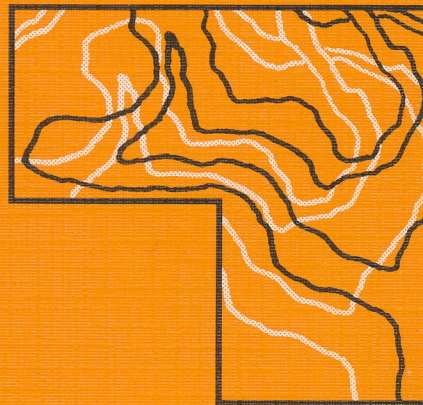


4 . 1 9 9 7



Арион



Ж у р н а л П о э з и и

4
97

4 . 1 9 9 7



Арион

№16

**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 Николая Митрофанова

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., 6.
Зак. 2749

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

© Редакция журнала поэзии «Арион»

В ЭТОМ НОМЕРЕ:

	читальный зал
Евгений Рейн. Лишь бы вернуться	21
	голоса
Сергей Стратановский	5
Владимир Коробов	8
Иван Буркин	11
Юрий Кублановский	37
Григорий Марк	61
Татьяна Милова	75
Ян Шенкман	95
	листки
Игорь Шкляревский, Евгений Ехилевский, Елена Лазуткина, Борис Викторов, Дмитрий Тонконогов, Зоя Велихова	65
	мастерская
Сергей Бiryukov	43
	свежий оттиск
Михаил Гаспаров. Георгий Шенгели, ученый поэт	32
Глеб Шульпяков. Из книжных лавок	124
	групповой портрет
Владимир Аристов. Заметки о «мета»	48
	транскрипции
Герман Корте. Немецкая лирика с 1945 года до наших дней <i>Перевод В.Витковского</i>	99
Фридрих Гворг Юнгер, Пюнтгер Айх, Ганс Эгон Хольтхузен, Иоганнес Бобровский, Хайнц Пионтек, Вольфганг Бехлер, Дагмара Ник, Элизабет Борхерс, Ганс Магнус Энценсбергер, Хорст Бинек, Фридрих Кристиан Делиус, Харальд Гриль, Франц Мон <i>Переводы Е.Витковского, В.Куприянова, М.Гаспарова, Г.Саггира</i>	112
	монологи
Аркадий Штыпель. Размышления практикующего стихотворца	14
	портреты
Дмитрий Бавильский. Автономия настоящего	68
	анналы
Галина Козловская. Встречи с Ахматовой <i>Публикация и подготовка текста Вадима Киселева</i>	81

В оформлении номера использованы графические работы Марины Вайсман (4), Михаила Барабанова (45), Владимира Пятницкого (79), Виктора Дувидова (114)





Сергей Стратановский

ПОЕЗДКА В ПАВЛОВСК В 13-м ГОДУ

Асти-спуманте в корзинке
С шоколадом от Крафта,
 с булочками от Филиппова
Шляпка ее... ветерок... купающаяся листва
Господи, как хорошо
 здесь у Белой березы,
 за четыре часа до концерта
Можно пойти к мавзолею,
 можно в Тярлево, там, где на даче
Жили барышни Шнейдер
«Слушай... ты знаешь... Борис,
 он ведь какой-то эсдек
Или эсер,
 мне вчера говорил что у нас
Революция будет
 уже через год, через два

Дай-то Бог... хорошо бы
Только скорей бы, скорей...»

СМЕРТЬ ПОЭТА

Смерть поэта Ахматовой
Необходима бумага
О кончине бумага
с заключеньем врача о причине

Смерть гражданки Ахматовой
От санинспектора транспортной
Не получено санкции
на перевоз, переброс
Тела — к волнам балтийским,
тени — к водам последним, летейским

Смерть поэта Ахматовой
Самолет в Ленинграде. Сошла
С трапа пьяная кодла
хохоча и бренча на гитаре
Вероятно туристы —
малиново-парусный клуб
После выдали гроб
(«Где у вас накладная на труп?»)

Смерть какой-то Ахматовой
Запретил исполком сестрорецкий
Волей власти советской
захоранивать лиц непрописанных
В сестрорецком районе
на кладбищах местных, районных
В том числе в Комарове,
где Ахматова ваша была
Не жилицей, а дачницей...
Ах, писала стихи... Ну и что?
Эдак каждый, кто пишет, захочет...



Владимир Коробов

Из «КРЫМСКИХ СОНЕТОВ»

Зимний

Зима на юг приходит не спеша.
Стучат каштаны, падая на крыши.
И морем остывающим дыша,
Срывает ветер листья и афиши.
Гастроли кончились. В карманах ни гроша.
Все звезды в небе или же — в Париже.
А здесь над молом чайки мельтешат,
Их крики всё пронзительней и выше.

Весь город вымер, вы́мерил свой бег.
Но скоро небо из-под сонных век
Начнет дождем и снегом колоситься.
Душа замрет, она бездомней пса,

Ее пугают люди, голоса...
Над черным морем белый снег кружится.

Весенний

Был берег пуст. Нас было только двое.
Перебирая времени помол,
Раскачивалось море вековое
И било, словно в колокол, о мол.
Ты пошутила: «Для ковчега Ноя
Нас Бог припас и к берегу привел».
Была весна, но вяло виною, —
Дымок котельной ядовито цвел.
А море било, било, било...
Был берег пуст. Нас двое только было.
Куда запропастилась божья тварь?
Две чайки промелькнули и пропали.
Две горлицы без сил в песок упали.
Апрель стоял тревожный, как январь.

Летний

Аттракционы. Музыка. Горсад.
Цветник из лиц, хохочущих блудливо,
Где вывеска «ЗАКУСОЧНАЯ-ПИВО»
Куда красноречивей, чем закат.
Стоит фотограф, оттопырив зад,
Снимает дам и жмурится счастливо.
И декольте вечернего залива
Прохожих завораживает взгляд.

Таков фасад. А там, у балюстрады,
Стоят атланты, но дегенераты.
Их страсти до предела взведены
И значит близко время мордобоя
Под шелест эластичного приборя
И ласки экзотической волны.

Осенний

Над морем закат простирается ржаво.
И ветры все строже сады сторожат.
Но осени южной истлела держава
И своды ее, осыпаясь, дрожат.
Тяжел листопад. Он для сердца отрава,
Орда Золотая, тоска и распад,
Дождей лихорадка и ветра расправа —
Все то, чем державы обычно грешат.

Ты станешь золой, многоцветная груда!
И все-таки жизнь — это чувство и чудо!
И странно смотреть, как всю ночь до утра
В приморском саду, золотом, образцовом,
Который зимою слегка окольцован,
Так жарко лежат самоцветы костра!

КУПАЛЬЩИЦА

Клянусь, рожденная волной
На берегу она стояла
И волосы перебирала —
На струнах арфы золотой
Себя, как музыку, играла.



Иван Буркин

ПОПУГАЙ

Держите красное!
Ловите зеленое!
Купите желтое!

Красное летает.
Зеленое помогает.
Желтое клюет.

Зеленое на двух ногах.
Красное из двух крыльев.
Желтое с хвостом.

Желтое с суффиксом.
Зеленое с приставкой.
Красное с окончанием.

Красным написано: по.
Зеленым написано: пу.
Желтым написано: гай.

МЕТАМОРФОЗЫ

Лошадь переделали в колбасу.

Ресторан играл в тарелки.

Солнечный луч замерз
и золотой сосулькой ударился об окно.-

Страна превратилась в детскую игрушку.

Окна стали делиться
как оплодотворенные клетки лягушки.

В сумме пальцев мелькал младенец.

Смех имел форму трубы.

Любимая оказалась по ту сторону любви.

Ветер превратился в хвост и гриву.

Эстет мылся мочалкой языка.

Рот был великолепно меблирован.

Облака безобразничали:
то и дело показывали вульгарные позы.

Электрические лампочки
превратились в соски
и их ловили губы младенцев.

Лица были оборудованы
по последнему слову голода.

Телефонные столбы
как евнухи охраняли дома.

Из человека как пар из трубы
выходила отработанная голова.

АРБУЗ

Сладкое думает обо мне.
Красное обо мне тоскует.
Сочное меня мучает.
Зеленое гладит мне руки.

Прилагательные оформляются,
Становятся круглыми,
Сочными, красными.
Прилагательные любят поэта.



