, ни доносчиком, и ничего плохого он Пушкину не сделал! Для легенды это неважно, оппозиция выстроена: Пушкин — Бенедиктов, Моцарт — Сальери, гений и злодейство (то бишь, бездарность, что одно и то же). Так оно и запомнится.

В 1850—1860-е годы граф Алексей Толстой с братьями Жемчужниковыми, конструируя образ Козьмы Пруткова, снова обопрется на Бенедиктова, даже заставят героя, поэта-чиновника с космическим замахом, служить по то-



му же ведомству (финансовому)\*, что и Бенедиктов. Правда, на службе состояли и Гораций, и Гете; а в пушкинское время человеку без средств, чтобы честно прокормить себя и семью, непременно нужно было служить — и не просто числиться, а каждый день ходить на службу. Миф в такие подробности не входит, для него поэт и бюрократ в одном лице — смешно и не соединяется. Опять-таки космический замах узнается в прутковском прототипе, а это тоже смешно — особенно, в те годы, когда в поэзии утверждается некрасовская «реальная» школа. Бенедиктов попадал явно не в струю, следовательно, подпадал под пародию.

Соперник Пушкина или же прообраз Пруткова — таким он впечатался в «воздушную» хрестоматию русской литературы, не стихами впечатался, подчеркнем, а репутацией, то есть, ходячим образом, перелетной сплетней. А жаль — потому что лучшие его стихи поистине замечательны — и еще потому, что размышления над бенедиктовским стилем и судьбой помогают лучше понять пути русской поэзии в XIX веке, в историко-типологическом и общеевропейском контекстах. Не случайно поэт много и плодотворно переводил: в том числе Шекспира (сонеты), Барбье и Гюго, Шиллера, Шандора Петефи, Мицкевича, а также чешских и сербо-хорватских поэтов.

Именно с переводов и мы начнем, а конкретнее, со стихотворения Теофиля Готье «Поэма женщины» («Le Poème de la femme»), напечатанного впервые в 1849 году и включенного в знаменитый сборник Готье «Эмали и камни» (1852). Перевод Бенедиктова, опубликованный в 1856 году, называется «Женщина-поэма» и начинается так:

Поэт! Пиши с меня поэму! —  
Она сказала. — Где твой стих?  
Пиши на заданную тему:  
Пиши о прелестях моих!

Тот самый, предубежденный, читатель, если он не читал Готье, а только слышал что-то о главе Парнасской школы, непогрешимом мастере стиха, воскликнет: «Ага, он уже и Готье опошлил! Нет, наверное, у французского поэта никаких жеманных «прелестей», вообще ничего такого нет!» И ошибется строгий читатель. В оригинале у Готье так: «Однажды в моих страстных грезах, для того, чтобы показать свои сокровища (ses trésors), она возжелала прочесть мне поэму, поэму своего прекрасного тела». Вот так! По-моему, «прелести» вполне адекватны «сокровищам», хотя и несколько деликатней... И далее в восемнадцати строфах красавица не спеша то наряжается, то обнажается перед поэтом, принимает различные обличья — светской львицы, Афродиты, султанши, сладострастной грузинки, бесстыдной одалиски, принима-

---

\* «Пробирная палатка», в которой директорствовал К.Прутков, относилась к Министерству финансов.

ет разные позы — стоя, полулежа, сидя по-турецки — и наконец, откинув голову, умирает как бы в пароксизме любовной страсти.

Итак, мечтательное описание прекрасной женщины во всей ее дерзкой соблазнительности, причем описание дотошное и инвентарное — тема отнюдь не только Бенедиктова и подражавшего ему Козьмы Пруткова. Стихи в этом духе характерны и для их французского современника — поэта, о чьей репутации ни во Франции, ни в России заботиться не приходится. Возьмем, например, стихотворение Готье «Мажорно-белая симфония», посвященное белизне женского тела. Вот с чем поэт сравнивает эту белизну: 1) с лебединым оперением, 2) с лебединым пухом, 3) с заоблачным ледником, 4) с камелиями, 5) с шелком, 6) с изморозью и снегом, 7) с волокном тростника, 8) с морской пеной, 9) с мрамором, 10) с опалом, 11) со слоновьей костью, 12) с горностаем и т.д. — мы дошли только до половины стихотворения. Чем это не повод для пародии, повод столь же законный, как и бенедиктовские «Кудри» —

Кудри девы-чародейки,  
Кудри — блеск и аромат,  
Кудри — кольца, струйки, змейки,  
Кудри — шелковый каскад...

Однако в более широкой литературно-исторической перспективе длинные цепочки метафор, *каталоги сравнений* — отнюдь не диковинка, а известный поэтический прием, характерный в частности, для ренессанса и барокко. Причем в литературе барокко цель такого каталога бывает именно в том, чтобы поразить читателя соединением несоединимого, неожиданными сближениями далеких смыслов. При этом обыгрывается прием как таковой, поэтическая техника. Бывают периоды в искусстве, когда форме придается главное значение, когда портретисты, например, переносят внимание с внутреннего мира личности на мельчайшие черты внешности и костюма, на символику деталей или на передачу материального изобилия жизни. Таков, например, *бидермайер* — немецкий стиль между романтизмом и реализмом; картины того времени (1820—1850 гг.) поражают наивным роскошеством женской плотской красоты. Бенедиктов тоже пишет *картинно*, поэтому его вдвойне интересно сравнить с живописью того времени, и не только немецкой. Разве бенедиктовская «Наездница» («Люблю я Матильду, когда амазонкой Она воцарится над дамским седлом») не вызывает в памяти знаменитую картину Брюллова, аллегорически изображающую доминацию ангельско-женского начала над зверино-мужским:

Гордяся усестом красивым и плотным,  
Из резвых очей рассыпая огонь,  
Она — властелинка над статным животным,  
И деве покорен неистовый конь, —

Скрежещет об сталь сокрушительным зубом,  
И млечная пена свивается клубом,  
И шея крутится упорным кольцом.  
Красавец! — под девой он топчется, пляшет,  
И мордой мотает, и гривою машет,  
И ноги, как нехотя, мечет потом...

Стихи Теофиля Готье тоже вызывающе визуальны, их можно отнести к известному с древности жанру *экфразы*, то есть «описательной речи». Они эмблематичны, литературны — и в то же время овеяны нешуточным пафосом вымечтанного ими же момента. Это ли не бенедиктовская тема? Вот почему он с таким вдохновением перевел «Поэму женщины» из «Эмалей и камней». Может показаться удивительным, но по поэтическому мастерству, да и просто по переводческой технике, работа Бенедиктова стоит намного выше перевода Гумилева, изданного в 1914 году, а ведь Готье был для Гумилева принципиально важным автором, по его выражению, одним из «краеугольных камней в здании акмеизма», наряду с Шекспиром, Рабле и Франсуа Вийоном. Не знаю, чем объяснить, но только «Эмали и камни» вышли у Гумилева далеко не безупречно; тут лучше поверить не хвалебному отзыву Мандельштама о труде погибшего друга\*, а непосредственному мнению Зноско-Боровского, секретаря редакции «Аполлона», где в 1911 году была напечатана первая порция переводов Готье с предисловием Гумилева: «...и статья неважная, переводы ужасны»\*\*.

Сравним:

Она могла бы Клеомену  
Иль Фидию моделью быть,  
Венеру Анадиомену  
на берегу изобразить.

*(Перевод Гумилева)*

Где Аппелесы, Клеомены?  
Вот мрамор — плоть! Смотрите --- вот  
Из волн морских, из чистой пены  
Венера новая встает!

*(перевод Бенедиктова)*

Первый вариант явно слабее. Он и зарифмован кое-как. «Моделью быть», «изобразить» — какие вялые выражения! А прочтем по рифмам вариант Бенедиктова: «Клеомены — вот — пены — встает!»· Совсем другое дело! И как верно он догадался, что «Венера Анадиомена» мало что говорит русскому

---

\* О. Мандельштам. Жак родился и умер, 1926. Цит. по: Слово и культура. М., 1987. С. 238.

\*\* Н.С. Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 342.

уху, что надо и слово *Анадиомена* (Пенорожденная) перевести с греческого: «Из волн морских, из чистой пены Венера новая встает!»

Дело не только в том, что практически в каждой строфе Бенедиктов побивает своих соперников по переводу — не только Н.Гумилева\*, но и Ю. Даниэля (несмотря на то, что в этом заочном соревновании Бенедиктову вытянулся первый номер) — перевод его целен, органичен, совершенно не пахнет переводческим потом. Возьмем, например, концовку Готье:

Et que mollement on la pose  
Sur son lit, tombeau blanc et doux,  
Où le poète, à la nuit close,  
Ira prier à deux genoux!

Перевод Гумилева:

И тихо пусть ее положат  
На ложе, как в гробницу, там,  
Куда поэт печальный может  
Ходить молиться по ночам.

Эта строфа может служить ученым примером ложного метода. Переводчик старается идти слово в слово за оригиналом, насколько и покуда возможно, — это всегда заводит в тупик! Он доходит до слова «гробница», видит, что до конца строфы остается только один слог, и заполняет его односложным «там», совершенно ненужным предложению. Мы словно слышим переводческий стон: о, если бы можно было совсем обойтись без этого *там!* Но обойтись уже нельзя. И главное — нарушена драматургия стиха, временная последовательность действий: у Готье сперва мы видим поэта («où le poète»), затем свет медленно гаснет («à la nuit close»), и уже в этих роскошных потемках поэт приближается к ложу-гробнице своей дамы, чтобы молиться перед ней («ira prier») — и, приблизившись, падает на колени («à deux genoux»).

Все! Занавес падает!

У Гумилева же вместо эффектного зрелища — рутинное ежедневное действие: поэт ходит молиться по ночам, и даже менее того, не ходит, а «может ходить». Разумеется, ни о каком восклицательном знаке, ни о каком экстазе и речи быть не может. Восклицательного знака и нет. В крепкой строфе все самое главное должно прочитываться по рифмам. Проверим: «положат — там — может — ночам». Плоховато.

Концовка Даниэля несравненно сильнее:

И пусть постель, ее гробница,  
Сияет нежной белизной —

---

\* Может быть, относительные неудачи Гумилева в переводе связаны с гипертрофией в нем мужского начала: не зря говорят, что профессия переводчика женственная, восприимлющая.

Пред ней склониться и молиться  
Поэт придет порой ночной!

Но и здесь есть важный недостаток — «порой ночной». Эти слова слишком вялые для концовки, тут какое-то медленное угасание света вместо необходимого сильного жеста. Даниэль сохраняет восклицательный знак, но посмотрите — он здесь как-то не вполне уместен, «порой ночной» его разжижает.

Бенедиктов и тут поступает кардинально. Он переносит мотив могилы (или гробницы) несколькими строками выше, чтобы прочней зафиксировать его в сознании читателя перед кодой и освободить место для создания ноктурновой атмосферы последней строфы:

И в ночь, когда ложатся тени  
И звезды льют дрожащий свет, —  
Пускай пред нею на колени  
Падет в безмолвии поэт!

Смотрите, какое он находит простое решение. Слово «колени» не удастся вставить в конец самой последней строки, как в подлиннике — так же! — он выносит их в конец *предпоследней* строки, и это, оказывается, только усиливает эффект. На словах: «И пусть пред нею на колени...» — колени уже подгибаются, и после краткой межстрочной паузы поэт со стуком и грохотом падает перед своей дамой:

Падет в безмолвии поэт!

## II

Наряду с яркой визуальностью и каталогизацией метафор, стиль Бенедиктова отличается еще одной чертой — тяготением к космизму. Это, с одной стороны, сближает его с Глинкой и Тютчевым (метафизическим направлением в русском романтизме), с другой — с европейским барокко. В первую очередь я имею в виду удивительное стихотворение Бенедиктова «Вальс», рядом с которым просто нечего поставить в русской поэзии. Структурно он напоминает стихи английского «поэта-метафизика» Марвелла «К стыдливой возлюбленной» с их резкой сменой тона в середине — от иронической куртуазности к пафосу космического масштаба. У Марвелла сигналом служат строки:

Но за моей спиной, я слышу, мчится  
Крылатая мгновений колесница\*.

У Бенедиктова так:

---

\* Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. Этот и другие специально не оговоренные переводы — автора статьи.

Вот осталась только пара,  
 Лишь *она* и *он*. На ней  
 Тонкий газ — белее пара;  
 Он — весь облака черней.  
 Гений тьмы и дух эдема,  
 Мнится, реют в облаках,  
 И Коперника система  
 Торжествует в их глазах.  
 Вот летят! — Смычки живее  
 Сыплют гром; чета быстрее  
 В новом блеске торжества  
 Чертит молнии кругами,  
 И плотней сплелись крылами  
 Неземные существа.

Темп стихов убыстряется, и в финале *он* и *она* как бы отделяются от остального мира, сливаясь в одну бешено кружащуюся и мчащуюся форму; у Бенедиктова это «мрачная планета с ясным спутником своим», у Марвелла — кающийся клубок, в который сплелись влюбленные:

Всю силу, юность, пыл неудержимый  
 Сплетем в один клубок нерасторжимый  
 И продеремся, в ярости борьбы,  
 Через железные врата судьбы.  
 И пусть мы солнца в небе не стреножим —  
 Зато пустить его галопом сможем!

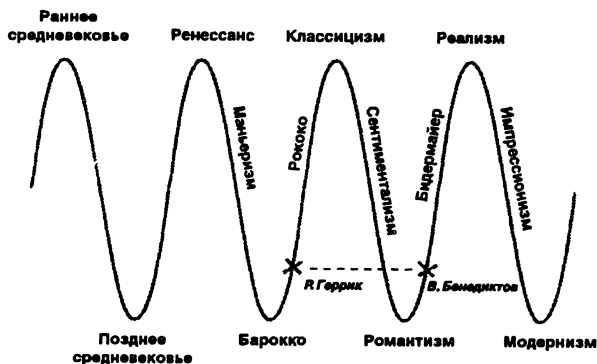
Интересно, что у Бенедиктова повторен даже этот барочный контраст «нежного» и «железного»:

Брызжет локонов река,  
 В персях места нет дыханью,  
 Воспаленная рука  
 Крепко сжата адской дланью,  
 А другою — горячо,  
 Ангел, в ужасе паденья,  
 Держит демона круженья  
 За *железное* плечо.

Бенедиктов вряд ли читал Марвелла, и тем не менее сходство это не случайно, а связано с повторяющимися в истории искусства типологическими моделями. Есть два крайних полюса: для одного характерен идеал гармонической красоты, ясность стиля и формы, экономия в отборе украшательных средств, тяготение к равновесным, статическим ситуациям. Таковы ренессанс и классицизм. На другом полюсе — стиль, влекущийся к конфликтам и противобор-

ству. Для него характерны усложненные конструкции, таинственная зыбкость, избыточная декоративность. Законченность более не цель, наоборот — ценится незавершенность, выход за рамки, «бесконечность перспективы», которая часто достигается внешними способами (фрагмент как поэтическая форма). Таковы черты барокко и романтизма.