Аркадий Штыпель

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПРАКТИКУЮЩЕГО СТИХОТВОРЦА

О том, как мы читаем стихи

Стихи пишутся — да и читаются — в предположении, будто особым образом подобранные и в особом порядке расставленные слова таят в себе особые смыслы, вне стихов ни под каким видом не существующие. Т.е. стихи — непересказуемы. Пересказанные прозой, они просто теряют смысл; пересказанные другими стихами, они и становятся «другими стихами», с другим, хотя бы и близким, смыслом. Иными словами, наше восприятие (приятие или неприятие) стиха есть восприятие *образа речи*.

Если относительно образа жизни или образа мыслей автора мы можем последовательно составить то или иное представление, то образ речи есть именно образ — в том смысле, в каком этот термин употребляется в теории распознавания образов: то, что мгновенно распознается, схватывается, запечатляется — и присваивается. Действительно, читая стихи «в свое удовольствие», мы всегда читаем их «как бы от себя», всегда «играем роль» и «входим в образ». При этом никто из нас не примеряет на себя ни пушкинских бакенбард, ни лер-

монтовских эпозет, ни ахматовской шали. Мы довольствуемся более или менее скромной ролью «Того-кто-изъясняется-таким-образом», а если стихи сугубо лирические — «Того-кто-произносит-этот-монолог». В этом смысле поэзия не только генетически, но и по существу родственна драматургии, и только в этом смысле словосочетание «лирический герой» имеет какой-то смысл.

Все, о чем я здесь толкую, не имеет никакого отношения к литературоведению, потому что ни обстоятельства личной жизни поэта, ни перипетии всевозможных идейных полемик, ни игра литературных влияний и заимствований (как бы ни были эти предметы сами по себе важны и занимательны) не имеют или почти не имеют отношения к поэтическому смыслу стихов, т.е. к моему или вашему восторгу, отвращению или безразличию.

Короче говоря, когда я читаю: «передо мной явилась ты», то мне, в общем-то, нет дела ни до Александра Сергеевича, ни до Анны Петровны. Если стихи хороши (а «хорошие» отличаются от «плохих» тем только, что «хорошие» я читаю с упоением, а «плохих» не читаю вовсе), то это *я* — помню чудное мгновение; *я* — вернулся в мой город, знакомый до слез; это *мне* — голос был. Он звал утешно; и это *я* — кого-нибудь зарезу под осенний свист.

О двух строчках Брюсова

У плохого поэта Брюсова есть восхитительные строчки о том, как «всходит месяц обнаженный при лазоревой луне». В свое время враждебные «новому искусству» критики приводили эти стихи как образчик «декадентской бессмыслицы»; с другой стороны, В.Ф.Ходасевич положил начало целой мемуарной традиции, трактующей явленную в этих двух стихах великолепную космическую феерию как добросовестное описание лунного отражения в синих печных изразцах.

Опровергается ли мое видение свидетельством Владислава Фелициановича? Нисколько, потому что любое субъективное впечатление непроверяемо по определению. Имеет ли для меня в таком случае это свидетельство хоть какую-нибудь ценность? Безусловно, поскольку дополняет мое первоначальное впечатление каким-то иным, новым измерением.

Так, если я, к примеру, зябну, а градусник за окном показывает +30, то я ведь не перестаю от этого зябнуть, но зная, что на дворе +30, я уже не просто зябну, а зябну в тридцатиградусную жару, что, согласитесь, совсем другое дело.

Выше я походя назвал Брюсова плохим поэтом. Это значит, что в подавляющем большинстве брюсовских стихов меня не устраивает предлагаемый мне *образ речи*, что мне неловко изъясняться в *таком тоне* и что мне не доставляет удовольствия *такая артикуляция*.

Видимо, именно артикуляция, напряжение органов речи, возникающее даже при мысленном чтении, составляет физиологическую основу нашего стихового восприятия. Мне представляется бесспорным, что органы речи мышечно откликаются не только на интонационно-ритмические конструкции, но и на семантику произносимого. Если учесть еще и энергию «внутреннего жеста», то окажется, что в артикуляцию стиха вовлекается едва ли не весь наш, как говаривали в старину, «телесный состав».

О четырех строчках Фета

Вот что я прочел в известных заметках Ю.К.Олеши: «Может быть, лучшие строчки поэта, написанные на русском языке, это строчки Фета:

В моей руке — какое чудо! —
Твоя рука.

Там дальше — „а на земле — два изумруда, два светляка“ (неточная цитата, надо — „на траве“ — *А.Ш.*), но довольно и этих двух!

Между прочим, в тех такой старый и такой обобщенный смысл, что их можно взять эпитафией к любой книге, где действуют люди. К „Войне и миру“, например, к „Божественной комедии“».

Далее Юрий Карлович описывает портрет Фета, упоминает, что тот служил кирасиром и что это у Фета на охоте медведь нанес рану Льву Толстому.

Странно, что Олеша не сообщает нам о том, что так поразившие его стихи имеют прямое отношение к автору «Войны и мира». Вспоминает Софья Андреевна Толстая:

«Вечером мы все решили пить чай на пчельнике. Засветились всюду в траве светляки. Лев Николаевич взял два из них и, приставив шутя к моим ушам, сказал: «Вот, я обещал тебе изумрудные серьги, чего же лучше этих?». Когда Фет уехал, он написал мне письмо со стихами».

Скорее всего, Олеша об этом просто не знал, и тем замечательней двойное упоминание Толстого в его короткой заметке. Но вернемся к стихам Фета. Попробуем чуть-чуть переставить слова:

В моей руке твоя рука —
какое чудо!
И на траве два светляка,
два изумруда.

Вроде бы почти то же самое, но не думаю, что в таком виде эти строчки произвели бы на Юрия Карловича столь же неотразимое впечатление. Потому что стиховой смысл, *образ речи* — исказился до неузнаваемости.

У Фета:

В моей руке — какое чудо! —	(загадка)
Твоя рука.	(отгадка)
И на траве два изумруда,	(загадка)
Два светляка.	(отгадка)

Длинная строчка загадки как бы выявляет нарастающее напряжение; следующая, короткая, с энергичной мужской рифмой, знаменует окончательность и непреложность отгадки. То есть, у Фета структура высказывания динамична: за медленным нарастанием напряжения следует разряд. Структура, получившаяся после переделки (информация — оценка, информация — оценка), напрочь лишена движения, игры сил. Фетовская параллель «изумруды — светляки», можно сказать, оживляет камни, обратная — заставляет камень живое.

Это пример не так изощренного мастерства, как абсолютного поэтического слуха: стихи написаны наскоро, как тогда говорилось, «на случай» — вряд ли Афанасий Афанасьевич мог предположить, что через какую-то сотню лет какой-то Олеша обнаружит в четвертой строфе этой милой домашней шутки столь всеобъемлющий смысл. Во всяком случае, в план итогового собрания своих стихотворений Фет эти стихи не включил.

Получается так, что А.А.Фет не оценил по достоинству своих стихов, а мы с Ю.К.Олешей — оценили. Вопрос не в том, насколько адекватно понимает автор смысл своих творений (скорее всего, когда как) и даже не в том, что, собственно, мы с вами делаем, «понимая»: то ли вычитываем смысл из текста, то ли вчитываем его в текст (скорее всего, и это — когда как). Для нас существенно, что те или иные тексты оказываются способны так или иначе порождать те или иные смыслы; для меня очевидно, что способность текста порождать смыслы в свою очередь порождается той или иной структурой текста; весь вопрос в том, существует ли в принципе общий метод, алгоритм конструирования таких значимых структур.

Полагаю, что ничего подобного не существует. Да, я говорю о замечательной структуре одного четверостишия Фета и показываю, как искажается стиховой смысл при нарушении этой структуры, но из этого вовсе не следует, что подобная структура априори превосходна. Можно сочинить десять четверостиший с подобной структурой — и скорее всего девять из них будут довольно бессмысленны, как, впрочем, и вообще 90% всей «стихотворной продукции».

О модернизме

Собственно говоря, все модернисты занимались — или делали вид, что занимаются, — попытками подобрать некий универсальный ключ к нашему с вами восприятию. Все авангардистские манифесты (в контексте этих заметок различия между модерном и авангардом мне не представляются существенными) сводились к тому, что вот де до нас такой-то *прием* не применялся — или применялся бессознательно, от случая к случаю — и это было не очень хорошо; зато сейчас мы этими новыми приемами вас прям-таки забодаем, и это будет здорово, кто понимает.

Действительно, когда одни авторы гордятся какой-нибудь особенной рифмой, другие — суперметафорой, третьи — упразднением синтаксиса — все это со стороны выглядит довольно смешно. Но по существу модернистский проект в целом оказался вполне серьезным и продуктивным. Дело в том, что вся европейская художественная и философская культура последних двухсот-трехсот лет связана со становлением и развитием двух фундаментальных сущностей Нового времени. Я имею в виду личность и нацию. «Самость» личности и «самость» нации. То есть, в известном смысле мы все еще переживаем и вряд ли в обозримом будущем перестанем переживать все ту же «эпоху романтизма». Строго говоря, никакой, к примеру, сюрреализм не выходит за рамки романтической парадигмы, ставящей во главу угла эту самую «самость».

Очевидно, что «творческая личность» как таковая, сама по себе, своим существованием в качестве таковой, уже манифестирует некую самость, и на этом построен замечательный фокус «приглашения в мастерскую», проделанный модернистами. Акцентируя (обнажая, огрубляя, абсолютизируя) художественный прием «как таковой», модернизм тем самым сделал своего лирического героя «художником по преимуществу». В стихотворчестве одним из крайних проявлений модернизма было бы печатание черновиков — с зачеркиваниями и исправлениями. Насколько мне известно, у нас на это впервые отважилась Н.Искренко, хотя ее почему-то относят к постмодернистам.

Не слишком утрируя, можно сказать, что лирический герой XIX века — человек чувствующий; лирический герой XX века — человек конструирующий фразу.

Лермонтовское «я без ума от тройственных созвучий и влажных рифм — как, например, на ю» — целиком из XX века. Но то, что у Лермонтова лишь проскользнуло и лишь в стихах о стихах, тот *образ речи*, при котором допустимы и даже приветствуются «влажные рифмы», — в XX веке становится доминантой.

Для полной ясности приведу пример и вовсе экстремальный. Пушкин (и не он первый) запросто пользовался приемом «нулевого текста», заполняя многоточиями якобы опущенные строфы; в общем же русле модернистской гипертрофии приема не мог не объявиться и такой идиотизм, как «невербальная поэзия».

О постмодернизме

Из того, как в нашем литературном обиходе употребляются термины «постмодернизм» и «деконструкция», явствует, что почти никто из щеголяющих этими словечками ни строчки основополагающих работ — хотя бы того же Ж.Дерриды — не прочел.

О чем там идет речь? О том, что такие тексты, как, например, «наша Таня громко плачет» и «ихний Евгений тихо смеется» теоретически абсолютно равноценны (на практике предпочтение, естественно, отдается «ихнему Евгению»). Процедура, посредством которой из «нашей Тани» получается «ихний Евгений» называется деконструкцией; предполагается, что любой наличный или мыслимый текст есть результат такой «деконструкции», что эта самая «деконструкция» есть универсальный способ получения новых текстов, а заодно и извлечения новых смыслов и что, наконец, любая попытка «оценить текст», не говоря уж о том, чтобы выстроить иерархию текстов, есть проявление тоталитарного мышления.

Если говорить о практике *наших* «постмодернистов», то я ничего против этой практики не имею. Все они практикуют сугубый модернизм в том его изводе, где на первый план выходит игра с «чужим словом», т.е. абсолютизируются и выпячиваются все приемы пародирования. Кое у кого это получается талантливо, у прочих — бездарно. Приставка же «пост-» смысла почти никакого не несет и выполняет чисто рекламную функцию. Та доля смысла, которая в этой приставке все же имеется, состоит в том, что, во-первых, постмодернисты распространяют свою игру на все пространство предшествующей литературы; во-вторых, постмодернизм объявился к тому моменту, когда все возможности чисто модернистского гипертрофирования тех или иных приемов оказались (или показались) уже использованными; изобретение каких-то новых приемов всегда представляется делом довольно проблематичным; и тут перед модернистским сознанием замаячил кошмарный призрак «конца истории». Ну что ж, если кто полагает, что — «слезай, приехали!» — пушай слезает.

Еще раз повторю: среди «постмодернистов», точно так же, как и среди модернистов иных толков, встречаются подлинно талантливые поэты; теорети-

МОНОЛОГИ

чески постмодернист может быть даже гениален, но я не понимаю и не принимаю философию, запрещающую различать талант и бездарность. Когда-то В.Б.Шкловский использовал применительно к литературе борцовский термин «гамбургский счет». Лучше я буду трижды аутсайдером, чем соглашусь на отмену чемпионата под тем благовидным предлогом, что чемпионаты-де тоталитарны. Чемпионаты... они — *тотализаторны*.

Лучше всего так называемую «ситуацию постмодерна» характеризует бессмертная реплика зощенковского персонажа: «Теноров нынче нету!» Одно из двух: либо теория выдумана для убажания зощенковского персонажа, либо теноров нынче и вправду нету, и все мы — бездарные люди бездарного промежутка.

О предсказаниях

Предположение о том, что «теноров нынче нету» — обидно, и потому братья по перу охотно пускаются в рассуждения о «путях преодоления кризиса», «больших стилях» и «новых канонах». Такого рода рассуждения бывают весьма глубоки и остроумны, и вообще увлекательны сами по себе, как жанр, но их прогностическая ценность, слава Богу, равна нулю. Нас ведь не интересует, какими будут «стихи вообще». Стихи вообще, т.е. большая часть стихов, будут, как это им положено, вполне посредственными. Другое дело — стихи талантливые и более того. Они будут, как и положено им быть, совершенно непредсказуемыми. Весь вопрос в том, насколько востребованной окажется «вакансия поэта». В конце концов, сегодняшнее «падение» этой вакансии означает всего-навсего исчезновение соответствующей номенклатурной категории и никоим образом не затрагивает аристократической сущности титула.



Евгений Рейн

ЛИШЬ БЫ ВЕРНУТЬСЯ...

КОНТОРА

Сто лет тому назад в гостинице районной,
с палаткою пивной в одно объединенной,
мы жили вместе с ним. И рано по утрам
будил нас городской районный тарарам.
Автобус привозил экскурсию из Пскова,
в соседнем номере два дюжих рыболова
горланили «Варяг», а местный пионер
играл побудку нам на собственный манер.
Тогда мы шли к реке и дальше долгим полем
в контору, там, где мак сплелся с желтофиолем,
и ждали час еще, мусоля «Беломор»,
мы слышали, как он заходит в коридор.
Тогда и нам пора на разные объекты,
он знак мне подавал, как член масонской секты.

Спускался парк к реке, гудел июль в наливе,
в соседних деревнях в ухабах и крапиве
гуляла пустота, и только у ларьков
стояла очередь из местных мужиков
и то в шестом часу... И мы сходились снова,
и получали мы бутылку в полседьмого.
И возвращались в парк, и шли на дальний берег,
и заедали хмель десятком карамелек,
и кто-то проплывал на лодке по реке,
и кто-то приносил картошку в рюкзаке,
и летний пар летел под куполом туманным,
и в полночь этот мир казался постоянным.
И он мне говорил: «Что было — не беда».
И ворон отвечал из мрака: «Никогда».
И возвращались мы в свой номер, где портреты
двум пьяным дуракам являли пируэты.
...Потом я с ним сидел на пластиковом стуле
среди чужой толпы и пил «Напареули»,
которое привез ему издалека.
Теперь уж за окном огромная река
впадала в океан, и статуя Свободы
качала факелом, подсчитывая годы.
Он поднимал стакан. Он надевал пальто.
«Вернись», — я говорил. — «Ну, что ты. Ни за что». —
«Контору помнишь ты? И коридор в конторе?
Он ждет нас по утрам, и в нашем приговоре
записано, что срок он сам определит». —
«Послушай, я презрел уездный реквизит.
Что было, то прошло. Мне хватит и портрета.
На все твое нытье я налагаю вето».
...И вот в последний раз мы вышли на канал,
и я опять спросил, он снова промолчал.
Как Сороть, как Гудзон, волна у ног плескала,
расплавила вода два топовых овала,
и катерок уплыл... И колокольный бом
сказал мне: «Никогда, вдвоем ли, вчетвером,
вам больше не сойтись». И ночь пошла на убыль.
Венеция цвела сиреневым, что Врубель.

«НАБЕРЕЖНАЯ НЕИСЦЕЛИМЫХ»

Льву Лосеву, с любовью

Я сидел со всеми напротив Джудекки,
и лагуна выплескивала переливчатую водичку,
бормотали флаги, и я вовеки
не забуду их сонную переключку.

Голоса Венеции и Византии
на флагштоках, поднятых к звездной туче,
непонятно-далекие, но родные
объясняли мне «Бедекера» лучше:

«В этом городе этой ночью знай же:
ничего не значит вся жизнь и — мнима,
догадайся только о том, что наше
обращенье к тебе проплывает мимо».