Эту схему можно обобщить, вовлекая в нее реализм, эстетически родственный ренессансу и классицизму, и пришедший на смену реализму «неоромантизм», то есть различные школы модернизма, в частности, русский символизм. В итоге получается некая «периодическая система» стилей\*, графически изображаемая синусоидой (ее можно было бы назвать «Холмы» или «Волны» — в честь излюбленных образов Бенедиктова):



Разумеется, в группировке культурных данных нельзя рассчитывать достичь математической или естественнонаучной полноты и точности. Границы тут условны, стили могут сосуществовать и смешиваться друг с другом. И все же, при всех оговорках, вышеприведенная схема полезна. Она иллюстрирует повторяемость тенденций и уклонов в искусстве, переходящих «минуя отцов, к дедам», объясняет сходство отдаленных во времени явлений.

### III

Бенедиктов — поэт переходного периода, от романтизма к реализму. Эндрю Марвелл (1621—1678) — также поэт переходного — от барокко к классицизму — периода в английской литературе. Типологически середина XVII века в Англии схожа с серединой XIX века в России: и тут, и там это время междоцарствия после ухода великой поэтической плеяды (шекспировской

\* Ср. у Д. Чижевского: D. Cizevskij. Comparative History of Slavic Literatures. Baltimore, 1971.

или пушкинской) — междуцарствие и, с одной стороны, подражание выработанным образцам, с другой — поиск новых путей. Интересные параллели находятся у Бенедиктова и с другим английским поэтом, современником Марвелла, Робертом Герриком (1597—1674). Этот поэт-священник неподражаемо описывал женщин — описывал именно как предмет искусства: гребенки, прически, кружева, ленты, шнуровки, башмачки, складки юбок:

Вдыхая аромат ее шагов,  
Я онемел, я умереть готов —  
Весь в благорастворении шелков.  
Я различаю сквозь туман в глазах  
Волненья складок, дивных линий взмах —  
Тону, тону в трепещущих волнах\*.

Сравним с В.Бенедиктовым:

И выются в ловком беспорядке,  
И шепчут шорохом надежд  
*Глубокомысленные складки*  
*Ее взволнованных одежд.*  
(«Кокетка»)

Какие необычайные выражения! «Глубокомысленные складки», способные относиться и к морщинам мудреца, и к женскому платью, проводят остроумную параллель между мужской мудростью, направленной на познание природы, и женским искусством, направленным на покорение мужчины. В двух смыслах работают и «взволнованные одежды». Эти находки вполне стоят «благорастворения шелков», и «волянья складок» (в оригинале «that liquifaction of the clothes» и «that brave vibration») — смелых оборотов Роберта Геррика, восхищающих не одно поколение английских критиков.

Оксюморон Бенедиктова «ловкий беспорядок» также вызывает ассоциации с Герриком — прежде всего, с его стихами о «Пленительности беспорядка», в которых поэт восхваляет небрежность и безыскусность женского убора:

Бант, набок сбившийся игриво,  
И лент капризные извивы,  
И юбка, взвихренная бурей  
В своем волнующем сумбуре\*\*,

а также с другим стихотворением, где он все-таки ставит искусство женского наряда выше природы («Искусство выше природы»):

\* О платье, в котором явилась Джулия (1648) / Английская лирика. С. 236. В содержании перевод ошибочно приписан Т.Гутиной.

\*\* Там же. С. 223.



Когда сквозь дивный гребень твой  
Каскад струится золотой,  
Или цветочный твой убор  
Мне очаровывает взор,  
Иль новая прическа чудно,  
Как многоярусное судно,  
Встает передо мной, напружив  
Прямые паруса из кружев;  
Когда вдруг косы захотят  
Улечься в круг, овал, квадрат,  
Иль завязаться в сто узлов,  
Чтобы поэт лишился слов;  
Когда сии златые травы  
Развиты сонно и лукаво  
И, завиваясь там и тут,  
Меня волнуют и зовут —  
Тогда мои прельщают чувства  
Не столь природа, сколь искусство.

*(Перевод Т.Гутиной)*

Таков Роберт Геррик. Так же, как у Бенедиктова, деталь Геррика порой работает на грани смешного: скажем, когда он сравнивает белоснежную и гладкую дамскую ножку... с яйцом («as white and hairless as an egg»).

Такой подход уязвим, но — «искусство требует жертв». В стихотворении Бенедиктова «Кокетка» (между 1842 и 1850) серьезная и ироническая сторона этого афоризма неотделимы. Кажется, что и притягивает поэта к женщине не что иное, как их общее призвание и судьба — служение красоте (или ее иллюзии):

Нам предназначено в удел  
Жить не для счастья — для искусства  
И для художественных дел.

Кокетка Бенедиктова — талантливая актриса, когда она уловляет мужчин не грубым кокетством, заметьте, а «соблазнительным страданьем»:

С какой сноровкою искусной  
Она, вздыхая тяжело,  
Как бы в задумчивости грустной  
Склонила томное чело  
И, прислонясь к руке уныло  
Головкой хитрою своей,  
Прозрачны персты пропустила  
Сквозь волны дремлющих кудрей...

Она — художница в том потрясающем эпизоде, когда, постарев, заново рисует *себя поверх себя* же самой:

Тогда, с заботой бескорыстной  
 За труд бросаюсь живописный,  
 Она все розы прошлых лет  
 На бледный образ свой бросала  
 И на самой себе писала  
 Возобновленный свой портрет.

Тема, выбранная Бенедиктовым в «Кокетке», уникальна в современной ему русской поэзии. Лидия Гинзбург в своем предисловии к изданию 1937 года предполагает влияние вообще французов и, в частности, Бодлера. Но и у Бодлера мы не находим ничего вполне похожего на ту параллель между *трудом* женщины и поэта, которую проводит Бенедиктов: «Добыт трудом и куплен кровью *Венок* нелегких ей побед. В сей жизни горестной и скудной Она свершает *подвиг* трудный...» Зато вспоминается Пастернак:

Быть женщиной — великий труд,  
 Сводить с ума — геройство.

И Ахматова:

Нам свежесть глаз и чувства полноту  
 Терять не то ль, что живописцу зренье,  
 Или актеру — голос и движенье,  
 Иль женщине прекрасной — красоту?

#### IV

Судьба Бенедиктова драматична. Талантливый лирик, он создал несколько по-настоящему оригинальных стихотворений (среди которых, безусловно, «Кудри», «Вальс» и «Кокетка») и множество неудачных, либо полудачных, то есть замечательных либо началом, либо концом, либо несколькими стихами в середине. Он нащупал новые пути в русской поэзии — между метафизикой и эстетизмом, наивностью и иронией — то есть между Тютчевым и Готье, Полонским и Гейне. Но у него не хватило — чего? таланта, концентрации? — довершить синтез и выработать стиль. У него не хватило уверенности в себе — идти против течения, когда в русском искусстве возобладала натуральная школа и социальный уклон.

После негативной рецензии Белинского на его сборник 1842 года, после насмешливых отзывов Некрасова и Тургенева на его стихи в альманахе «Новоселье» (1846) и, наконец, после появления прутковских пародий Бенедиктов окончательно сник. Он покался в «грехах» эстетизма, стал тоже, по мере сил, «поднимать вопросы» и был благополучно принят в стан прогрес-

систов, где сразу же превратился во вполне неотличимого от других стихотворца третьего разряда.

Впрочем, середина века была трудным временем для всей русской поэзии, подмятой русской прозой (например, в эпоху так называемого «мрачного семилетия», с 1847 по 1853 год, журналы почти перестали печатать стихи). Что такое, например, политические стихотворения Тютчева, как не те же «вопросы», что у прогрессистов, только поднятые с другого конца? Волны же чистого лиризма, как было сказано по другому поводу, «укатились в неизведанную даль».

Бенедиктов — поэт перехода, поэт потерянных возможностей. В лучших своих стихах, написанных между 1835 и 1842 годами, он экспериментирует, рискует, ходит по краю. Его маниакальная одержимость женскими кудрями и грудью (то и другое — непременно буйное, пышное, стихийно-изобильное) выражена с уникальной в русской поэзии силой.

Нет, милые друзья, пред этой девой стройной  
Смущаем не был я мечтою беспокойной,  
Когда — то в очи ей застенчиво взирал,  
То дерзостный мой взор на грудь ее склонял,  
Любуясь красотой сей выси благодатной,  
Прозрачной, трепетной, двухолмной, двураскатной.

*«Порыв (Желание быть ваятелем)»*

Какой удивительный подбор прилагательных! «Трепетность» и «прозрачность» — свойства скорее волны, чем горы; после стандартной «двухолмности» следует неожиданный эпитет «двураскатная», в котором физически ощущим страх высоты, раската и падения.

Недаром и само завоевание «выси благодатной» не сулит успокоения; поэт метафизически уподоблял его состоянию шаткого равновесия и непрочного царствования:

Те перси юные... о! то был дивный край,  
Где жили свет и мрак, смыкались ад и рай;  
То был мятежный край смут, прихотей, коварства;  
То было бурное, взволнованное царство,  
Где не могли сдержать ни сила, ни закон  
Сомнительный венец и зыблущийся трон;  
То был подмытый брег над хлябью океана,  
Опасно движимый дыханием вулкана;  
Но жар тропический, но климат золотой,  
Но светлые холмы страны заповедной,  
Любви неопытной суля восторг и негу,  
Манили юношу к таинственному берегу.

*«Три искушения»*

Читая Бенедиктова, мы встречаем много такого, что не было востребовано последующей эпохой, но кажется удивительно созвучным русскому неоромантизму конца XIX — начала XX века: пафос, преувеличения, барочный дуализм плотской красоты. Нас останавливают смелые выражения, как «шалун главы твоей» (локон), «замороженный восторг» (публики), «гордостью запанцирилась грудь» и т.д. Вспоминаются Игорь Северянин, тоже выдумывавший «неведомый язык», и, конечно, Бальмонт — музыкальной раскатистостью стихов —

Что, покинув небеса,  
Вдруг летят в края земные,  
Будто блески рассыпные,  
Переливчато-цветные  
С огневого колеса.

«Вальс»

Неоромантизм в России во многом опирался на французскую эстетическую и «анти-реалистическую» традицию — Готье, Бодлера, Верлена, Малларме. Бенедиктов был попыткой создать такую же линию в России. Поэтому русский декаданс и символизм в какой-то степени и месть за погубленно-го романтика-декадента Бенедиктова.

## V

В заключение хотелось бы еще раз остановиться на проблеме автопародийности Бенедиктова, ибо вокруг этого роится много читательских недоумений. Точнее, *недо-разумений*, то есть *недо-понимания*. Говорить о «незапланированном комизме» у Бенедиктова нет, по-моему, никаких оснований: он хорошо знал, что делает, и обладал достаточным арсеналом приемов, чтобы делать именно то, что хочет. Так, если в переводе «Женщины-позмы» Готье явно просеивается некий тонкий «комизм», то в «Собачем пире» Барбье его нет и в помине, хотя там тоже изображается полуобнаженная женщина — аллегория Свободы:

Свобода — женщина с упругой, мощной грудью,  
С загаром на щеке,  
С зажженным фитилем, приложенным к орудию,  
В дымящейся руке;  
Свобода — женщина с широким, твердым шагом,  
Со взором огненным  
Под гордо реющим по ветру красным флагом,  
Под дымом боевым.  
И голос у нее — не женственный сопрано:

Ни жерл чугунных ряд,  
Ни медь колоколов, ни шкура барабана  
Ее не заглушат.  
Свобода — женщина; но, в сладострастьем щедром  
Избранникам верна,  
Могучих лишь одних к своим приемлет недрам  
Могучая жена.

Этот неподцензурный перевод\*, кстати сказать, так поразил Тараса Шевченко, что тот, приехав в Петербург, специально явился к Бенедиктову, дабы убедиться в его авторстве.

Бенедиктов хорошо знал мировую поэзию и владел ее разнообразными регистрами. Мы лучше поймем природу его «комизма» на фоне классических явлений европейской культуры. Например, за стихотворением «Позволь»: «С зарей уйду, потом обратно Прийду в лучах другой зари, — Лишь на мои ущербы, пятна Ты снисходительно смотри» — стоит, конечно, старик Анакреон и далее миф об Авроре и Тифоне. Сближение с Анакреоном в определенном смысле ключевое. *Бенедиктов, как и античные лирики, сам является своим персонажем*, то есть, носителем определенной маски. Известно, что в античном мире комическое было неотрывно от сакрального.

Под углом этой парадигмы и следует читать описание женских «персей» в «Трех искушениях», подчеркивающее их разрушительную, гибельную стихию: «мятежный край», «подмытый брег над хлябью океана», «дыхание вулкана» и так далее. Интересно сравнить это с ролью мятежа и бури в античной комедии, в том числе с бунтами женщин у Аристофана.

Любовная лирика Бенедиктова в некотором смысле пародийна, но это пародия в античном смысле, то есть без функции осмеяния. У него, так же как у Готье и у Бодлера, а ранее у поэтов-маньеристов и метафизиков (и, само собою, у греческих лириков), тема любви, Эроса изначально содержит *ритуально-комедийный аспект*. У Донна, например, даже сакрализация любви (скажем, в стихотворении «Канонизация») имеет ясный оттенок «священной пародии». При этом используются и такие бурлескные приемы, как в знаменитой «Блохе»:

Взгляни и рассуди — вот блошка:  
Куснула, крови выпила немножко,  
Сперва моей, потом твоей,  
И наша кровь перемешалась в ней.  
Какое в этом прегрешенье?  
Где тут бесчестье и кровосмешенье?

---

\* Впервые опубликован в кн.: Русская потаенная литература. Лондон, 1861. С. 350.

У Бодлера в сонете «Гигантша» поэт мечтает стать котом своей возлюбленной, чтобы —

Пробегать на досуге всю пышность ее очертаний,  
Проползать по уклону ее исполинских колен,  
А порой в летний зной, в час, как солнце дурманом дыханий

На равнину повергнет ее, точно взятую в плен,  
Я в тени ее мощных грудей задремал бы, мечтая, —  
Как у склона горы деревушка ютится глухая.

*(Перевод К.Бальмонта)*

Пародировать подобные стихи бессмысленно, ибо и «Блоха», и «Гигантша» сами по себе — ритуальная пародия, смех без осмеяния. Даже гениальный Прутков в своей «Шее» не мог превзойти бенедиктовских «Кудрей» с этой неподражаемо меланхолической концовкой:

Появились, порезвились.  
И, как в море вод хрусталь,  
Ваши волны укатились  
В неизведанную даль.