ПЯТЬДЕСЯТ СЕДЬМОЙ

(Из цикла «Годы»)

Владивосток. Пятьдесят седьмой.
Прибой. Золотой Рог.
Бедный изгнанник, за кутерьмой
что я увидеть мог?
Бегут двухнедельные поезда,
перевалив за Урал.
Падает огненная звезда,
метеорит. Аврал.
Хрущев на дачах Политбюро
соленое сало ест,
и век получает свое тавро,
и плачет Двадцатый съезд.
А я выхожу на последний перрон,
где Тихий кипит океан,
ГУЛАГ отправляется в перегон,

Хрущев поднимает стакан.
У пристани лайнер «Советский Союз»
полощет кровавый стяг,
младенец, еще никого не боюсь,
растерян и сир, и наг.
Японское море стоит за кормой,
и в кружках синее спирит,
и переселенец, что чумовой,
на каменных досках спит.
На малахитовых скалах моржи
ныряют в пенный прибор,
винтовки, «калашниковы» и ножи
довольны сами собой.
Прожектор встает до Большого Ковша,
и радиорубка кричит,
и молодая моя душа
выстреливает в зенит.
Когда трехлинейки бледным огнем
плюются в седой туман,
перед Камчаткой стоит вверх дном
взбаламученный океан.
Пять суток не устают винты
бурлить холодную соль,
и вот, наконец, причал и кранты.
Заклинивает буссоль.
Дымится Авача, и падает трап,
не дремлет НКВД,
и гибель охотится на растяп
с наколкой на животе.
Татуировка синее сна,
разлука больше страны,
на пальцах табачная желтизна,
и водка от сатаны.
И женщина бледный помадит рот
и в тушь окунает глаз,
и череп отбрасывает апперкот
отвесно, что ватерпас.
Дымится Авачи лубочный ад,

в цистернах клокочет нефть.
Чего же ты хочешь? Ты сыт и свят
и весел, как белый свет.
Ты будешь жить еще пятьдесят,
а может быть, сотню лет.
и через полвека тебя поразят
и магнум и арбалет.
Трехслойные девочки лягут к ногам,
и деньги придут на счет,
и в Лондоне Дженифер Маккадам
в спальню твою войдет.
Возьми свой рюкзак, затяни ремень
и закури «Беломор»,
комета Галлея бросает тень
на темя твое в упор.
Возьми свой пропуск с чужим гербом,
войди в пограничный дым,
осядь в ресторации за столом
нетрезвым и молодым,
глотай свои триста печальных грамм,
закусывай балыком,
пусть гордость твоя пересилит срам,
о чем горевать? О ком?
Хоть дьявол призвал тебя на randevu,
архангел летит в головах,
забвение скатывается в траву,
но к небу восходит прах.

К ПРИСТАНИ

От Горного института мимо лесовозов,
через Николаевский мост и потом до канала
я опять вдыхаю этот мутный воздух,
тот, который выбрал спервоначала.

Тот, который ничем уже не заменишь,
слаще патоки, выгодней кислорода,
хоть в прокуренных легких его все меньше,
но остатка хватит для оборота.

Надувая кливер и грот свободно,
полоща мою бельевую метку,
жизнь вернулась на первую пристань, словно
однократная кругосветка.

ПРЕДПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ

Предпоследняя ночь над Миланом,
перепутанный уличный бред,
и февральским исходит туманом
низкорослый речной парапет.

В этом темном и вязком канале
затвердели речные огни.
Мы сидим до закрытия в зале,
трое, трое... Зато мы одни.

Растекается кьянти по рюмкам,
холодеет сардинский ликер.
Час назад ресторанчик был людным,
а теперь он закрыт на запор.

Нас хозяйка пока что не гонит,
варят кофе и сливки дают,
и обидного слова не срывает
сам швейцар, наводящий уют.

Но допиты последние капли,
перерезаны на ночь слова,
и в ночном популярном спектакле
тяжелее моя голова.

И пора покидать этот зальчик,
и пора уезжать навсегда.
И лежит недоеденный зайчик,
может, лучшая в мире еда.

РЫНОК СТАРЫХ ВЕЩЕЙ У ВАТЕРЛОО

У Ватерлоо в открытом кафе
заматерело с кепкою на голове
я ожидаю,
что мне покажет сегодня сей торг,
не покупаю
страсть и обман, и восторг.
У Ватерлоо
тряпок и старых порток
выперло горы
прямо и наискосок
старой посуды,
пепельниц и баккара.
Сколько причуды!
Все же, пора.
Вот этот галстук,
вот эту кепку и стоп!
Все это царство
бьет не в бумажник,
а в лоб.
Кончены вещи,
кончены дни и года,
как же зловеща
вечная эта беда —
больше не надо,
нет, никому не нужны.
Шумное стадо
движется вдоль тишины.
Кладбище, склеп и венки,
я — посторонний,
завтра с утра на восток
вон, полусонный!

«КЛЮНИ»

Прощай, гарсон, прощай, товарищ!
А если так — прощай навек.

Ты больше мне не отоваришь
мой безобразно бедный чек.

Прощай, кафе на перекрестке,
кафе по имени «Клюни»,
где утром шустрые подростки
толкались часиков с восьми.

И где собаке-лабрадору
давали черствый круассан,
где днем бывало столько вздору,
что дым ходил по волосам.

Где кофе было все же кофе,
а не помой из Москвы,
и где салатом из моркови
я баловался, черт возьми.

Где я глядел в твои газеты,
неугомонный мой Париж.
О коем сказано по свету:
приедешь — точно угоришь!

Я все-таки еще приеду,
зайду к тебе, кафе «Клюни».
А не приеду, хоть к обеду
меня обедом помяни.

И ты тогда, мой друг, товарищ,
подашь мне свежий круассан,
нальешь, а может быть, подаришь
вина с наклейкою «Виссан».

Я выпью за тебя, мой милый,
товарищ, спутник и гарсон,
и снова с неподкупной силой
войду в парижский зимний сон.

ПОСЛЕДНЯЯ СИГАРЕТА

В ночные колодцы Парижа
гляди, сигаретку слюня.
А ночь уже стала пожиже
в предчувствии нового дня.
И небо уже порыжело,
но все еще сходит на нет
оно до утра, то и дело
один открывая секрет.
Что ты никогда не увидишь
в конце своей доли земной,
такой же, не ниже, не выше,
такой же, такой, не другой.
Что ты никогда не прикуришь
от этих горячих небес,
а только все будешь и будешь
глядеть на светлеющий лес.
И лишь разойдутся просветы
в начале его тупиков,
ты сложишь кульки и пакеты —
пошел же, поехал, таков!
И все же покуда дымится
последний за утро «Житан»,
тебе остается проститься
и сдать парижским жидам.
Они тебе счет подписали,
оттиснули нагло печать
о том, что не надо в печали,
в печали не надо молчать.

ПАНСИОН ДИ РОЗА

В пансионе у сеньоры Розы в городе Мачерата мне не спалось — как это часто бывает, хотелось пить, очень курить хотелось. Но минеральной воды не было в номере, зато сигареты были. Я встал, натянул джинсы и свитер и спустился на лифте в бар за водой.

Никого не было в баре, и только бутылки подсвечивались, да минеральная вода стояла на стойке. Я выпил воды «Иль Бенедетто», закурил

«Мальборо-лайт» и вдруг заметил, что подсвеченные бутылки глядят на меня как-то странно — как Гапон, как Судейкин, как Малиновский, как Азеф.

Глядел мне в глаза коньяк «Бахус» и говорил: «Немедленно выпей». Подмигивал коварно коньяк «Метакса». «Чего же ты медлишь?» — хихикало «Чинзано». «Амаретто» само отвинчивало крышку, белые и красные вина таинственно молчали, но в молчании было столько соблазна. И только «Столичная» вела себя откровенно: «Ты из России, кореш, и я из России — выпьем сто грамм, от ста грамм хуже не будет. Вон на стойке карамельки — ими и закусим».

Жирно в темноте блестела автоматическая кофеварка «Эспresso». Один поворот рычага — и польется кофе — сама жизнь, сам аромат, сама крепость. А я стоял и курил «Мальборо-лайт», последнюю сигарету в пачке.

— Ах вы, Гапоны, Дегаевы, Азефы, Татариновы, Судейкины, Зубатовы, Малиновские, ах вы! Как вам не стыдно? Нельзя ночью лазить по чужим барам. Еще в детстве мама мне это объяснила. А вы как себя ведете, провокаторы, нет на вас эсеров с бомбой, большевиков со смит-и-вессоном!