Такие стихи играют с критиками в поддавки. Можно, не разобравшись, радостно схватиться за «подставленную» фигуру, не замечая, что здесь жертва, с которой начинается смелая комбинация. Зато истинные любители и через двести лет будут разбирать старую партию, вникая в скрытую гармонию ее простых ходов.



## Алексей Пурин

Из цикла «ОХОТНИКИ НА СНЕГУ»



Здесь нельзя удивить туалетом,  
и в июле напялив бушлат.  
Так у Гоголя Чичиков летом  
едет в шубе, и арки летят  
флорентийские следом по снегу,  
легковесный рисуя размер...  
Каково ж выходить на Онегу  
осетину в х/б, например?

Вот и ждет он шинели и шапки  
как пророком обещанных нег,  
поутру из хрустящей палатки  
босиком выбегая на снег,

обливаясь водою из бочки,  
расколов ледяное стекло.  
Просыпаясь. Но это цветочки!  
С географией нам повезло.



И Батюшков в боях участвовал. И Блок  
в болотах Пинских гнил. И время было круче.  
Армейский лексикон, сухой суконный слог  
уставов и присяг поэтов русских мучил.

И Фет — и Фет! — в полку лейб-гвардии служил.  
А Баратынский был почти твоим соседом  
по финской наготе сырых гранитных жил.  
Не жалуйся, дружок, идя за ними следом.

Пей Ипокрены лед, подков согласных медь,  
подкожный тайный ток батальной Аретузы...  
Да и какую песнь, как не военну, петь  
в России снегирю, покуда живы Музы?

Отечества шинель просторна и груба:  
колючий отворот ее онежский, невский,  
и кольский воротник, и Обская губа...  
Я знаю этот край! Не райский, но раевский.



В районном центре деревянном  
сырым окурком пахнет шкаф.  
Как жить в объеме этом странном,  
гостиничном, сюда попав?

Положишь бритву и газету  
на стол — клеенчатый, пустой...  
Чем полость мне заполнить эту —  
бездонную, как Лев Толстой?

Какой-то девяностотомный  
день! Так играют в домино,



в лото... Давай, давай лото мне!  
Но только в семь часов — кино.

А в десять — поезд... Маргарина  
изучен весь ассортимент,  
вся соль, вся слава Наварина —  
трески стеклянный монумент...

Я не желаю, зренья, знания!!!  
Умри, бескалорийный слух!  
Кто мыслить смеет «до свиданья»  
через бездну часа или двух?



Солдаты спят, как дети в детском  
саду. В казарме полумрак.  
В глухом районе Олонецком  
лишь постовых скрипучий шаг  
по нерасчищенному плацу  
нет-нет прорвется тишиной  
ночной. Как сладко разметаться  
на жесткой койке жестяной!

И при дежурном освещенье,  
ослабив плечи от погон,  
в туманном спальном помещенье,  
напоминающем вагон,  
летающий в будущее, вынув  
в потемках ноги из сапог,  
спать, крепким храпом рот разинув,  
вдыхать дремоты душный клоч!

В раю Септимия Севера  
реальность — мнимый Рим. Другим  
гори, сферическая сера, —  
покуда утром хриплый гимн  
из репродуктора не грянет, —  
бесчувствуй, мраморная «Ночь»!

Ваятель кончил. Бездна манит.  
Ничем сознанию не помочь.



В поселке у финской границы найдешь  
от силы два-три кирпича. Только трубы  
да печи. А прочее — дерево сплошь:  
прогнившие бревна и черные срубы.  
В сугроб, как дворян, погребают дрова.  
Картаво трещит на морозе фанера.  
Душа, проявляясь в солях Рождества,  
смущает, теряя задор пионера.  
Не то чтобы в Бога уверовал. Но,  
когда так все глухо в округе, так розов  
закат, и безверие тоже смешно,  
как спорящий с дедушкой Павлик Морозов.



На плацу те же игры, что в Спарте:  
пятернями борцовские торсы  
зацвели, затвердели на старте  
конькобежцы, морозны и борзы.

Сам комбат, отрешившись от чина  
и тупых предписаний устава,  
машет клюшкой, кричит: «Молодчина!  
Так их, пидоров! Эх ты, раззява!..»

Ибо в армии — так же, как в школе, —  
есть тихони свои, забияки,  
и мальчишество спит на приколе,  
вызревая до боли и драки.

Восхищенная жжется ресница,  
сладко ломит сведенные скулы...  
Если выживу, долго мне сниться  
будут игрища северной Фулы.

●

Полмира рухнуло. Но снова ты  
всю ночь не спишь, припоминая  
Оразгельдыева какого-то,  
и в самом деле — разгильдяя,  
очаровательно-наивного  
на грани детского раздрая...  
Что́ он теперь, виденье дивного  
киргиз-кайсацкого сарая? —  
Слезой ли блещет хлорциановой  
в горах, торгует ли хурмою?..  
Опять истории внеплановой  
разгул за утлюю кормою:  
вновь рухнут стены перед Навином —  
вновь отзовутся газаватом...  
И я кажусь себе Державиным  
в немом снегу зеленоватом.

●

*Жанату Кадыргалиеву*

Эпикантусом словно прикрытую речь с полуфразы  
узнаю, но ни слова не знаю, — казахский степной  
кареглазый язык, смуглотой монголоидной расы  
отдающий на вкус, жеребьячей пахучей копной —  
и кизячным дымком, и ознобом кочевничьей шубы,  
островерхою шапкой... Но, зреньем во мне становясь,  
эти звуки безадресны, а неумелые губы  
не вольны развязать твоего языка коновязь.

В тайных дебрях друидов, в краю Адрианова вала,  
где в магический мир иногда отворяется дверь,  
нас с тобой только вьюга, на пошлость собьюсь, целовала...  
Как живешь в Трапезунде своем теплокровном теперь?  
Не горяч и не холоден века закат. И объятья —  
не такие, как прочил горячечный блоковский бзик!  
Твой кочующий шум не умею на смыслы разъять я...  
Или лучше не знать, чем он тянет меня за язык?



### «ОСТАЛИСЬ ЛИШЬ РИФМЫ...»

Андрей Товмосян — один из величайших артистов джаза. Его звезда стремительно взошла в начале 60-х годов. Ему не было двадцати, и он был необыкновенно талантлив.

Товмосян стал сенсацией фестивалей в Тарту, Ленинграде и Москве. Он был в первой советской горстке джаза, робко вывезенной в Варшаву, и тут же олицетворил собою пробившееся сквозь сталинский асфальт новое поколение. Его «Господин Великий Новгород» с колокольными звонами в начале и в конце стал козырем в защите джаза, слава этой действительно живописной вещи, может быть, даже заслонила самого автора. Так бывает.

Андрей сочинял и другие пьесы, не хуже. Но главное — чистейший американский джаз бил из его трубы фонтаном, и непонятно было, откуда что берется. Мы еще не могли себе представить, что где-то за пределами Америки может родиться джазовая личность, равновеликая тамошним корифеям.

Когда артист оказывается невостребованным, он непреодолимо, как рыба на нерест, стремится туда, откуда нет возврата.

Судьба Андрея — одна из многих загубленных судеб. Ему выпало познать жизнь до самого черного ее дна. Постепенно и мучительно уходя из джаза, он нашел альтернативную возможность самовыражения — поэзию. Одновременно преобразаясь как художник.

Поэтической параллелью его джазовой стилистике, беспрекословно классицистской, могла бы стать высокая муза Пастернака или Цветаевой. Но так не произошло.

Музыкальным аналогом его береутскому, ироничному стихотворному стебу мог бы послужить модернистский инструментальный театр, который ему как музыканту всегда был чужд.

Отбрасывать разные тени при поворотах — свойство объема...

В своих «Заметках о поэзии» Мандельштам, отрицая возможность «расколдовать в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъявления кафров», утверждает, по существу, этнокультурную герметичность, а следовательно и обособленность — как стилистическую, так и мировоззренческую — отдельно взятого «региона искусств», в частности, стихосложения.

Но странное дело — когда сюрреалистическая акварель товмосяновской поэзии проходит сквозь меня, я слышу в ней его трубу и вижу наше время. Вижу то, что не замечал до сих пор.

Им написаны тысячи строк — и уже много утеряно. Еще и сегодня у него рождаются стихи, они разлетаются и оседают у нескольких собирателей. Ныне они впервые появляются в профессиональном литературном издании.

*Алексей Баташев*

## Андрей Товмосян



Полковник смотрит на луну,  
Он видит кратеры глухие,  
И забывает он войну,  
И вспоминает дни иные.

Не слышно пушек. Весел, юн,  
С большой квадратной головою  
И симпатичною семьею  
Бежит гулять он. Сын-шалун,  
Легко тусуясь меж холмами,  
Жужжит от радости. Жена  
Вращает нежными глазами,  
Вином и водкою полна.

Ни тучки. Солнце. День такой,  
Какие редко выдаются.  
Вдруг все упали. Крики, вой.  
Но вот опять они смеются...  
Полковник смотрит на луну,  
Он видит кратеры глухие,  
И забывает он войну,  
И вспоминает дни иные.

• • •

Из тучи школьников любила лишь Игнатку  
Учительница бедная одна.  
И плакала порою за тетрадкой  
Украдкой одна.

Все снилось ей — в разгаре чудном лета,  
Предельно счастливы, спешат они в музей.  
Сияет день. Дымится сигарета  
Во рту у ней.

• • •

Однажды весной, наевшись пломбира,  
Сидел я в раздумье над потной рекой  
И думал об участии нашего мира,  
Качая в такт мыслям своей головой.

И странное дело, чем больше сидел я,  
Тем чаще качалась моя голова,  
Как маятник некий... Вдруг песню запел я,  
Но песни той дивной не вспомнить слова.

Остались лишь рифмы: указка — колбаска,  
Веревка — циновка, а дальше ни-ни...  
Куда ж задевалась ты, чудная сказка,  
И вы, золотые весенние дни?

И сам я с пломбиром — куда я девался?  
И где вообще я? Узнать не могу.

Все спутано. Синий мужик разувался  
На галькой покрытом морском берегу.

Кивали панели летучим машинам,  
Вгрызался в очки пенопластовый крот,  
И жуткая девушка медным аршином  
Все мерила, мерила дедушкин рот.



Речная гладь тунцом кипела,  
А Коля Зарин посмотрел  
На рыб веселых хороводы,  
На буйство яркое природы  
И песню дивную запел.

И вдруг из песни ясно стало  
(Хотя была она без слов),  
Что вечность — вовсе не кипенье,  
Она лишь перепел движенья,  
Туманный перепел движенья  
Работы старых мастеров.

### ОТРЫВОК

*Слышится: «Спой про рыльце, про Федора Половинкина» и т.д.*

*Голоса просят, умоляют.*

*Девушка в малиновой накидке нежно упрасивает: «Спойте для меня песню про инфаркт миокарда»...*

*Странствующий певец уступает ей и ласково трогает струны своей звонкоголосой мандолины...*

Я спою тебе песню  
Про инфаркт миокарда,  
Про веселый штакетник  
Над зеленой рекой,  
О волшебных рахитах  
И летальном исходе.





## мастерская

---

Только после, попозже,  
А пока ты уйди.

*Девушка в малиновой накидке с шумом проваливается под землю.  
Появляются телучи. Певец приветствует их:*

Ой, вы, телучи, телучи,  
Коротыги заморские,  
Сколько лет испохабил я,  
Ожидаячи вас.

*Хор телучей:*

Мы всегда виноватые,  
Мы всегда опоздатые,  
Но всегда извиняемся,  
Бьем челом по земле.

*Колотятся челом о землю. Долго колотятся. День между тем  
убывает.*



Как много звуков раздается отовсюду:  
То мяу слышится, то роковое ква,  
А то мычания, которых не забуду...  
Проклюнулась гнедая синева.

И вот уж девушка с лицом гиппопотама,  
Довольно интересная собой,  
Плывет по воздуху. И с рылом павиана  
Моряк приветливый идет к себе домой.



Я вижу свет, идущий ниоткуда,  
Волшебный свет.  
Но происходит небольшое чудо, —  
И света нет.



## Генрих Сапгир

### **ЛИАНОЗОВО И ДРУГИЕ (группы и кружки конца 50-х)**

Яркий всплеск андеграунда 60-х и, особенно, 70-х годов в нашей поэзии и живописи (а они шли вместе) корнями своими уходит в предыдущее десятилетие — в конец 50-х годов. И если говорить о Лианозовской группе, с которой так много связано, то надо начинать с Долгопрудной, с двухэтажного барака, стоявшего на горке над долгими прудами, где в маленькой горенке жил наш духовный учитель — поэт и художник Евгений Леонидович Кропивницкий.

Я, можно сказать, самый ранний его ученик. Я знал Евгения Леонидовича с 1943 года, со своих пятнадцати лет. Нередко я оставался у него ночевать, и тогда мне стелили на полу, на который клали фанеру и кое-какую одежку — комнатка была мала, в ней жили еще его жена — художница Ольга Ананьевна и дочь Валентина. Сын Лев был на войне. Со временем появились и другие ученики, как в поэзии, так и в живописи. Мы гуляли по окрестным паркам и лесам, читали и без конца беседовали об искусстве. Это был истинный учитель и магнетическая личность. Как я понимаю, он каждому неопиту давал проявить себя и поддерживал его в этом стремлении. Почему его в свое время не арестовали, не знаю.

Я помню, как меня поразили его стихи того времени. Оказалось, что поэзия вовсе не то, что мне представлялось по прочтении поэтов XIX века и символистов. Поэзия была вокруг — в самой природе Подмосковья и в тех фигурах, которые, покачиваясь, бродили по этому сборному абсурдному ландшафту.

К середине 50-х, когда я вернулся, отслужив в армии, с Урала, в жизни моих друзей многое определилось. Неподалеку от Долгопрудной в бараке, построенном военнопленными, на станции Лианозово поселился художник Оскар Рабин, женился на дочери Евгения Леонидовича Кропивницкого, и потянулись туда друзья и ученики нашего Учителя. Сначала были субботы, потом, кажется, четверги. Но не в этом соль, главное, каждый мог приехать, прийти и показать свою картинку и прочитать свои новые стихи.

В это время в Москве на Большой Бронной собиралась группа Черткова, по отношению к нам несколько более консервативная, — на квартире у Галочки Андреевой собирались студенты Красовицкий и Хромов, Андрей Сергеев и другие. Андрей уже тогда казался мне очень ученым и напоминал Тютчева и Тынянова одновременно. Все они были эстеты и бунтари. Леонид Чертков, как я понимаю, был вдохновителем и динамитным запалом, причем свой материал он приносил из курилки Ленинской библиотеки. Самый яркий поэт в группе Стас Красовицкий свое вдохновение черпал в ужасе грядущей атомной войны и рисовал поэтические картины, которые были бы сюрреалистичны, если бы не были так натуральны.