И тогда они погасли. А может быть вырубилась пробки? И я остался в полной темноте, правда, со мной была зиппо-зажигалка. Я повернул колесико, огонек вспыхнул. Все осветилось. Мирно стояли себе бутылки. Какие они Гапоны, Азефы, мне это только показалось. И тут докурилась моя сигаретка, и мне стало скучно. Взял я карамельку с прилавка, выпил еще стакан «Иль Бенедетто» и, посвечивая зажигалкой «зиппо», стал подниматься к себе на четвертый этаж по лестнице пешком, в номер, где мирно спала жена. Было двадцать минут седьмого. Жена постанывала во сне и что-то шептала. Ничего она не знала про бутылки в баре, и снились ей «Коко», «Шанель № 5», «Рив Гош», «Опиум» и «Гуччи».

ФЛОРЕНЦИЯ

Мотоциклисты режут на ходу холостом.
Ланчи и форды ее превращают в содом.
Ты предала себя пыли и праху веков,
только приехал — и вот я сегодня таков.
Я уезжаю, как Дант, ухожу навсегда,
пусть выгоняют — какая же это беда?
Выпить бы что ли, вон в той подворотне, где Дант,
мне объяснили — там нынче пожарный гидрант.
Я ведь не он, я и снова приеду сюда,

плюньте мне в рожу — не вру, хоть вранье не беда.
Лишь бы вернуться и Арно увидеть опять,
не повернуться, стоять и глядеть, и молчать.



Я вышел на балкон той сталинской громады,
что стала над рекой у самого Кремля.
Темнели гаражи, сутулились аркады,
туманились вдали московские поля.
Как нефтяной фонтан кипел великий город,
как танкер, как линкор, входящий в Гибралтар,
был грохот дизелей задушен и расколот,
на этой высоте он вовсе пропадал.
А в комнатах за мной шушукались над спиртом,
вдыхали резеду, ломали шоколад.
Заканчивался век презренным паразитом
и заводил зрачки, как двадцать лет назад.
И те, кто прожил здесь под игом Спасской башни,
не знали, что сказать, как выронить бокал,
кого послать с рублем в московский ряд калашный,
как бросить на «орла» чужой империал.
Давным-давно они к стене приколотили
свои труды и дни, гербы и паспорта,
в последнем randеву сошлись на Пикадилли,
вернулись на часок к себе, как господа.
Но темная печаль мельчала в узких рюмках,
песочные часы остановили ход,
и в комнатах былых, чужих и неудобных,
смертельный кавардак творил переворот.



ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ, УЧЕНЫЙ ПОЭТ

Георгий Шенгели. «Иноходец: Собрание стихов. Византийская повесть: Повар базилевса. Литературные статьи. Воспоминания». М., 1997.

У Рильке есть знаменитый «Реквием», кончающийся строчкой: *Wer spricht vom Siegen? Überstehn ist alles* — «кто говорит о победе? Выстоять — вот и все» (Пастернак перевел это очень плохо). Эта строчка могла бы быть девизом большого поколения 1890-х годов рождения — тех, чьи шумные и нешумные столетние юбилеи подходят сейчас к концу. Георгий Шенгели родился в 1894 и умер в 1956 г. Его юбилеи были не шумные: не расстрелян, на каторге и в ссылке не был, даже не арестовывался. В 1924 г. во время лекции в брюсовском Литинституте у него была галлюцинация — что его берут и ведут на расстрел. Борис Зубакин, поэт и оккультист с двусмысленной репутацией, посмотрел на его ладонь и сказал: «Нет, опасность грозит вам только через 13 лет». Опасность миновала его почти чудом: роковой год он просидел, как зверь в берлоге (по словам Н.Я.Мандельштам), но выжил.

Имя его под запретом не было: читатели помнили его по переводам, интересующиеся читатели — по двум книгам под заглавием «Техника стиха» (вторая — посмертная), очень интересующиеся читатели — по маленьким книжкам стихов, которые нужно было разыскивать по большим библиотекам. Стихи из этих книжек составили треть того тома, который лежит теперь перед нами. Две трети — непечатавшееся, писавшееся в стол; в том числе и большая поэма («византийская повесть»), писанная размером пушкинских «Песен западных славян». Отклики и намеки на современность, «все, за что в

любой момент поэт мог бы заплатить...», тщательно и тонко отмечены во вступительном очерке и комментарии В.Перельмутера. Но я не думаю, что это главное. Пушкина мы ценим не за оду «Вольность» и не за «Отцы пустынноики и жены непорочны». Главное — то, что каждый из сверстников Шенгели сумел впитать из поэтической культуры своей молодости, а потом сохранял, дистиллировал, возгонял, настаивал в ретортах своей литературной одиночества — каждый по-своему. «Отсутствие одиночества при полной почти одиночества», — писал о себе Шенгели в еще не худшем для него 1924 году. «Круг Шенгели», «поэты круга Шенгели» — выражения противоестественные. Хотя у него были и друзья и ученики, и А.Тарковский написал в его память умную и благодарную заметку — тоже ждавшую печати тридцать лет.

Что было на лабораторном столе у Шенгели — можно сказать точно: зримость образа, точность слова, рассчитанность ритма. Зримость образа: «глаз-алмаз», говорил о нем Волошин. Точность слова: запасники всех словарей, включая научные и технические — когда будет составлен словарь языка русской поэзии XX в., то самые малочастотные слова будут там иллюстрироваться примерами из Шенгели. Рассчитанность ритма: стиховедением Шенгели профессионально занимался всю жизнь, ученые цитируют его книги с уважением, а поэты с издевательством — разве можно учебниками научить писать настоящие стихи? (Памфлет «Маяковский во весь рост», эпизод знаменитой в свое время полемики, перепечатан в нашей книге в первый раз через 70 лет.) Шенгели на такие издевательства отвечал четко: есть *правильные стихи* — те, в которых соблюдаются (или осознанно нарушаются) правила звукового ритма, принятые в данной культуре; и есть *хорошие стихи* — те, в которых этот звуковой ритм удачно взаимодействует со смысловым и эмоциональным ритмом. Наука о том, что такое правильные стихи, существует две с лишним тысячи лет; наука о том, что такое хорошие стихи (и что такое смысловой и эмоциональный ритм), начинается на наших глазах; Шенгели заложил в нее два-три первых камня, и лингвистика наших дней подтверждает: заложил точно и прочно.

Считал ли Шенгели свои стихи хорошими? Конечно, считал — иначе бы он их не писал. Но умная трезвость лабораторного работника вносила трудные оттенки в профессиональную самовлюбленность всякого поэта. Это усугубляло его одиночество: бороться и выстаивать ему приходилось не только против эпохи, но и против самого себя. Поэтессе М.Шапской он писал: «Научиться у меня можно лишь одному: не любить свои стихи и с зоркостью негроторговца разглядывать по статьям чужие; и то и другое — штука невеселая». Здесь было кокетство, но не только. Экспериментируя в науке о хороших стихах, он делал опыты: брал несколько строк Пушкина, составлял для них схему расположения рифм, ударений, словоразделов, знаков препинания, заполнял эту схему своим собственным текстом и сравнивал с образцом (кто хочет, пусть раскроет стр. 370 однотомика). Не нужно быть поэтом, чтобы представить себе впечатление от такого сравнения. Но он вдумывался в результаты этих экспериментов и продолжал их: пусть наука сделает все, что может, чтобы стихи были хорошими, и пусть обыватели не волнуются, будто у них отнимают тайны поэзии, — тайн у поэзии столько, что жаль тратить вдохновение там, где достаточно знать таблицу умножения.

СВЕЖИЙ ОТТИСК

Поэт не творит мир — время романтических самомнений прошло. Поэт переживает мир — да, но это его частное дело. Поэт проясняет мир — в этом его настоящее призвание, по крайней мере, для Шенгели. В рецензиях полагается для заманчивости цитировать что-нибудь из рецензируемых стихов. Я бы выбрал концовку стихотворения «Витрина»:

Я в старинной книге прочел
Про китайский хрустальный шар,
Столь прозрачный и шаровой,
Что увидеть его нельзя.
Что его точили сто лет,
Шлифовали сто лет его,
И китайцы гордятся тем,
Что не нужен он никому.
Я такой бы похитил шар,
Я на звезды в него б глядел —
И поверил бы я, что мир
Изменяется сам собой.

Пусть читатель сам подумает над последними двумя строчками. Шенгели тяжело было быть незамеченным поэтом — но он понимал, что незамеченность есть высшая форма необходимости людям.