Рядом, «на Южинском», как мы говорили, стоял другой примечательный дом. Туда, в старинный розоватый особняк-коммуналку к прозаику и философу Юрочке Мамлееву приходили бледные юноши и девушки, так называемые сексуальные мистики. Я несколько раз посетил эту полутемную замысловатую квартиру, никакого разврата не обнаружил, наоборот — одни философские разговоры. Но! Это был секс в высшем мистическом смысле! И в славянофильском тоже. Помню, в моей восьмиметровой комнатке, куда набивалось до тридцати человек, Юра, близоруко склоняясь к тетрадочке под бумажным горелым абажуром настольной лампы, вкрадчивым шепотом читал свои первые астрально-барачные рассказы. Его герои были призрачны и совершали свои физические отправления как молитву. Основная идея: через Ничто к Абсолюту. Это впечатляло, жизнь вокруг была так же нереальна.

В это же время при Центральном Доме Железнодорожников выросло литобъединение, которым руководил советский в полном смысле поэт Григорий Левин. Он понимал поэзию как нечто сентиментальное, и это все-таки его отличало от суконных и бетонных стихотворцев того времени. И позволило

появиться там и замечательному Булату Окуджаве, и Всеволоду Некрасову, насколько я помню, и Нине Белосинской. Но они были там, вроде бы, недолго.

Однажды мы с Игорем Холиным явились туда, что-то, кажется, читали. Деталей не помню, но вот позвонил сейчас по телефону Игорю Сергеевичу, и он мне рассказал, что принимали в «Магистралах» нас хорошо и мы все перезнакомились. В отличие от других мест, где мы тоже читали, причем вели себя вызывающе и устраивали скандалы, по его словам.

Был еще такой литературный клуб «Факел», которым руководил известный впоследствии профессор-гебраист Мелиб Агурский, тогда — просто длинный лысоватый молодой человек. Я почему-то преподавал начинающим поэтам технику стиха, видимо, меня попросили. Там я встретил талантливых поэтов Сашу Лайко и Семена Гринберга, и мы стали друзьями на всю жизнь. И еще — Карабчиевский, тоже оттуда. Первое наше выступление на публике: Агурский сидит в президиуме в больших черных очках. Это чтобы КГБ его не узнало. Но выступили без последствий.

Тогда же в Москве открылся первый незабвенный салон мадам Фридэ, пожилой дамы — дочери царского генерала, как она себя аттестовала. Там можно было выпить сладкой бражки, которую искусно готовила хозяйка, влюбиться и поспорить о новом в искусстве. Внизу были видны крыши Борисоглебского переулка на Арбате. И мы были молоды, молоды...

В Лианозово стали приезжать друзья-художники: Володя Немухин, Лидочка Мастеркова, по-родственному — Лев Кропивницкий, Коля Вечтомов, далее — Олег Целков, Володя Вейсберг, Дима Плавинский и еще многие и многие — со временем. Было о чем посоветоваться. Надвигался Московский молодежный фестиваль (событие, кто помнит, грандиозное!). Потом — первая молодежная выставка. Рождались новые идеи, заново переживалось наследие 20-х годов. Перефразируя Шекспира, порвалась связь времен, и мало было найти разрыв и склеить, скрепить — надо было двигаться дальше. Время подгоняло.

Уверен, что в жизни человека, особенно творческого, наступает пора, когда надо принимать решение и совершать поступок — стихотворением ли, романом или картиной. Уверен, что всегда есть выбор. Но если решился, то выбора по сути нет. Что-то подталкивает, не дает остановиться на полпути. Видимо, в окружающей обстановке и в самом тебе столько накопилось содержания, что совершенно необходимо выразить это в присущей ему форме. Все равно как родить.

Вот и для нас наступало такое время. Целыми неделями мы с Игорем Холиным ходили по осенним бульварам, топчя сухую розовую листву, и раз-

говаривали о том, какой, мы предчувствовали, должна быть наша поэзия. У нас был и пример: наш Учитель. Но надо было найти свою форму выражения. Я не говорю здесь о форме вообще. По моему глубокому убеждению, формы безличной, абстрактной не бывает. Форма всегда конкретна — и по отношению к содержанию и как выражение сгустка данной личности. При этом она может быть загадочна и непрояснена для публики. Проясняется она, обычно, потом, когда к ней привыкают, начинают сочувствовать, сопереживать, и приходит понимание, что так выражать себя, как этот художник, естественно и красиво.

Мой друг с детства Оскар Рабин тоже искал свою форму выражения. Он был воспитан как реалист. В рижской Академии, где он прежде учился, его даже называли «наш Репин». Но его, как других, не устраивало рабское копирование реальности — все эти пейзажи и натюрморты. И однажды члены отборочной комиссии Молодежной выставки увидели: тощий молодой человек в больших очках ставит у стены совершенно необычные холсты — на больших плоскостях было изображено... это были сильно увеличенные детские рисунки. Это было ни на что не похоже. Это были первые произведения поп-арта в России. Теперь это понятно. Но тогда смущенные вконец члены МОСХа все-таки отобрали пару холстов. И выставили, не подозревая, что натурой художнику послужили рисунки его дочери Катечки.

Сам художник уже понял, что деформация реальности откроет ему истинную реальность. И стал писать иные холсты. Сначала Адама и Еву. Но это было слишком вообще. Густые коричневые мазки, черные контуры — и вот в зимних сумерках на нас мчит паровоз с хвостом товарняка. На крутом повороте. Мы все сразу приняли эту картину как символ нашего общего состояния.



Лев Кропивницкий  
Портрет Г. Сапгира. 1950-е гг.

У поэтов между тем произошло пополнение. Стали приезжать двое молодых — Всеволод Некрасов и Саша Аронов. Первый — остался, подружился со всеми и стал активным лианозовцем и собирателем картин и рисунков наших художников. Тогда вообще подарить свой рисунок или картину было просто. На день рождения или потому, что — понравилось. Так раздарил свои произведения Евгений Леонидович — и на благо. Теперь это появляется на европейских выставках.

Наш знакомый поэт-переводчик (особенно Лопе де Вега) Володя Бугаевский привел однажды

своего приятеля, такого же усатого, тоже лысоватого, Якова Сатуновского. Тот, увидав желтые совершенно живые бараки Оскара и услышав стихи про их население, которые сочинял Игорь Холин, обрадовался, будто встретил близких родственников. Он сказал: «Зовите меня просто Ян». И стал лианозовцем, хотя пришел к своей манере раньше и сам. Всего ближе она, пожалуй, к Евгению Кропивницкому — у того первые сложившиеся стихи помечены 37-м годом, у Яна, по-моему, 39-м. Рядом я бы поставил раннего Николая Глазкова, который все же много ерундовых советских стихов понаписал помимо своего настоящего, ценного. Но время отсеяло неважное и ненужное.

Кроме всего прочего поэт Глазков придумал слово «самсебяиздат». Пожалуй, его можно назвать предтечей поэтического андеграунда.

Сейчас любят упоминать, что все мы были разные. Конечно, разные, а как же иначе! Но было общее: время. Все открывалось в первый раз, внове. Вдохновенно сочиняя стихи, я не раз впадал в экстатическое состояние. Кажется, другие испытывали похожее чувство. Это, если говорить откровенно, все равно как познать истину и Бога. Такой заряд и такая разрядка.

Творили не для печати, не для выставки: глазами души, для роста и совершенствования собственной сути. И награда творцу — гармония и удача. Я даже переводил Гельдерлина и Вильяма Блейка на русский, единственно для того, чтобы самому в процессе перевода пережить их духовидческие экстазы и ментальные путешествия. Перевел — и не напечатал. Нормально для тех лет.

Являлись новые художники, но существовали тогда и в живописи свои предтечи. Это забытый теперь Юра Васильев. Он был и Ван-Гог, и Дали, и Пикассо — все вместе взяты. В натуре, на холсте — не в репродукциях — это производило огромное впечатление. А затем появился Сароян, у которого в ритме рок-н-ролла мельтешили точки на белом холсте. Злотников показал мне свои «сигналы», я ничего не понял, но почувствовал: совершенно новое. Нельзя не упомянуть о Мише Кулакове, который не хуже Поллака разливал и расшлепывал краску на огромном холсте — во всю мастерскую.

Между тем на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов, который почему-то разрешили устроить летом 1957 года в Москве, произошло необычайное. Отщепенец, недоучка, маляр, пьяница в своей смятой тирольской шляпе Толя Зверев в несколько мазков завоевал Золотую медаль — правда, председателем жюри был Сикейрос. Это тоже была победа!

Еще с 1953 года я стал посещать мастерскую трех скульпторов — Силиса, Лемпорта и Сидура. В том же подвале часто бывал Эрнст Неизвестный. Их другом был и Борис Слуцкий. Там, за бутылкой водки, неизменно появлявшейся на столе, я нередко читал свои стихи, а Коля Силис и Володя Лем-

порт играли на гитаре и пели свои иронические куплеты. Это был особый круг людей искусства, которые по-своему понимали и чувствовали современность. Лемпорт и Силис как бы играючи лепили своих девушек. Сидур уже тогда включал элементы абстракции в свои фигурки. У Неизвестного корчились мускулистые обрубки и взлетали на воздух — взрыв! «Что ты дружишь с этими сумасшедшими?» — упрекнул меня молодой и процветающий скульптор из МОСХа.

Еще круг — Элий Белютин с множеством своих учеников. На картинах — сложные цвета, полуабстрактная реальность, обобщение. Для нас — для меня и Игоря Холина — это тоже была дружественная аудитория, где читались и проверялись новые стихи.

Как-то пришел к Оскару Рабину румяный мальчик Алик Гинзбург, оказавшийся вскоре возмутителем советского спокойствия и всех нас напечатывший в первом самиздатском журнале «Синтаксис» — в 1959 году. Журнал был вначале «издан» в четырех экземплярах на машинке, что не спасло его от ярости начальства, как и двумя десятилетиями позже, в конце 70-х, наш «Метрополь». Я, помню, болел полиартритом, заработанным в армии на уральских болотах, Алик навестил меня и поделился своей идеей. Я ее сразу поддержал. «Ну, конечно, одно искусство, никакой политики». Алик со мной согласился. Но сам поступок его уже был политикой. Ведь и просто наше существование в этой стране было тогда острейшим политическим вопросом.

Слава Богу, настоящий художник думает только о своем. Мы прежде всего старались выразить «мысль сердца», как любил говорить Неизвестный. И ничего не боялись, у многих был опыт страшной жизни, нищеты и войны.

В 1959 году я поехал в Ленинград, куда меня звали новые друзья. Я ехал, как посланец Лианозово — можно сказать, прибыл с миссией. Но прежде, чем я появился в Питере, по городу ходили Миша Кулаков и Глеб Горбовский и читали мои стихи, причем Глеб выдавал Мишу Кулакова, который появился в Питере недавно, за приехавшего из Москвы Сапгира. Вполне в духе обернутов.

В Питере я познакомился и подружился со многими, прежде всего с компанией: Рейн, Бобышев, Найман и совсем юный Иосиф Бродский. Помню, куда-то мы спешим в метели, через мост, проходим под мордами каменных коней...

Видел и золотоволосого Горбовского, который был так пьян, что на моем выступлении завернулся в ковер и так, в ковре, укатился в другую комнату. Это было на улице Рубинштейна на квартире у Жени Рейна, простите невольную рифму. Но про кружки и круги Ленинграда, думаю, лучше меня и

подробнее напишет когда-нибудь мой давний друг Виктор Кривулин, который знает весь Питер во времени и в пространстве глубоко и досконально, поверьте.

Между тем слухи о нас по Москве множились и росли, и к нам в Лианозово стали наведываться гости-иностранцы. За иностранцами поползли черные машины известной организации. Но это уже отдельная тема. Государство и художник.

Пользу это между тем принесло. Художники начали продавать свои картины. Откровенная бедность, на уровне нищеты, отодвинулась. Хотя мне она никогда не мешала. По молодости, думаю. Про поэтов и художников начали писать не только фельетоны. За рубежом стали появляться серьезные статьи.

А в Лианозово Борис Слуцкий привез однажды Илью Григорьевича Эренбурга с женой-художницей и поэта Мартынова. Когда после просмотра картин все, объединяясь за столом, что-то пили и закусывали, я спросил у Ильи Григорьевича, что он думает о картинах Рабина и Кропивницких. «Это все — экспрессионизм, — ответил маститый писатель. — Лично мне ближе импрессионисты».

— А как же Пикассо? — зная, что его рисунками увешана вся квартира моего собеседника, спросил я.

— Но он же мой друг! — с непосредственной гордостью ответил Илья Эренбург.

По этому случаю мне хотелось бы заметить, что русское искусство конца 50-х — начала 60-х объединяет несомненная экспрессия. Слишком долго и крепко была сжата пружина. И теперь она со звоном распрямилась.





## Ирина Машинская

• • •

Не сумев на чужом — не умею сказать на родном.  
Эти брызги в окно, эта музыка вся об одном.  
Я ныряю, хоть знаю, что там ничего не растет —  
разве дождь просочится  
да поезд внезапный пройдет.

Разве дождик пройдет по карнизам, как в фильме немой,  
по музейному миру, где вещи лежат — по одной.  
Только это  
да насыпь с травойю горячей, густой  
мы на дно унесем: нам знаком ее цвет городской.

Потому что, сказать не сумев, мы уже не сумеем молчать.  
Солнце речи родимой зайдет — мы подкидыша станем качать.

## ЛАГУНА

Вот я в грядущем. Вот — грядущий хам.  
Вот я у гуннов — погляди на гунна.  
Но я своей свободы не отдам.

К утру остыла гладкая лагуна —  
по щиколотку, с горем пополам,  
войдешь — и только. Рано, спит коммуна,

община затаилась по углам.  
(А ты твердишь: в общении лагуна —  
Вот рыбки мечутся, у них и то бедлам.)

Однако сменим тему. Кто у Куна  
плыл по морю, широкому, как нож?  
Лимонный свет, сияющий с экрана,

ломает пальцы, дальше — не войдешь.  
Так вот она, свобода: мелко, плоско,  
и холод снизу, поверху — галдеж,

описанный до нас, вдали — полоска  
слепящей отмели. И даже если «я»  
не значит «я», то этого наброска  
достаточно, как слов «мое», «моя».  
Ни элина, похоже, ни этруска  
не надобно совсем, душа моя,

когда и горизонт тебе — кутузка.

## ПУСТАЯ ПЕСНЯ

какие тени!  
Так то — вокзал  
(что те сказали?  
что тот сказал?)

те не сказали  
состав ту-ту  
слегка толкнули  
вокзал во льду

как будто дернут  
нитку-уток  
а это кто-то  
уплыл, утек

там, где зиянье,  
сильнее свет  
— и не ищите,  
меня тут нет

## САГА

### *1-й подъезд:*

Челюкановы, Пряхины, близнецы Овсянниковы, земледельцы  
Китайкины, все уменьшающаяся баба Дора, Лена Кузнецова,  
Юра Панфилов с матерью, Галёмины на втором, их родители  
на третьем.

### *2-й подъезд:*

хозяйственные Сьомко, хулиган Блудов Олег с матерью и бабкой,  
тетя Зоя из «Спортпроката» с дядей Алешей, Юля и Андрюша  
Шевченко, Коля, мы,  
Ядвига Густавовна, безумные Рутковские, Лошкаревы, Сироткины  
Наташа и Витя,  
тетя Соня с точно такой же сестрой, Дзуенки.



## Вальдемар Вебер

### МОРОЗ В БАТУМИ

Все бело: и бульвар, и бухта.  
Точно валенки, пальм обувка.  
Часами отсиживаюсь в духане,  
погодю пойманный, как в капкане.  
Мой собеседник, седой старик,  
не к такому за жизнь привык...  
Длинную трубку курит,  
слова, не спеша, смакует.  
Говорит мне, за жизни лоз  
не волнуйся, мол, будут живы,  
о грузинскую кровь обожжется мороз  
и изыдет, как черт паршивый.

## МАРТ ПЕРЕВОДЧИКА

Пока что март —  
одни помарки,  
все в нем —  
наброски на пока...  
Сугроб —  
как смятый лист бумаги  
беспечного черновика,  
где нет ни запятых, ни точек,  
лишь иероглифы брожения,  
и все похоже на подстрочник  
стихотворенья.



Тбилиси. Словно по капле,  
вытекает тьма из сосуда ночи.  
На стволах деревьев,  
на стенах старых домов  
светлеет роса страха.  
Усталый мужчина  
поднимается по переулку,  
неся под мышкой  
в кульке из вчерашней газеты  
вечную правду  
ночного теплого лаваша.

## НОЧНОЙ АЭРОПОРТ В ТЮМЕНИ

В тюменском аэропорту,  
в ночном казенном полумраке  
валялись люди на полу,  
угрюмо сгрудившись, как раки.  
Валялись, на пол постелив  
газет последние издания,  
плевать им было на курсив  
и грандиозность содержания.

Запивши наспех бутерброд  
шипучкой приторной в буфете,  
они кляли Аэрофлот  
и засыпали, как в кювете.  
Диспетчер голосом вилял  
и снова заправлял арапа,  
ожесточаясь, дрыхнул зал,  
мигали лампочки от храпа.  
Ожесточаясь, ветер выл,  
хлестал по окнам, точно плетью,  
тоскою злой, что накопил  
в себе за долгие столетья.  
Среди бессмысленных равнин  
и сонного остервененья,  
как знать, он ведал лишь один  
в чем смысл сего долготерпенья.

1997

### УЛИЧНОЕ КАФЕ

Над бокалом вина  
крылышки носа  
вздрагивающие  
как у бабочки  
рассеянный взгляд  
скользит  
по фасадам по крышам  
столикам тротуарам  
слышу стрекот виска  
мгновенье еще  
и ты от меня улетишь

### ПОБЕДИТЕЛИ

Не ждите от победителей справедливости!  
У них другие заботы...  
Похоронить мертвых,

наладить водопровод,  
очистить улицы от завалов,  
в надежном месте сложить добычу...

## В ОСЕННЕМ ЛЕСУ

Деревья,  
покинутые птицами, —  
одинокие инструменты  
в антракте.



Я не знаю,  
что значит «вечность».  
Мне ведомы  
лишь мгновенья,  
отрезки пути,  
сквозняки переулков,  
истоптанные дворы...  
В небольшом кафе,  
где больше пространства,  
чем в самом открытом море,  
я гляжу,  
как стареет мебель,  
как увядает барменша,  
становясь с каждым днем  
все болтливей...



## Михаил Болотовский

### КАЖДЫЙ ДЕНЬ

1. Вот сумасшедший. Чан компота,  
разлитый им же, сумасшедшим,  
по белым кружкам, опустел.  
По белым кружкам с петушками  
разлито варево другого  
умалишенного. Но тот,  
кто разливал, не думал вовсе  
о поваре; он ставил кружки  
на жестяной прилавок мойки,  
и петушки глядели в залу,  
где люди доедали борщ.
2. Потом веселая старуха, —  
умалишенная, но в меру  
умалишенности врачей, —  
пришла и видит: все поели,



едва ли досыта, но в меру  
необходимого для сна  
числа калорий. Жаркий полдень  
гудел за окнами; но мухи  
на жестяном прилавке мойки  
дрожали от озноба. Так-то  
текли беспамятные дни.

3. Старуха знала: эти мухи,  
и мятый жестяной прилавок,  
и петушки на белых кружках  
добры ко всем, кто пил компот,  
кто ел руками из тарелки  
куски обиженного мяса  
и по карманам прятал хлеб,  
щедрó нарезанный... Старуха  
пошла меж столиков; она  
всех гладила и говорила:  
«А вот сейчас пойдем гулять!»
4. И все пошли гулять, и скоро  
у голубого пищеблока  
им повстречался истопник,  
гулявший с розовой собакой  
по кличке Надя; вокруг него  
они столпились. Сумасшедший  
(что разливал компот по кружкам)  
спросил: «А ты зачем живешь?».   
Но истопник молчал, как рыба,  
как сотни рыб, как мириады  
небесных огнегривых рыб.
5. Тогда веселая старуха  
к ним подошла и объяснила,  
что мы живем ни для чего.  
Для жизни. Для собаки Нади,  
для голубого пищеблока,  
для полдня жаркого, для мух,

для петушков, для ломтя хлеба,  
для дней беспамятных; а так —  
ни для чего... Но это тайна!  
И истопник кивнул ей: «Тайна!» —  
и песню тихую запел.

6. Так, взявшись за руки, по саду  
они водили хороводы,  
покуда полоумный повар  
их не позвал... Уже омлет  
шипел в тарелках. Наслажденье  
переполняло их — жарой,  
переплетеньем рук, и тайной  
истопника, который пел,  
старухой, ужином... На ужин  
они пошли. Собака Надя  
их проводила до угла.



## УСУМНИТЕЛЬ

Сергей Петров. Избранные стихотворения. СПб., 1997 г.

Люди, встретившие 1917 год более или менее взрослыми, получившие в старой жизни по крайней мере среднее образование, могли быть белыми или красными, функционерами советского режима или злейшими его врагами, но почти никогда — вполне советскими людьми. Социальные отношения, менталитет и эстетика этого общества не были для них изначально заданными и единственно возможными. Эта черта — если пользоваться литературными образами — объединяла Бабичева с Кавалеровым и отделяла обоих от комсомольца Володи.

Те, кто был лет на двадцать — двадцать пять моложе, кто по-человечески сформировался уже в предвоенные и военные годы, целиком принадлежали новому миру. Другое дело, что позднее многие из них перешли в резкую оппозицию — по политическим, религиозным или иным соображениям, но это было результатом внутреннего кризиса системы или же духовного взросления личности, а не аннигиляции среды и инородного тела.

А между этими двумя поколениями существовала генерация людей, встретивших революцию детьми, выросших в годы, когда еще доживали свой век многие явления культуры Серебряного века, а новая, советская, жизнь еще не стабилизировалась, не приняла незыблемо-византийских форм и не лишена была ис-

кренного пафоса и даже некоторой, хотя и извращенной, одухотворенности. Это поколение оказалось внутренне расколотым — на большинство, безусловно и образцово советское, и меньшинство, абсолютно чуждое окружающему их обществу и сохранившее в совершенно иных условиях мирозерцание и эстетическое сознание, свойственные предреволюционной эпохе. Перемены в России XX века были столь стремительны, что некоторым из этих людей — тем, кого Бог награждал долголетием, — довелось пережить апофеоз советского мира, его распад и, наконец, крушение. Тем не менее большую часть жизни они были обречены на статус внутренних эмигрантов, что, разумеется, не исключало тех или иных форм внешнего приспособления к окружающему миру. Духовная продуктивность такой позиции оказалась намного выше, чем можно было бы ожидать. Достаточно вспомнить Хармса, Введенского, раннего Заболоцкого...

Сергей Петров принадлежал к людям этой судьбы и этого склада.

Сергей Владимирович Петров родился в 1911 году в Казани, в семье врача. В 1927 году семья переехала в Ленинград; год спустя Петров, завершив среднее образование в Петершуде, поступил на романо-германское отделение ЛГУ. Основной специальностью его стала скандинавистика, но он изучал весьма широкий круг дисциплин — вплоть до тибетологии (под руководством знаменитого Ф.И. Щербатского). По окончании университета в 1931 г. Петров преподавал шведский язык в военно-морском училище. В феврале 1933-го был арестован и сослан в Сибирь.

В 1954-м Петров с женой и сыном возвращается в Европейскую Россию. Ему удается осесть в Новгороде. В течении двух последующих десятилетий он жил в этом городе, преподавал в педагогическом институте, регулярно наезжая в Ленинград, где жила его мать. Вскоре он приобрел известность как поэт-переводчик, стал (в 1964-м) членом Союза писателей. В 1976 году он окончательно переехал в Ленинград.

В числе поэтов, чье творчество особенно занимало Петрова как переводчика, — Рильке, Малларме, польский поэт Лесмян, шведский классик К.Бельман. В 1983-м подборка его оригинальных стихотворений была напечатана в журнале «Таллин». Затем последовали публикации в «Литературной Грузии», «Новом мире», «Авроре», «Вестнике новой литературы», альманахе «Камера Хранения» и других изданиях. Однако отдельной книгой при жизни автора они не были изданы.

Умер Сергей Петров в 1988 году.

Говоря о стихах Петрова, невозможно не коснуться одной из самых острых проблем поэзии XX века — взаимоотношений между художником и языком, на котором он пишет. Есть поэты, в том числе первоклассные, для которых язык является лишь средством, тем орудием, которое они виртуозно освоили и которое позволяет воспроизводить некую реальность, рожденную до него и независимо от него существующую. Таковы Ахматова, Кузмин. Таков Пастернак.

Для других поэтов — Хлебникова, Мандельштама, Клюева, Бродского — язык есть не инструмент, а со-творец, собеседник, главное связующее звено между художником и миром. Это можно сказать и о Сергее Петрове.

Внутреннее движение языковой толщи, двоящейся, троящейся в каждой своей клетке, взбухающей, как дрожжевое тесто и разрастающейся на глазах, — вот главный структурообразующий принцип его стихов. Не случайно ему оказалась близкой музыкальная форма — fuga, не случайно поэт перенес ее в область словесного творчества: она позволяла ему как-то организовать и подчинить строгому закону эту кипящую махину:

Я стар, как мир. И сам с собой врасстык.  
Я стал не мной, а чудом трехутробным.  
Кручусь я около вещей простых  
как черт, всем оком (круговым и дробным).  
В побегах бед, в сухой траве скорбей,  
вдоль по судьбе, ухабной, как угроза,  
враскат гоню я, римский скарабей,  
свой скарб и корм — священный ком навоза...

Я стар, как мир. Я стар, как звери встарь  
и стягиваю вмиг кошачьи зенки.  
Сквозь желтый круг проходит щель, что кол,  
и когти — каты в меховом застенке,  
и каждый коготь, как иголка, гол...

Речь Петрова, можно сказать, беременна физиологической явью мира. Но его собственное отношение к этой яви едва ли не враждебно. «Я с жизнью рядом — блазнью или блажью?» Жизнь для него — «кума»: знакомая до волоска, соблазнительная, ненавистная, запретная. Он — «рядом с ней», но не «с ней», не «в ней».

Мир плоти для него и вдохновляющ, и жуток, и смешон:

Два оголенных райских древа —  
долдон Адам и баба Ева,  
она круговоротом чрева,  
а он напыщенным шишом  
бытийствуют — и нет ни лева,  
ни права в их саду глумом.

Для Петрова зачастую свойственно было при работе над стихотворениями оттапливаться от нескольких повторяющихся, бесконечно варьирующихся на протяжении лет и даже десятилетий мотивов; сам характер ключевых слов — «Усумнитель», «Авось», «Самсусам» — много говорит о поэтическом мировосприятии Сергея Петрова. Лирический герой — одновременно гневный Иов и Фо-

ма-невер, сующий перст в рану Бога, не пекущийся о земном отшельник и полный боли и страсти мирянин.

Человеческие корни Петрова — в культуре Серебряного века. Поэтические — во всей европейской поэзии, в которой он, человек огромной эрудиции и чуткости, сумел найти близкие себе традиции, и в русском языке, чьи новые, доселе неведомые свойства он открыл и сделал явными и для своих читателей. Контекст его творчества — это сначала провинция сталинских времен с ее духовным вакуумом, затем — послеоттепельный Ленинград. Здесь он обрел первых читателей. Надеемся, теперь их круг существенно расширится.

*Валерий Шубинский*

## Сергей Петров



Когда умру, оплачь меня  
слезами ржи и ячменя.

Прикрой меня словами лжи  
И спать под землю уложи.

Я не хочу, чтоб пепел мой  
метался в урне гробовой,

стучал, закрытый на замок  
в кулак слежавшийся комок.

Когда умру, упрячь меня  
под песни ржи и ячменя,

чтоб вяз свой воз зеленый вез,  
чтоб, наливаясь, рос овес,

отборным плачучи зерном  
по ветре буйном, озорном.

Земли на грудь щепотку брось  
мне как-нибудь и на авось.

Авось тогда остаток мой,  
согретый черноземной тьмой,

взбежит свободно и легко  
по жилам, точно молоко.

И ты придешь, опять хорош,  
смотреть, как в дрожь бросает рожь,

когда желтеющим лицом  
тебе навстречу, агроном,

сквозь даль лесную я блесну,  
напомнив молча про весну,

когда, волнуясь и шумя,  
взмолюсь: Помилуй, Боже, мя!

*1940*

## ПСАЛОМ

Аз, усумнившийся, гляжу в прозрачные леса  
на дым зеленый рощ березовых, и все же  
десницей Божьей провожу по коже  
земли шершавой. А она колышет телеса  
бугристые. И мир повис, как легкая слеза,  
и жизнь моя трепещет, как ресница,  
и я в глаза не знаю ни аза —  
мне осень может и весной присниться.  
Березы теплятся, как свечки восковые,  
обедня бедная, соломинок звонки,  
они как лучики тонки  
и в черные мгновенья роковые  
ломаются. Пичуги выют венки —  
на небе хороводы вековые.  
Земных морщинок счесть я не могу,  
и на распаханном, как мысль моя, лугу  
я в борозды вникаю мозговые.