Однако у этого стихотворения («глаз-алмаз») есть изнанка: три строфы, написанные годом раньше, говорящие почти о том же, но глядящие не только в мир, а и в себя:

Вместо воздуха — мороз,
В безвоздушной синеве
Плоский, легкий, вырезной
Алюминиевый Кремль.
На реснице у меня
Колкий Сириус повис,
Промерцал и отвердел
Неожиданной слезой...
Ах, недобрый это знак,
Если плачешь от красоты;
Это значит: в сердце нет
Никого и ничего.

Сезанн сказал когда-то, брюзжа: «Моне — это только глаз!» И, помолчав, добавил: «Но какой глаз!» Не то же ли самое говорит о самом себе Шенгели в этих двенадцати строчках? И если то же самое — то искренне или из кокетства? Два имени возникают в памяти, когда задаешься этим вопросом — одно, вероятно, у всех, другое, наверное, у немногих. Первое — это Брюсов: идеальный словесный аппарат, который мог подключиться к любой теме, от латании до Ленина, и выдать равно образцовое стихотворение,

раздражая этим недоверчивых критиков: «фальшь!» Второе (пусть меня простят за субъективность) — это Асеев: как Шенгели был гением глаза, так Асеев был гением слуха, продержался на этом в поэзии лет пятнадцать, а потом рухнул — потому что оказалось, что ему не о чем писать. Я — филолог, для меня всякий писатель — это словесный аппарат, производитель текстов, заглядывать в сердце которому я не имею нравственного права. Но читатель нашего времени — двух столетий романтизма и постромантизма — любит заглядывать именно в сердце поэта и любит видеть его растерзанным и неприбранным. Это кажется ему залогом искренности. В стихах Шенгели он этого не найдет. Конечно, лирика «настоящая», «душевная» здесь есть, и ее гораздо больше, чем описательной. Но на нынешний вкус она для большинства читающих слишком трезвая, слишком ясная, слишком осознанная. Шенгели это знал: «не мог придушить в себе наблюдателя» (писал он Шкапской), смотрел на свои переживания как бы со стороны. Свою душу он держал застегнутой, а не распахнутой — как Пушкин, а не как Лермонтов.

Что он в ней таил? чем он был не как писатель, а как человек? Можно попробовать подглядеть его сквозь письма, сквозь мимолетные записи в рабочих тетрадях. Но и тут возникает больше загадок, чем разгадок. В его письмах Шкапской (малая часть их напечатана в альманахе «Минувшее», 15, 1994) самые высокие слова неожиданно сказаны о — Северяnine и Дорошевиче: «Игорь обладал самым демоническим умом, какой я только встречал, это был Алекс. Раевский, ставший стихотворцем»; «мне импонировал ясностью мысли и богатством ее только один: Влас Михайлович Дорошевич... он был именно умным умником, а Белый, Розанов, Вяч.Иванов, Мережковский — все это глупые умники». В самом деле: начав писать воспоминания о современниках (в плане — больше 40 имен: «Северяnine, Волошин, Мандельштам, Дорошевич... Дядя Ваня, А.Литкевич, Сюсю, Француз»), он написал их только о Северяnine и Дорошевиче, да еще о Брюсове. Хронологическая канва, набросанная им для автобиографии, начинается: «...1906, революционный кружок: катастрофа 1. 1907, первая поллюция: катастрофа 2...» и, как бы в том же ряду: «1927... Профессура в Симферополе. Катастрофа. «Маяковский во весь рост»... 1930, возвращение в Москву, «Гудок». Перевод Лахути. Письмо Молотову». Потом было и письмо к Берии по поводу поэмы о Сталине (1950) — напечатано в альманахе «Лица» (5, 1994).

Я боюсь, что автор вступительной статьи к однотомнику преувеличивает катастрофическую роль «Маяковского во весь рост» в биографии Шенгели: Маяковского тогда ругали еще и не так. Неприкосновенным он стал только после 1935 г. (когда Шенгели уже нашел себе жизненную нишу в переводческой редакции «Худлита»), да и то «ранний Маяковский — бунтарь-одиночка» еще долго оставалось общим местом самых казенных его характеристик. А в конце 1920-х враги у них были, скорее, общие, вапповские и рапповские. Едва ли не преувеличен и политический подтекст «византийской повести» «Повар базилевса»: скорее, это исполинское упражнение в трудных ритмах и редких словах. Оставим читателям решать это самим. Поколению Шенгели пришлось вживаться в советскую жизнь, наше поколение еще не кончило «выживаться» из нее. Судить друг о друге мы не имеем права: судить будут те, для кого Сталин и Николай I станут одинаково далекими фигурами. С.В.Шервинский, человек того же поколения, той же породы, той же

СВЕЖИЙ ОТТИСК

переводческой профессии, сказал на своем 90-лети: «Будем доброжелательны к историческим событиям, и тогда, может быть, они будут доброжелательнее к нам». Постараемся дожить до 90 лет, чтобы оценить эти слова. Сейчас мы можем говорить не о человеке, а только о поэте.

Поэтом Шенгели был по самоощущению, переводчиком — по житейским обстоятельствам, ученым — по призванию. В античности словосочетание «ученый поэт» было высокой похвалой. Сейчас у нас оно звучит едва ли не презрительно. Русская поэзия XX века начиналась с Брюсова: это Брюсов научил ее забытой грамотности стиха. Потом, когда эта грамотность распространилась и каждому стало казаться, что она у него непосредственно от Бога, все стали Брюсова активно не любить и не любят до сих пор. Признают в нем «волю» и уличают «фальшь» — тем более, что кончил Брюсов советской службой. В одностомнике Шенгели есть его воспоминания о Брюсове — психологически они очень интересны. Шенгели в советской поэзии оказался чем-то вроде исполняющего обязанности Брюсова. Его тоже мало кто любил, и я не думаю, что после издания этой книги полюбят больше. Зато будут знать. И, хочется верить, будут уважать. Уважать — опять-таки — за ту силу воли, с которой он сохранил и умножил наследство Серебряного века (а словесный аппарат — это тоже часть культурного наследства), — хотя сам Шенгели говорил: «воли не было, был терпез». А вкус (когда мода молчит и человек решает сам) — вкус это дело выборочное, было бы из чего выбирать.

Есть выражение, ставшее стереотипным: «возвращенные имена». За последние десять лет в нашей культуре их накопилось много. Плохо то, что многие из них так и остаются именами: имя и фамилия для интеллигентного разговора, пара стихотворений в скороспелой антологии, в лучшем случае малотиражная книжечка в сто страниц. Сделать представительное издание неизвестного поэта — это архивный и библиографический труд, это работа ума для понимания и работа вкуса для отбора, это энергия, которой так много нужно в наше время для издания какой угодно книги. Георгию Шенгели повезло. Его книгу сделал поэт и критик Вадим Перельмутер. Поэт он, кстати сказать, совсем не похожий ни на Брюсова, ни на Шенгели. Но он умеет уважать предков, даже если мы на них не похожи и не собираемся быть похожи. Я работал в ЦГАЛИ-РГАЛИ в архиве Шенгели, мне легче, чем иным, оценить подвиг подготовителя. Конечно, всякое избранное есть дело избирателя — я бы, наверное, составил книгу немного иначе. Но у будущих издателей и переиздателей будет теперь прочная основа под руками; а поправить в примечаниях, например, что круазады и круизы (стр. 463) совсем не одно и то же, или что среди «неопознанных» лиц на отличной подборке рисунков Шенгели легко узнаются Шагинян, Сологуб, Е.Шварц и (вместо Катаева) И.Эренбург — дело не столь уж трудное.

А от себя я благодарен составителю и автору вводной статьи за маленькую выписку на стр. 28: «Шенгели заметил в одной из записных книжек, что «чувство фальши образа возникает на высшей ступени книжной культуры», ибо «фальшь — не в жизненной ситуации, а в соотношении с линией литературной традиции данного образа».

Пусть те, для кого душа — мерило всего, а «ученый поэт» — ругательство, хоть немного задумаются над этими словами.

М. Гаспаров



Юрий Кублановский
ПОЛУСТАНОК

Илье

1

Мир лет сто одинаков
пристанционный — и
в хижинах и бараках
рано зажглись огни.
Так же ползет, морщиясь,
с крыш снеговой покров;
тот же идет, волынясь,
зов из иных миров.

Поводья в алмазной саже
натянутые туда,
где жизнь по губам помажет.
Махровая лебеда
лепится к стеклам,

травы
изморози звенят,
если идут составы
встречные и подряд.

Словно в необозримом
поле у Городни
Третьего рейха с Римом
Третьим грянут бои:
сшибка оккультной рати
с заповедью в груди
бьющейся: «Бога ради,
только не навреди».