Помилуй, Господи, лукавого слугу!  
Я перед истиной Твоей в долгу,  
и аще аз божусь, да радуюсь, да лгу  
вещам сгибая каменные выи,  
ломая горные хребты,  
и аще, Господи, в вещах вещаешь Ты,  
то Ты еси живот мой, смерть — и ствол,  
и помыслов моих и прегрешений,  
а я — одно из неизбежных зол,  
единственное из решений,  
есмь повесть о Тебе и сбивчивый рассказ,  
есмь житие Твое и Твой незримый глаз,  
и что ни час, Ты, Боже, оглашенной,  
и бесноватей, и слепей. И усумнихся аз.

1942



Ночь плачет в августе, как Бог темным-темна.  
Горючая звезда скатилась в скорбном мраке.  
От дома моего до самого гумна  
земная тишина и мертвые собаки.

Крыльцо плывет, как плот, и тень шестом торчит,  
и двор, как малый мир, стоит, не продолжаясь.  
А вечность в августе и плачет, и молчит,  
звездами горькими печально обливаясь.

К тебе, о полночи глубокий окоем,  
всю суть туманную хочу возвесть я,  
но мысли медленно в глухом уме моем  
перемещаются, как бы в веках созвездья.

1945

### ЦЕРКОВЬ ПРОКОПИЯ

Кто тебя, игрушку, уволок  
из немого каменного рая?  
Не Господь ли, в шахматы играя,  
взял тебя за смиренный куполок



и приподнял, чтобы сделать ход,  
и, в игре не нарушая правил,  
лишь сегодня, поразмыслив с год,  
осторожно на землю поставил?

1957

**ЯМА**  
**(фуга)**

Я есть помойная великой Яви яма.  
Все не по-моему. — Мне воли нет и нет. —  
В меня летит с небес помёт комет.  
И я зияю голым глазом срама,  
сияю пустотой, как рама,  
(где небытийствуя изображен предмет).  
Как рама вдрызг разбитого оконца —  
— слепорожденная дыра, —  
взирающая оком незнакомца  
на все окраины вселенского двора.  
Двора с помойной ямою и с кучей  
навозной! Грозной! (словно гроб иль гром).  
И надокучил я себе, как дождь трескучий,  
костлявый дождь, который хил и хром.  
И вот, ощерясь, точно зверь рыскучий,  
и ошетинясь всей собачьей тучей,  
я по утрам сживаюсь со двором,  
не зная чем, душой или нутром,  
а ночью, выпав, как несчастный случай,  
о землю колочусь звездой падучей.  
Двор развезло, и вот все непролазней  
тащиться глазу — по колену! вброд!! —  
а то и по́ пояс в соблазне  
(себя разиня, как огромный рот).  
Двор развезло. Все липнет или вязнет.  
Вот как по горло мне везет!!  
— Какая разница, кто чем кого-то дразнит!  
Двор развезло, как пьяницу под праздник —  
Эй, шире грязь — навоз ползет!

Давно знакомое мне стало как-то дико,  
 все сбилось в кучу, встало на дыбы.  
 Жизнь — что слепые ямины Эдипа,  
 (как памятные вмятины судьбы).  
 И взгляды — как в Великий пост ухабы,  
 и ухают они до самых разных бездн.  
 Ни повитухи бы, ни пастуха бы,  
 ни семени, ни жизни из ложесн!  
 Улыбка выглянет из рамы (как ошибка),  
 пришипится — да и в лазейку шмыг!  
 Глазей пустотами, слепой пастух Эдикка! —  
 Пусть очи выпиты, но задний двор велик.  
 Я свальная страстям невольным яма,  
 желания ложатся в ней за рупь,  
 за рупь целковый, под тоску Буяна,  
 под песню окаянного Бояна,  
 и ярость бычьа проникает вглубь.  
 Блуди, Эдип, с родительницей Мойрой!  
 На бисер слезы! — и на свалку тщу! —  
 Разинут ямой я по-своему помойной  
 и мусор перед музами мечу.

*13 августа 1969 г.*



Вкруг пагоды висит осенняя погода  
 на черных сучьях и на тусклых клочьях туч.  
 У колеса времен совсем не стало хода,  
 и бронзовый баран — как позабытый ключ.

И мнится, белый свет ни сладок и ни горек,  
 а в вечный будень он обыденный обед.  
 В буддийской тишине лежит мощный дворик,  
 и снится кирпичам заоблачный Тибет.

Стоит на Севере большой и косоротый  
 из камня сложенный кроваво-серый мрак,  
 как древней мудростью, скудея позолотой, —  
 и нет вокруг него ни горсточки зевак.

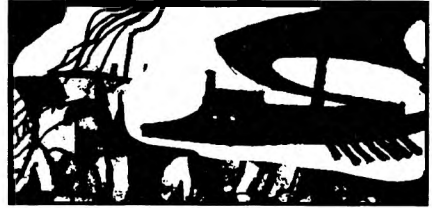
Только вывеска из тени  
извещает вдруг, что тут  
морфологии растений  
(неподвижный) институт.

*Октябрь 1972*



Тучи громыхали, серые, как танки.  
А старик рыбачил с моста на Фонтанке.  
И была Фонтанка тихой, как болото,  
так что вяз в ней цокот лошадемок Клодта.  
При луне волшебной старичок рыбачил,  
словно дряхлый призрак, душу раскорячил.  
Сух он был, как палка, и немножко нервный.  
Лез на небо в тучи замок Инженерный,  
и воспоминаний темные останки  
плыли под луною по краям Фонтанки.  
Трепыхалась нежно бабочка былого  
на крючочке востром возле рыболова.  
Было дальней жизни старику не жалко.  
Глядь — из вод поганых выплыла русалка.  
При луне студеной голизною блещет,  
по воде ногами, как хвостищем, хлещет,  
на уде взлетая, шлепается грузно,  
и блестит, играет шелковое гузно.  
Тут совсем не стало сил у бедолаги,  
вытянуть русалку не было отваги.  
И у ней-то, видно, не осталось силы,  
у былой русалки, — рот перекосило,  
и в ночи несчастной, при луне советской  
исказилась харя мукою мертвецкой.  
И ушла русалка на свою свободу —  
в глубину речную, в ледяную воду.  
На реке Фонтанке кончилась рыбалка,  
и в обнимку с дедом уплыла русалка.

*1980*



## ПЕРЕВОД С РУССКОГО

...Если я не ошибаюсь, они не знакомы. Не уверен, что слышали один о другом. Однако их появление рядом на страницах «Ариона» — не совсем случайно. Традиционно внятные связи между русской и французской поэтическими традициями сегодня ослабли. Пожалуй, виной тому не столько социально-политические очевидности (железный занавес, Берлинская стена и проч.), сколько «стилистические расхождения».

Видимо, ни в одной стране мира нет сегодня такого жесткого деления поэтических текстов на верлибр — не верлибр, как в нашем благословенном Отечестве, и уж тем более нигде верлибр не помещен в этокое «гетто избранных». Кстати, именно Цветаева с бурей своей и натиском убеждала французских поэтов в исконных преимуществах рифмы, утверждая, что ребенок рифмуется спонтанно. Но не убедила.

Интересно, что оба стоящих на стыке французской и русской стиховых традиций поэта — и Борис Лежен, и Анри Абриль — выбирают русский верлибр. Может быть, именно русский верлибр — это наше поэтическое эсперанто, дорога от дома к миру?

И тогда Лежен и Абриль — это некие мосты на этой дороге, одинокие мосты между двумя языками и культурами.

## СЛУЧАЙ ЛЕЖЕНА

Борис Лежен — наверное, самый переводимый и печатающийся во Франции из всех нынешних русскопишущих поэтов.

Однако едва ли это имя известно даже самым прилежным российским читателям поэзии. Ибо верлибры Бориса Лежена, изданные во Франции в переводах Мадлен де Лавилен самыми солидными издательствами, практически не печатались в России и вообще на том языке, на котором написаны.

Парадокс? Если бы. Верлибр вообще, как известно, все еще странен и иностранен для нашего общего уха, несмотря на толщину известной антологии и героические попытки «Ариона».

А уж тем паче заморский аскетичный верлибр Лежена. До обратного ли перевода на язык родных осин леженовских текстов, если даже само слово *верлибр* переводят изредка и опасно (ведь если этот стих свободный, то что ж тогда наш регулярный и заслуженный старик амфибрахий?).

Меж тем, случай Лежена уникален, и уже потому интересен.

Говорят, что уезжая, отрываясь от корней, человек теряет язык. Несомненно — со временем, как остроту зрения, теряешь остроту контекста, теряешь детали и оттенки смысла. Но, быть может, тем отчетливей основа, если не подоснова языка.

Борис Лежен родился в Киеве, закончил ленинградскую Академию художеств, уже лет двадцать живет во Франции. Прежде всего он скульптор, с несомненным успехом вписавшийся в непростой и прихотливый парижский контекст, что удастся немногим. Борис Лежен — лауреат национального конкурса Expressions-sculpture, победитель Международного конкурса по скульптурному решению бульвара Перейр в Париже (пять его скульптур — *Река, Море, Деревья, Поля и Виноградники* — установлены на бульваре в 1991 году). Лежен, кстати, автор и мемориальной доски с портретом Мандельштама на парижской улице Сорбонны. Конечно, скульптурный язык Лежена во многом противоположен языку Вадима Сидура, но, видимо, само ремесло ваятеля, берущего, как известно, глыбу и удаляющего все лишнее, определяют и близость их подходов к верлибру, когда берется облако языка и тоже удаляется все лишнее. Остается главное — земля и камень, влажность и шероховатость.

О Лежене, о его скульптурах и стихах писали крупнейшие поэты Франции, включая последнего живого классика Эжена Гильвика. Случай Лежена — это неожиданное и мало чем подготовленное явление современной французской поэзии в русском языке, во многом дающее более точное о ней представление, нежели нашеньские переводы «из французов», обычно из самых благих побуждений вводимых переводчиком в русский стихотворный контекст.

«Поэтическое слово не может оставаться тем же, что было в прошлом веке. Структура поэзии нашего сейчас — пространственно-временная, выходящая за

рамки ритмического нанизывания слов в замкнутом пространстве белого листа» — это спорное утверждение Лежен доказывает всем своим стремлением к универсальности, к синтезу искусств.

*Евгений Бунимович*

## Борис Лежен



Глухие реки  
текут вертикально  
вливаясь в небо  
по стволам  
на волнах зреют  
плоды  
обрамленные пеной  
листьями



В глубине  
ее глаз  
таится  
блестящий  
взор  
античного  
змея  
в глубине  
темноты  
зрачка  
в тени  
стены  
желания

Из цикла «ВДРУГ»



Жаркая погода держалась на протяжении всего лета. Террасы кафе полны народу. Обитатели Города драпируют свои тела легчайшими тканями,

## Ойкумена

---

рады малейшему дуновению ветра. Изображения нагих тел женщин — жриц древних культов — повсюду на стенах. Разинуты рты, раздвинуты колени.

*Зверь  
истекает желанием  
янтарной влагой*

*язык изгибается  
в поиске ласки  
в алой пасти*



Ураган сносит пилоны электропередач, рвет сеть проводов. Вырывает с корнями деревья, валит на рельсы железных дорог. Обессиленные и одновременно возбужденные машинисты отказываются водить поезда на редких уцелевших линиях.

В свою очередь, водители метро, шоферы автобусов оставляют свои машины.

Весь, с трудом удерживаемый, налаженный порядок громадного города разлаживается. Неустанный ветер гонит полярный воздух. Паутина ежедневной необходимости сдута. Город принимает непривычный в это время праздничный характер.

Студентки, взмахивая ногами, летят на новых велосипедах стайками. Старушки у semaфоров останавливают автомобилистов, предлагая свою компанию.

Клошары, бездомники, включив карманные приемники на полную мощность, вещают свежие новости лишенным газет и журналов горожанам.

Коты в домах не слезят со столов.

Выражения глаз, улыбки прохожих напоминают лица беременных женщин. Жители пригородных лесов, спустившись в город, впрягли

своих лошадей в оставленные автобусы, катят по маршрутам к великой радости детей.

Мудрецы видят себя во снах голыми. Не умея различать реальное, спешат купить золотые листочки, прикрыть наготу позолотой.

Два старика, собрав возбужденных, неудовлетворенных машинистов в колонны, водят по улицам Города, имитируя марш поездов дымом факелов и ракет, грохотом металлических коробов.

Гвардейцы в блестящих шлемах, в черных доспехах с прозрачными щитами и палками в руках — гигантские крылатые муравьи, то ли защищают своих работников от опасности или направляют их марш в нужном направлении — на площадь радостного жертвоприношения.

В это время аптекари взвешивают на весах белые порошки в парафиновых бумажках.

*Многоликие  
многорукые  
ночные видения  
дневной танец  
пляшут  
на округлых  
тугих грудях  
животе  
городских площадей*



Ощущение блаженства, легкости во всем теле, охватило его, когда усилием мысли он поднялся в воздух и полетел, видя под собой землю, постройки, дороги.

- Начиная летать, следи за руками, — напутствовал Учитель.
- Они тяжелы и тянут вниз, облегчи их.



*Гнездо пригоршня  
высохшей глины  
замешанной на  
щебечущей слюне  
сорвалось со  
щеки скалы*

*вовремя крыло  
окрепло радостью  
многими просветами  
ветер свищет  
насквозь*

## СЛУЧАЙ АБРИЛЯ

И случай Абриля не прост.

Едва ли отыщется в сегодняшней России поэт с более затейливой биографией, чем Анри Абриль. А ведь еще наша незабвенная всеобщая средняя школа приучила нас начинать с биографии поэта, даже если эта биография и не находит внятного отзвука в стихах.

Достаточно, по-моему, уже прабабки-негритянки из Пуэрто-Рико. Но плюс — ее дочь-мулатка, которую похитил и увез в Испанию некий анархист (стало быть, дед поэта). Плюс финикийцы и мавры в роду. Плюс родители, изгнанные из Испании после победы генералиссимуса Франко.

И сам Анри Абриль, родившийся в результате всего вышесказанного под Парижем, где и учился в лицее. Потому родной язык, пожалуй, все-таки французский. Хотя дома всегда говорили по-каталонски. А потом уже и филфак Московского университета. Увлечение старославянским, жена-украинка и, наконец, жизнь в Москве, которую Абриль, как и положено, числит Третьим Римом.

Чем не сюжет для мыльной оперы?

Но у жизни иные сюжеты.

Несколько книг тонких и изысканных стихов написано Анри Абрилем по-французски и издано, естественно, во Франции. Самая серьезная и настоящая, пожалуй, последняя его книга — «Syllabaire / si l'aube» (1993).

Разумеется, Абриль много переводит (в данном случае следует уточнить — с русского на французский), публикует во Франции переводы многих русских поэтов — от Пушкина до Ивана Жданова. Включая Блока, Пастернака, Ахматову, Цветаеву, Тарковского... Сейчас по заказу одного французского издателя (ну не безумец ли?) Абриль готовит перевод полного собрания сочинений Осипа Мандельштама.

И наконец, довольно неожиданно французский поэт и переводчик русской поэзии Анри Абриль в 1995 году выпускает в Москве книгу «Русские стихи», написанную, как и следует из названия, по-русски. Нет, это не переводы его французских стихов (как и французские — не переводы русских). Русские стихи Абриля другие. Меньше острого галльского смысла, меньше словесной игры и пластики. Хотя и по-русски пишет вовсе не иностранец:

в городе не осталось ни души  
только тела слоняются по улицам.

И еще — русские стихи Абриля более личностны, биографичны. Влияние русской стиховой стихии?

Но при этом как во французских его стихах отчетлив отзвук России (одна из его книг называлась «Le Tigre-qui-Rugit» — «Рычащий тигр» и была посвящена Лермонтову, как бы наяву увиденному Лотреамоном), так и русские верлибры Абриля во многом все-таки очевидно исходят из романской поэтической традиции. Тем и интересны.

*Е.Б.*

## Анри Абриль

### ТЕАТР

слово вымолвленное  
утром  
звучало комично

жена и дети смеялись от души

то же слово  
перевалив за полдень  
набухало дождем  
предвещая драму

подруга была на грани слез

ближе к закату это слово  
разразилось молнией и громом  
явив наконец свой истинный  
трагический смысл

никого не осталось в зале

## РАКОВИНА

каждый из нас  
раквина

только приложи ухо  
и услышишь

стон любящего  
или обманутого  
топот веков  
мелочную ссору на кухне

прилив и отлив стихов

плач ребенка  
который отказывается  
расти

## УТРО

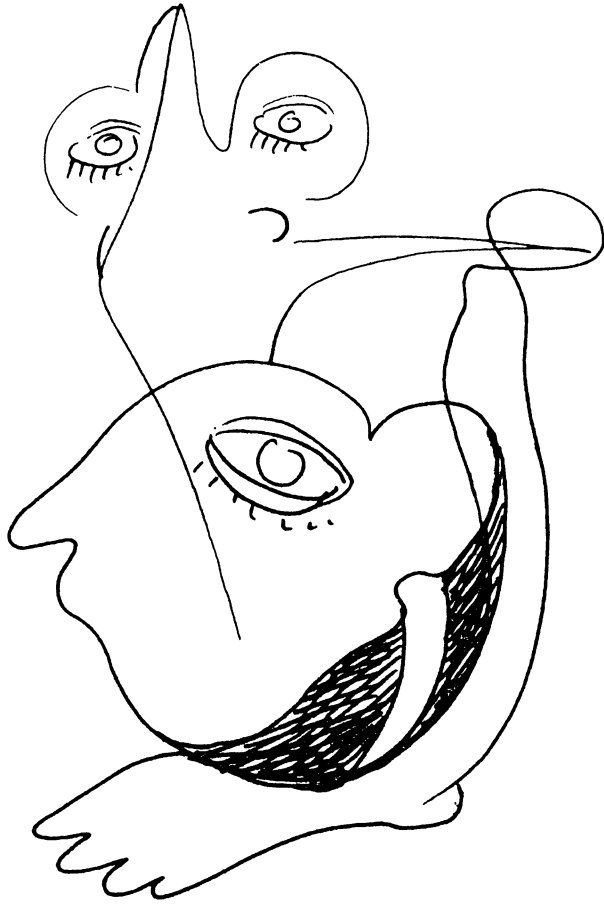
продрал глаза  
толкнул наружу  
оконные створки и ставни

все небо  
было обклеено  
лозунгами  
о рае

## ОРФЕЙ

зачем я оглянулся  
вчера  
спускаясь по невскому

в толпе  
мелькнуло лицо  
эвридики



а мне было и невдомек  
что я уже  
в аду

и в самом деле — из пивной  
бабочкой  
выпорхнул орфей

• • •

на городской свалке  
за одну ночь  
выросло древо познания

• • •

вчера ко мне в полночь влетела ворона  
и когда я закричал: *nevermore!*  
она так удивилась что потеряла дар речи



## В ПРОСТРАНСТВАХ ВИТОЛЬДА ВИРПШИ

На обложке книги стихотворений Витольда Вирпши художник воспроизвел — схематично, но довольно точно — рисунок Леонардо да Винчи. Книга, вышедшая в Варшаве в 1964 году, открывалась стихотворением «Портрет мозга сенатора», в котором поэт давал свое толкование рисунка. Оригинал рисунка хранится в Королевской библиотеке в Виндзоре, а в Москве репродукция нашлась в книге М.А.Тикотина «Леонардо да Винчи в истории анатомии и физиологии». Там же дан перевод записи Леонардо, сопровождающей рисунок: «Если ты разрежешь луковицу посередине, то можешь увидеть и сосчитать все слои или оболочки, прикрывающие центр луковицы. Так же точно, если разрежешь посередине человеческую голову, то сначала разрежь волосы, затем кожу, затем мускулистое мясо и подчерепную оболочку, затем череп и внутри его твердую и мягкую мозговую оболочку и мозг, затем опять твердую и мягкую оболочку, и дивное сплетение, и их основание — кость».

Материя, что и говорить, не эстетическая. Английский исследователь рисунков Леонардо прямо называет этот рисунок «неприятным». Но М.А.Тикотин рассказывает, что «в мастерской братьев Поллайоло... собирались художники всей Средней Италии и занимались вскрытием трупов». А Леонардо «посещал в течение почти двух лет анатомический театр при Главном госпитале, где производились вскрытия трупов, а после перевода последнего в Пизу — сам производил

секции в больнице Санта Мария Нуова». Так что запись Леонардо — инструкция для других художников, которые, по его примеру, займутся изучением анатомии.

Видимо, уже ясен характер тех трудностей, через которые приходится продраться переводчику (и в какой-то мере — читателю) Вирпши, прежде чем он сможет приступить к главному. К переводу? Нет еще. К уяснению поэтической функции сведений и концепций из анатомии и физиологии в этом стихотворении Вирпши.

Некоторые польские критики 1960-х годов, упрощая себе задачу и упрощая Вирпшу, говорили о «физиологизме», «биологизме» его творчества в целом. На самом же деле круг научных интересов Вирпши весьма широк — «физиологом» Вирпшу можно назвать лишь в давнем, античном, очень широком смысле этого слова, в каком употребляет его Аристотель по отношению к поэту-философу Эмпедоклу. Вирпша, со свойственным ему максимализмом, пытается «переложить на язык художественных символов» (выражение самого Вирпши) буквально все новейшие и классические достижения естествознания, пытается дать полную картину мира. Человек для Вирпши — не только последняя ступень эволюции живого на Земле, но и — словами Державина — «крайняя степень вещества». Кстати сказать, Державин отразил здесь одну из существенных тенденций мысли XVIII столетия: усиление роли естествознания в осмыслении мира. Эта тенденция никогда с тех пор не прекращалась, она приносила и «органическую эволюцию» Спенсера, и «биологические» метафоры Шпенглера, а в художественной литературе — если оставаться в пределах польского пространства — философскую поэзию Болеслава Лесьмяна, философскую фантастику Станислава Лема, десятки стихотворений нынешней нобелевской лауреатки Виславы Шимборской — достойной ученицы и Лесьмяна, и Лема, и Вирпши.

Разумеется, и сам Вирпша со своей ученой поэзией не явился, как Афина Паллада, из головы Зевса. Он опирается на опыт двух с половиной тысячелетий. Знаменательно обращение Вирпши к фигуре Леонардо. В послесловии к своей поэме «Дон Жуан» (вышедшей отдельной книгой в 1960 году) Вирпша приводит леонардовское определение точки: «Точка не имеет центра и ограничена небытием». Вирпша продолжает: «Вот, сказал я себе, превосходный пример соединения научной точности с таким способом формулирования, который есть поэзия».

В стихотворении «Портрет мозга сенатора» Вирпша трактует набросок Леонардо не только как анатомический рисунок, чертеж, но одновременно и как карикатуру. Карикатуру на «сенатора» или «патриция», словом, представителя власти и гонителя свободной мысли, тоталитария, который «против наук, против Сократа», против инакомыслящих и вообще мыслящих. Для Вирпши рисунок Леонардо — выражение этической и политической позиции художника. По отношению к данному рисунку это, конечно, произвольно: запись Леонардо однозначно определяет функцию этого рисунка. Но самый акцент на единство ученого и художника в личности, в творчестве Леонардо — абсолютно правомерен.

Среди важнейших предшественников Вирпши как «ученого поэта» в мировой поэзии Нового времени совершенно очевиден Гете. Вирпша переводил Гете. К «Фаусту» и к фигуре Гете возвращался многократно. В поэме Вирпши «Дон Жуан» миф о Дон Жуане переплетается с мифом о Фаусте. Книга статей и эссе Вирпши «Игра смыслов» (1965) открывается статьей «Смерть Фауста. Старый Гете».

От Гете — приподнятость, «вознесенность» интеллектуальной поэзии Вирпши. От Гете — уверенность в том, что «возможно соединение науки и поэзии». Гете писал об этом в связи с поэмой «Метаморфоза растений», где он изложил свое научное открытие в поэтической форме, в какой излагали свои открытия и прозрения древнегреческие поэты-философы. Не все современники Гете это приняли. «Не хотели допустить, — удивляется Гете, — что возможно соединение науки и поэзии. Забывали, что наука родилась из поэзии; не принимали в соображение, что в ходе времен обе отлично могут к обоюдной пользе снова дружески встретиться на более высокой ступени».

«Наука родилась из поэзии». Точнее, не из поэзии, а из того первоначального нерасчлененного единства поэзии-философии-науки, каким было творчество древних: Парменида, пифагорейцев, Эмпедокла, Лукреция. Вирпшу вдохновлял их пример. А также пример ученого поэта Горация, ученика греков, который философию ездил изучать в Афины.

«На тему из Горация» — называется поэма Вирпши, впервые появившаяся в варшавском журнале «Творчество» в 1964-м и вошедшая в книгу 1965 года. Вирпша (в письме ко мне) скромно называл эту вещь «стихотворением». Поэмами в те годы ему представлялись лишь его большая поэма-книга «Дон Жуан» и сверхгигантская поэма «Фазтон», начатая в 1938-м, законченная в 1968-м, а вышедшая в 1988-м, уже посмертно.

В горацианской поэме Вирпша обращается к одной из самых знаменитых од Горация — к 20-й, завершающей его вторую книгу од. Первые шесть главок поэмы являются «вариациями» первой строфы Горациевой оды, точнее, первых четырех с половиной строк, которые и предпосланы поэме как тема вариаций. Последняя же главак является вариацией последней, седьмой строфы оды.

Древние верили когда-то, что поэт после смерти превращается в лебедя. Гораций опирается на эти давние верования. Но и на представления пифагорейцев:

Тело ж свое как покинешь — в эфир воспаришь ты свободный,  
Будешь бессмертен как бог, уже смерти и тлению чуждый.

*«Золотые стихи пифагорейцев»  
Перевод Г.В.Малеванского*

В первой части поэмы Вирпши раздвоенность, двуобразность Горация — поэта, но и придворного («усталого раба», по Пушкину), разрешается в полете. Здесь Вирпша — наследник романтизма. Правда, у романтиков, как у пушкин-



ского Импровизатора в «Египетских ночах», «ветру и орлу» и поэту «нет закона», а Вирпша видит свободу поэта (философа, вообще человека, способного мыслить) именно в его разуме, в познании им законов природы, законов мышления. В соответствии с этим образ парящего поэта-лебедя в последующих частях поэмы трансформируется в образ парящего летчика-планериста, пилота. Рационализация, кстати сказать, совершенно в духе тех рационализаций, каким филологи поздней античности подвергали древние мифы, буквальное прочтение которых уже не удовлетворяло их просвещенный разум.

Превращение лебедя в философствующего «летчика» позволяет Вирпше в четвертой части поэмы добраться до любезных его сердцу философских проблем физики. Античной физики, которая была одновременно и космологией и онтологией и у досократиков, и во многом еще в «Физике» Аристотеля. Если отвлечься от «авиационной» специфики, разговор в этой части поэмы Вирпши идет о проблематике движения. Именно с этой проблематикой были связаны самые знаменитые апории Зенона — «Стрела», «Ахиллес и черепаха» (вспомним пушкинское «Движенья нет, сказал мудрец брадатый...» — о Зеноне и его оппоненте). Вчитываясь в поэму Вирпши и листая параллельно «Физику» Аристотеля, обнаруживаешь страницы, над которыми размышлял поэт. Например: «...Движущийся предмет сопровождается «теперь», как время сопровождает движение: ведь мы узнаем предыдущее и последующее в движении по движущемуся предмету...», — эти слова Аристотеля и другие его слова, о неделимости «теперь» стали темой вариаций в большом фрагменте поэмы Вирпши. Но Вирпша перечитывает Аристотеля в эпоху теории относительности и принципа неопределенности. Переводя в 1966-м его поэму, я читал не только переводы из древних греков, но и свежепереведенные тогда современные книги; на одном из листков с набросками перевода сохранились названия книг Г.Рейхенбаха «Направление времени» и Дж.Уитроу «Естественная философия времени». (А среди авторов, цитируемых Вирпшей в его книге статей «Игра смыслов», — кроме греков и Гете, также Нильс Бор, Луи де Бройль, Вольфганг Паули.)

В своей поэме Вирпша слегка стилизуется под философские поэмы ранних греков (например, Эмпедокла) о природе, но также под комментарии позднеантичных авторов, толкующих классику. Комментаторский стиль — один из излюбленных стилей Вирпши, одна из его книг стихов — «Комментарии к фотографиям» (1962) — вся целиком построена как «комментарии» к фотографиям известной фотовыставки «Семья человека», экспонировавшейся во многих странах мира.