Больше гадать не буду,
ибо ответ один:
просто сдают посуду
после сороковин
праведные потомки,
зарясь на снегирей.

...Надо б звезде соломки
тут подстелить скорей,
чтобы не больно падать
было ее сюда
пеплу — со снегопадом
смешанному всегда.

2

Чтобы могли глаза
видеть всё честь по чести,
надо отъехать за
Вологду верст на двести.
Там садовод-мороз
с каждой верстой прилежней;
каждый барак зарос
флорою жизни прежней.

Сообразят дружки,
и проберут до дрожи

пьяные матюжки
устюжской молодежи;
и при наличии звезд
хмурит смиренно лобик,
ибо подсчет не прост,
виды выдавший бобик.

...Затемно пестик тронь
тут рукойника —
так же суха ладонь,
как у покойника.

Словно через фрамугу
умершему за пять
лет перед этим — другу
стало, что мне сказать:

будто в урочный час
за морем хвойных копий
не постоял за нас
грешных святой Прокопий.

Только возьмется за
сердце тоска такая,
тут и проклянется
первая жизнь... вторая...
С кровом им помогли
прошлых веков временки,
неоприходованной земли
сонные полустанки.

3

На старом фронтоце убогом
вокзала заметно едва
название места: Берлога,
хоть значится Коноша-2.

Как будто тут, в скрюченных клеммах
цигарок раздув огоньки,
прошли с пентаграммой на шлемах

на мокрое дело ваньки.
И с веток снесенное
хрипло
шумит вразной воронье:
погибла Россия, погибла.
А все остальное — вранье.

Плеяда любезных державе
багровых и синих огней
блестит в темноте — над ужами
сужающихся путей.

...Но если минуту, не дольше,
стоит тут состав испокон,
с три Франции, если не больше,
до Коноши-3 перегон,
считайте, что сослепу, спьяну
прибившись к чужому огню,
отстану, останусь, отстану,
отстану и не догоню.
Чтоб жизнь мельтешить перестала,
последние сроки дробя,
довольно тянуть одеяло
пространства опять на себя.

ОГОНЕК

Под парусами снежных осыпей
с простертых лап, когда светает
или становится еще темней,
куда ж нам плыть?.. Никто не знает.
Одни по насту задубелому
целенаправленно дворняжки
бегут, как — черные по белому —
из той прославленной упряжки,
когда пустынями Антарктики,
где день еще не начинался,
при полыхании галактики
Колчак на помощь Толлю мчался.

И заносили хлопья крупные
буссоль, планшеты, строганину.
Во сне и под двумя тулупами
знобит или толкает в спину
невероятное грядущее
с его любовью,
с послерасстрельною, несущую
стремниной — подо льдом — к зимовью.

...Багровый, добела оранжевый
в снегах покорных,
должно быть, оторвался заживо
от тех — что возле чудотворных,
то в чаще навсегда скрывается,
то вдруг соскальзывает с ветки,
то нестерпимо разгорается
в грудной, тряпьем накрытой клетке,
на склонах кладбища — под стать крылу —
дрейфует огонек купины.

И стало слышно где-то около
как раскатились в детстве по полу
рождественские мандарины.

ПАМЯТИ ВАЛЕРИЯ АГАФОНОВА

Открытого космоса сгустки,
туманностей тусклый распыл
за стенами нашей кутузки,
которую он подсинил.

В опорках затекшую ногу
заносишь порой за порог
и грудью торишь понемногу
несущийся встречно поток.

Как много всего за плечами
у нас: и начало конца,
и барский дурдом со свечами,
где машут и машут с крыльца.

Недаром с дыханьем неровным
подальше от этих миров
свою Паранойю Петровну
на воды возил Гончаров.

...То вдруг осыпается сверху
мерцающий пепел комет,
то юркнет в пруду водомерка,
оставив серебряный след.

То сердце взаимобразно
обвалью застыло в груди
всего-то в верхке от соблазна,
какого? — разведай поди.



Твои глаза смиренные, стальные
глядят в окно сквозь падающий снег.
И улицы полуживые
от русел вымерзших до основания рек
отличны разве выхлопами гари,
когда зеленый свет;
в палатке-крепости смурной пассионарий
торгует выпивкой, надев бронежилет.

На явку здешнюю — бывшее хороня
от тех, с кем лучше разминуться, —
поостерегся б я когда-нибудь вернуться
на склоне дня,
в привычной тесноте от снега отряхнуться;
ни в нетерпении скорей к столу подсесть,
ни, вытянув на свет бумаги лист безгласный,
вдруг записать стишок ни с чем не сообразный,
ни шепотом его, ликуя, перечесть...
На всем лежит твой взгляд стальной и ясный.



Сергей Бирюков

• • •

В конце концов
и я стихи слагать...
и так и сяк
а то еще вот этак

еще одно мгновение
поймать
и солнца луч
увидеть тенью веток

в конце концов
в оконце
той строфы
той что и впрямь
окажется оконцем

что там увидишь?
ледяное донце

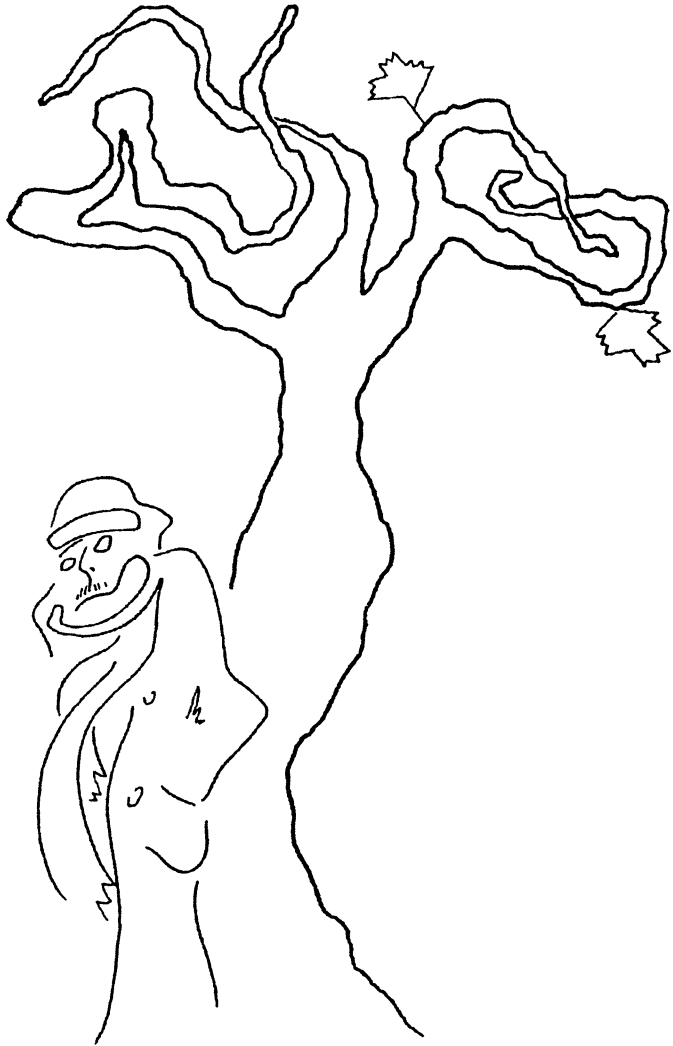
и не успеешь
рифму выловить
на «фы»



Я заблудился в осенних полях
так не сказать на другом языке
нет возм. заблудиться в осенних полях
можно плутать в чужом языке
там грамматика может убить
прицелен ее огонь
а тут заплетающимся языком
гармонию превратишь в гармонь
а то и ровно наоборот
и всем плевать
и тебе плевать
хотя ты и делаешь умный вид
что сердце твое болит
а ты настаивай на своем
ты заблудился в осенних
полях
тебе нет дела
что это не так
жизнь твоя стоит
медь — пятак
(в скобках прописью —
два пятака)
чтобы точно наверняка



О, летучий февраль,
ниспадающий в март
из января,



снег-снежок
осыпающий
ветви и человека,
о, февраль,
стерегущий соки земли,
ускоряющий бег,
снег.



обнаженной красоты
красота невыносима
инстинктивно ты-ты-ты
ты рукою заслонила

боже мой
в перчатке черной
и прозрачном чулке
ты крошишь миры
бесспорно
сама отсюда вдалеке

а в это время
открывает рамы
весны порыв
и тенькает стекло
и драгоценность воздуха
на граммы
секундной стрелкой
время повело

НА ОТЪЕЗД АКИФУМИ ТАКЕДЫ ИЗ ТАМБОВА

I

пушики тополя
на бронзовой руке
топ. топ-топ.