С легкой руки самого Вирпши, поэзию его называли «церебральной», «мозговой». Культ мозга, стремление утвердить в поэзии эстетическое отношение к мозгу как прекрасному, совершеннейшему созданию природы проходит через многие его стихи. Кроме портрета мозга (вернее, «антимозга») сенатора XVI века, есть у Вирпши портрет мозга современника, приятеля Вирпши, рядового человека, по-видимому, довольно милого и легкомысленного: стихотворение «Визит

губки» (в книге «Маленький вид», 1960). Приятель приехал в большой город, переночевал у Вирпши и пошел погулять, вечером вернулся, завязав интрижку с какой-то девушкой, мозг же приятеля, не участвовавший в столь примитивных его действиях, оставался, оказывается, дома — с ним-то и сталкивается Вирпша, с этим самостоятельным живым существом, напоминающим морское животное. Шутка может нравиться или не нравиться, для Вирпши она характерна.

Вирпша — поэт интеллектуальный, но никоим образом не рассудочный. В его поэзии, как заметил один из польских критиков, «кипят страсти». Это драма познания. Это поэзия драматичная. Но есть в ней и элемент игры. Автор книги «Игра смыслов», Вирпша был и переводчиком книги Йохана Хейзинги «Человек играющий». Словосочетание Вирпши «игра смыслов» на десятки лет стало одним из самых ходовых в польской критике и эссеистике. Но многие, говоря о самом Вирпше, делали упор на слове «игра»; на самом же деле, главным в этом словосочетании всегда были «смыслы».

На рубеже 1970-х годов творчество Вирпши — поэзия и эссеистика — начало становиться главным ориентиром для новаторских поисков, главным учебником мышления для новых польских поэтов, прежде всего для плеяды поэтов Новой волны, вступавших в литературу. Иные молодые стихотворцы ухватили только внешние приемы Вирпши, его манеру, например, его анжамбеманы. Другие учились его интеллектуализму, его иронии. «У нас только одна Шимборская меня понимает», — признался Вирпша во время наших бесед летом 1968 года. Понимала. И брала на вооружение. Упрощала для широкого читателя. И стала одним из популярнейших и в Польше, и в Европе поэтов. Сам же Вирпша, эманации творчества которого в итоге пронизали, по словам Виктора Ворошильского, всю современную польскую литературу, остается поэтом не для всех. «Никакие аргументы его теории, никакой блеск его практики не могли сделать из него «поэта для читателей», — писал о Вирпше вскоре после его смерти Ворошильский. И пояснял: «Слишком высоко он летал, слишком дерзко играл с поэтической мыслью и поэтической речью, слишком мало заботился о том, чтобы люди среднего или даже выше среднего уровня могли воспринять столь нетрадиционную модель литературного текста... одним словом, слишком много себе «позволял», чтобы рассчитывать на широкое приятие и признание со стороны непрофессиональных читателей».

Читатели журнала поэзии — читатели профессиональные (я имею в виду профессионализм чтения, но и читательский талант, который бывает от природы, как и писательский). Я уверен, что Вирпша будет им интересен.

Я лично открыл для себя Вирпшу зимой 1965/66 годов. Весной 1966-го начал его переводить. В начале 1967-го послал Вирпше свой перевод поэмы «На тему из Горация». В июле 1967-го от него пришло письмо из Западного Берлина, где он тогда находился на стипендии. «Перевод, в Вашем ощущении, превосходный, — писал Вирпша. — Мне нечего сказать». В июле 1968-го мы провели с ним три

дня в прогулках и беседах в высокогорном Закопане и в окрестностях, в прекрасных польских Татрах.

С 1970 года Вирпша жил в Западном Берлине, где и умер в 1985-м. С 1972-го польская цензура запретила его публикации и даже упоминание его имени. Сейчас творчество поэта возвращается на родину: выходят неизданные книги, публикуются его письма, статьи о нем, в разных журналах появляются неопубликованные стихи, но и сейчас еще напечатано не все. Ксерокопии многих его рукописей, а также самиздатские и тамиздатские книги поэта прислал мне его сын, заметный поэт и критик Новой волны, пишущий под псевдонимом Лешек Шаруга.

Витольд Вирпша родился в 1918 году в Одессе, в семье поляка и одесской гречанки. Из Одессы семья уехала в Польшу, когда будущему поэту не было еще и года, но он сохранил любовь к русскому языку и к русской поэзии, читал наизусть большие куски из «Евгения Онегина». Школу окончил в Гдыне. Учился в Варшавском университете, изучал также музыку. В сентябре 1939-го участвовал в обороне Гдыни. Пять с половиной лет провел в немецком лагере для военнопленных. Его послевоенная биография непроста: на несколько лет он, потрясенный немецким нацизмом, усомнился в западной цивилизации, увлекся идеями марксизма (сам он предпочитал говорить об «энгельсизме»), но с 1953 года начал отходить от этого увлечения. Постепенно разочаровался в самой идее прогресса, в смысле истории. Оптимистическая вера в человеческий интеллект, присутствующая в поэме «На тему из Горация», тоже исчезла. Поздний Вирпша — поэт мрачный. Я перевожу его поздние стихи и поэмы, но читателям «Ариона» предлагаю его античную, светлую поэму, с почти пифагорейским культом красоты космоса, и стихотворение, само по себе не очень светлое, но освещаемое именем Леонардо да Винчи.

*Владимир Британишский*

## Витольд Вирпша

### ПОРТРЕТ МОЗГА СЕНАТОРА

**(Рисунок Леонардо да Винчи изображает луковичу, вписанную в контур человеческой головы)**

Коробку черепную Леонардо  
разрѣзал пополам, он рисовал  
с натуры, очевидно, труп какой-то,  
а может, и по памяти; и рядом

он луковицу набросал и тут же  
заполнил этой луковицей полость,  
где помещался мозг; домыслить можно  
слезоточивые чешуйки лука  
(для них опасен свежий воздух: вянут),  
между чешуйками движенье сока,  
он остроту придаст рассказу; точка.

Между чешуйками (я домышляю)  
движенье жидкостей мыслеобразных, т.е.  
ядообразных, гнилостных (но мы  
учтем и половинчатость процесса,  
ведь половина черепа, не так ли),  
движенье, стало быть, растворов едких,  
разъесть способных ценности любые,  
чтоб луковицу в центре утвердить  
(лук против тех, кто мудрствует лукаво,  
против всего, что есть не-лук, наука  
не-лук, против наук, против Сократа,  
которого цикуты едким соком),  
так, стало быть, движенье,  
но медленное, вялое, к застою  
стремящееся, т.е. к торжеству  
лукообразности (хоть половинчат  
и этот результат); вторая точка.

Дотошный Леонардо догадался  
не разрезáть лицо (нос, губы и др.),  
наоборот, он четко очертил  
сенаторский (патрицианский, римский,  
венетский) профиль и характер,  
он приложил искусство, чтоб никто  
не сомневался: здесь изображен  
достойный муж, а луковица просто  
геометрическое построенье,  
чуть-чуть, конечно, злое; третья точка.

## НА ТЕМУ ИЗ ГОРАЦИЯ

(*Carmina II, 20*)

Non usitata nec tenui ferar  
Penna biformis per liquidum aethera  
Vates neque in terris morabor  
Longius invidiaeque maior

Urbis relinqam.

I

### (biformis vates)\*

Двуобразный певец. Да, согласен: поскольку не может  
Стать единообразным. Согласен, что он двуобразный,  
Что двузначный и что двуязычный,  
С языком раздвоенным и двойственной речью.  
Да, согласен: поскольку не может  
Обрести однозначность и правду  
Простоты (или правды  
Простоту); да, согласен: не дали ему  
Ни иголки и ниток портного, ни жилы бараньей хирурга,  
Чтобы сшил, наконец, чтобы соединил  
Все, что в нем раздвоенное, многораздельное, все, что,  
Как врожденная рана, присуще ему. Обречен  
На свою двуобразность, согласен, двуличность, согласен.

И на этот полет двуобразный, двукрылый, на эту  
Симметрию обеих своих ипостасей в полете.

II

### (per liquidum aethera)\*\*

Может, впрочем, и спорить не станет никто  
С толкованьем таким вот: в просторы стихии текучей,  
Или, если хотите, прозрачной, а лучше сказать,  
Нереальной, и думаю, что запредельной.

Это пространство парения тел, в равной мере текучих, прозрачных,  
Нереальных, ну, как бы сказать:  
Обесцвеченных, что ли, но ярких в другом: в их особой

---

\* двуобразный певец (*лат.*)

\*\* по текучему (или: прозрачному) эфиру (*лат.*)

Консистенции неуловимой.

Поэтому скажем:

Прощай же, охотник  
За цветным опереньем; здесь *не* попугайи.

### III

Это пространство парения тел. Материальных, телесных,  
Стало быть, также людей. Речь идет о пространстве

Замкнутом. Речь о двузначном пространстве  
Межчеловеческих связей: в просторах.

Он говорит о пространстве открытом, притом  
О двубразном пространстве  
Межчеловеческих связей: в прозрачности. Он только хочет спросить:

Эти просторы, что были дарованы людям,  
Не пропадают ли даром?

### IV

(*non usitata nec tenui ferar penna*)\*

Нет приемов и навыков, принятых всеми, привычных,  
Чтоб в полете столь долгим, в пространствах времен, чтоб во время  
Столь широкого распространенья парящих полетов,  
Нет настолько привычных, чтоб кто-то (тождественно равный  
Сам себе) разглядел бы неявное после  
В очевидном теперь. Ведь случается всяко:

Скажем, чертят (в полете) условные знаки  
И случайно сбываются, но чертят и знаки (в полете),  
О которых совсем не условились, то есть  
Случай с толку сбивают, вторгаясь в случайность процесса:

Чем: полетом? черченьем? По сути-то дела:  
Недостатком условности. Милые, летчик  
Головою качает, не здесь, уж скорее тогда вне пространства.  
Ворожба, гороскопы. Не здесь — он твердит — но теперь.  
В настоящем, в теперь — вот вершина неточности знания.

---

\* не на обычных и на слабых понесусь крыльях (*лат.*)

Непрерывность, причинность и столь очевидная всем —  
Он смеется — тождественность, жидутся только на ней

Предсказанье о будущем, точность руки на штурвале,  
Предсказанье о прошлом, чуть меньшая точность  
Той же самой руки. Летчик шутит опять: гороскопы  
Верны лишь для теперь, а условные знаки и знаки,  
О каких не условились, лишь означают, что мы  
Пребываем, что мы пребываем теперь; на мельчайшую долю  
Неделимого, впрочем, теперь, объясняет нам летчик,  
Нужен свой гороскоп, не для здесь, повторяет капризный  
Летчик, лишь для теперь что-то можно еще ворожить,

Для клубка — говорит избалованный летчик —  
Многих непостижимых случайностей, для  
Нулевого момента, где мы пребываем,  
Пребыванье и есть то *теперь*, мимоходом  
Замечает зазнавшийся летчик, где мы  
Пребываем, все время теперь и теперь;  
Остается прибегнуть к приемам непринятым, чтобы  
Гороскоп сочинить, благо всё (пребыванье, теперь,  
Да и сам гороскоп) одинаково непостижимо.

### V

#### (neque in terris morabor longius)\*

Нет, на земле уже не. Но откуда же речь: с высоты  
Симметрично летящих обеих его ипостасей?  
Воспаряющих над? Как бы выглядел, кстати,  
Кто-нибудь воспаряющий под? Но известно, что не

На земле: где жучки под опавшей листвою  
Копшатся, где реденький чахнет  
Соснячок, прозябает, как первый  
Проблеск дряхлости в древнем ландшафте, как первый  
Проблеск межледниковья, грядущего вслед  
Леднику; где живое мельчает, и нету  
Милосердья к мельчанью, есть нежность, но без  
Милосердья? так стало быть, не

На земле. Под землей: где уже  
Ни жучков копошащихся нет, ни корней  
Этой вечно мельчающей жизни, мельчания? На

---

\* на земле не останусь дольше (лат.)

Земле уже не. Где же он, прорицатель-паритель?  
Где же верные лишь на момент гороскопы  
Милосердья? Где переполнение?

VI

(*invidiaque maior urbis relinquam*)\*

Переполнение? Да попросту зависть вспугнула —  
И улетучился летчик; во всем этом нет милосердья  
Под, милосердья какого-то над, есть желанье

Улететь, исчезая в пространстве  
Замкнутом или открытом, в пространствах  
Паренья, прозрачных и незамутненных  
Завистью. В этом черченье  
Знаков, никем не условленных; в этом  
Столь переполненном, хоть и мгновенном теперь;  
В переполнение, не знающем точного места:

Покой милосердья, прозрачный и незамутненный  
Завистью, это двулико.

VII

Стой, ведь скорбь остается. Останься,  
Чтобы скорбь оставалась. Таких уже больше не будет,  
Равных больше не будет. На что тебе эта двуликость  
И двукрылость твоей симметрии в полете.

А если б ты даже

Не остался, останется скорбь.  
Как так можно оставить, чтоб, скорбно томясь, ожидали:  
Кто сравнится; как можно из камня, разбитого скорбью,  
Высекать милосердье; останься делить  
Нашу скорбь: равных больше не будет.

Людская

Доброта — как пустая стеклянная тара.  
Нескончаемой скорбью, нескончаемостью наполни.

*Перевод В. Британишского*

---

\* (будучи) выше зависти покину город (*лат.*)



*Редакция журнала «АРИОН»  
благодарит Институт Открытое общество  
за предоставленный грант*

## **ЖУРНАЛ ПОЭЗИИ «АРИОН»**

### **можно купить:**

- В Москве:** «Книжная лавка 19 октября», «Гилея», «Летний сад», «Дом Книги» на Новом Арбате, в киоске «Нового мира» и др., а также в редакции журнала
- В Санкт-Петербурге:** «Дом Книги», «Книжная лавка», «Борей-Арт», «Университетская книга» и др.

### **подписка**

- В России:** на 1998 г. в любом почтовом отделении по каталогу «Роспечать» (индекс 45933), а также через агентство «Книга-Сервис» по **Объединенному каталогу** Департамента почтовой связи Минсвязи РФ (индекс 73117)
- За рубежом:** через АО «МЕЖДУНАРОДНАЯ КНИГА» — 117049, Россия, Москва, ул. Большая Якиманка, 39; факс: (095) 238-46-34; тел.: (095) 238-49-67, а также **через его контрагентов** в соответствующих странах. В том числе:
- «KUBON & SAGNER» Buchexport-Import GmbH D-80328 München, Germany. Tel. (089) 542-18-110, telefax (089) 542-18-218
- VIKTOR KAMKIN BOOKSTORE Inc. 4956 Boiling Brook Parkway, Rockville, MD 20852, USA. Tel.: 301-881-5973 Fax: 301-881-1637

3 . 1 9 9 7



# Арион

ЧИТАЙТЕ  
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

новые стихи Евгения Рейна,  
Юрия Кублановского, Ивана Буркина, Сергея Стратановского

ретроспективный взгляд на школу «метаметафористов»

воспоминания об Анне Ахматовой

обзор современной немецкой поэзии

Ж У Р Н А Л П О Э З И И