II

водица голосов
вод воды
решето неба

III

чур мира
чурым чурым
саёнара



нет, еще не потеряна
легкость письма
колкость
плотность
где зима там
листвою лепечет весна
ломкость
легкость

легкость

ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ

нет я не Брюсов
я другой
хотя и Брюсов — Ломоносов
и брови выгнуты
дугой
а не углом
и не боюсь я
что молодость
меня обставит
а вот писать
поди заставит

иначе



Владимир Аристов

ЗАМЕТКИ О «МЕТА»

Публикуемые ниже «заметки» были написаны в конце 80-х. С тех пор ситуация в чем-то прояснилась, и теперь можно попытаться набросать нечто вроде предисловия, чтобы на «простом» языке прояснить условия, смысл и последствия возникновения «мета-школы», напомнив заодно некоторые, может быть, уже отчасти забытые или не совсем известные факты.

Первые опыты в духе метареализма не были только реакцией на социальную ситуацию. Не были они и лишь реакцией на состояние и «стояние» в поэзии, где призывы к «простоте» означали, по сути, допустимость и желательность профанации формы. Поиски «сложного» поэтического выражения означали необходимость выразить открывающийся мир будущего в еще неясной и радостной нерасписанной сложности, хаотичности и влекущей привлекательности в отличие от устоявшегося распорядка культуры и мира с его унылой «постмодернистской» повторемостью.

Можно отметить, что внешняя (по отношению к новой) или официальная культура в желании себя сохранить консервировала ситуацию различными способами. Этот предмет так много раз обсуждался, что вряд ли заслуживает особого внимания. Следствием такого тоталитарного усреднения поэзии стало совершенное разрушение нормального существования письменных и печатных текстов. К

сожалению, эмигрантская русская поэтическая культура тоже не была расположена воспринимать новое, поскольку была сосредоточена на вполне достойной и оправданной теме сопротивления разрушительному режиму и сохранения прежней культуры.

«Тоска о мировой культуре», о которой говорили акмеисты, так и осталась невоплощенной в нечто реальное в нашей поэзии. Поэзию не удалось полностью подчинить и принудить служить политической или иной презренной пользе, но она перестала устремляться к чему-то отвлеченному и поэтому оказалась ограниченной в своем значении. И ясно, что первые «метареальные» опыты воспринимались часто как абстрактная и холодная поэзия. Характерно, что ни музыка, ни живопись, ни театр, ни кинематограф, ни проза не могли существовать вне хотя бы некоторой открытости в мир даже в замкнутом советском обществе. Поэзию, пожалуй, как никакой другой вид искусства, старались поместить в эти исключительные в своей непроницаемости стены. То движение умов или чувств, о котором идет речь в статье, попыталось устремиться за эти невидимые пределы, понимая, что быть внутри мировой культуры можно только опережая ее (речь идет именно о стремлении, о достижениях судить другим).

Что же представляет собой эта «школа»? Это мы и пытаемся осознать — понимая, что сказанное может выглядеть субъективным или апокрифическим. (Хотя бы потому, что все представления складывались на протяжении многих лет, не совпадая с «реальными» событиями.) Очерченный круг действующих лиц не так уж мал. Приблизительно десяток стихотворцев могут быть причислены к основным участникам, хотя некоторые из них себя таковыми, возможно, и не считают. Сама терминология много раз вызывала раздражение и была осмеяна. Хотя неудачность всех этих слов, начинающихся на «мета...», не больше, чем неудачность устоявшегося уже давно слова «акмеизм» («мета» — по-гречески «за» чем-либо, «после», а «акме» — высшая степень развития, лучший возраст творческого цветения).

Первые стихотворные произведения, которые можно отнести к этому явлению, появились, по-видимому, в начале 70-х годов. Хотя можно возразить, что элементы подобных опытов обнаруживаются где угодно: и у поэтов 60-х и 50-х годов, и в прошлом веке, и в эпохе барокко, и даже до Р.Х. Все это так, но дело не только в мере концентрации изобразительных средств (это скорее свидетельство), а в той обращенности к несомненной новой проблематике, которая обнажилась для некоторых лиц здесь и сейчас. И так же, как стихотворцы обнаруживали эту проблему наощупь и в основном практически, философы и литературоведы — медленно, теоретически — формулировали аналогичную проблематику. Это произошло в конце 70-х, начале 80-х годов.

Не обижая приоритет, можно сказать, что первым употребил термин «метакод» и «метаметафора» Константин Кедров. Хотя более удачным для обозначения проблемы и поэтической школы, по нашему мнению, стоит назвать «метареализм» Михаила Эпштейна. При всех обвинениях в «доморощенности» терминологи

групповой портрет

гии осознавалось, по-видимому, одно ее достоинство — само слово не было заимствовано и потому (хотя неуклюжесть термина многих смущала) не заставляло невольно подстраиваться под уже заложенный в него смысл.

Само появление «мета»-взгляда в искусстве (и не только в нем) связано с глубочайшим кризисом всей культурной ситуации конца нынешнего века и тысячелетия. В частности, с разрывом между словом и предметом, между самими словами, между категориями — все это практически не фиксировалось традиционной поэтикой и не улавливалось ею. Метареализм можно попытаться определить как способ изображения в постоянном преобразовании, метаморфозе, трансформации — как стремление изобразить прорастание и присутствие вечного в реальном, нынешнем, причем связующая ткань и должна быть создана, она и есть незримая цель — это и есть «мета». Причем для «мета» важнейшей изобразительной основой является не язык, а логос — более широкое понятие, где контекст, смысл или недооформившаяся в языке структура ощущения первичны. Стоит привести и известные, давние уже формулировки, например, в статьях М.Эпштейна (и в его книге «Парадоксы новизны»): «метареализм — это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений», «метареализм исходит из принципа *единомирия*, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, «мнимой» или «служебной», к другой — «подлинной». Созерцание художника фиксируется на таком плане реальности, где «это» и «то» суть одно» (это по мысли Эпштейна отличает принципиально метареализм, например, от символизма).

В определениях Эпштейна подразумевалось, что сами традиционные риторические фигуры метафоры (а также метонимии, синекдохи, сравнения и т.д.) в новом изображении требуют дополнения. Но здесь желательно проследить, как вообще изменялась метафора в поэзии нынешнего века, чтобы точнее, сравнив с предыдущим опытом, осознать, что вносится нового.

Вообще, понятие метафоры за последние десятилетия стало чрезвычайно важным не только в литературоведении. Выходит много исследований, относящихся к семиотике, психологии, когнитивной науке, занятой исследованием различных сторон человеческого сознания, — назовем хотя бы сборник статей известных философов, лингвистов и литературоведов «Теория метафоры» (М., 1990). Для нас же существенно рассмотреть с позиций «мета»-школы, что нового внесли в метафорическое изображение мира именно поэты нашего времени. К сожалению, здесь нет места останавливаться на этом вопросе подробно. Но можно сделать отсылку на нашу статью «Домашний космос в поэзии Пастернака» («Волга», 1992, № 4), где описывается создание индивидуального поэтического мифа. В частности, вся система образов у Пастернака рассматривается в ней как одна гигантская метафора, ибо отдельные образы однородны: в каждой метафоре у него то, с чем сравнивается, более «близкое», домашнее, детское — таким образом мир обретает вполне определенную структуру, заданную индивидуальностью поэта. Интересно, что у его ученика в искусстве Вознесенского сохранен принцип

тотальной однородности сравнения, но теперь в метафоре действуют оппозиции не «внешнее» — «домашнее», но «природное» — «техногенное», ибо через рукотворное в современную эпоху легче расшифровать мир: «кот, как радиоприемник, зеленым глазом ловит мир», «из псов, как из зажигалок, светят тихие языки» и т.д. Существующие системы метафористики надо было понять, чтобы осознать новые возможные уровни выразительности в метафоре. Глобальность, космичность нынешнего мироощущения подвела к иным способам изображения — отсюда и появление «метаметафоры».

Что же касается конкретных персонажей, о которых идет речь в «заметаках», тот нет смысла сколько-нибудь подробно останавливаться на очевидном утверждении, что каждый поэт — самостоятелен и самодостаточен. «Метареальный» подход заключается и в том, чтобы не связывать слишком жестко индивидуальное творчество с «метареальностью» в целом. Не стоит останавливаться на прослеживании каждой отдельной поэтической судьбы и потому, что ничто еще не закончено, и даже уже совершённое лишь со временем будет осознано в полной мере. Да и чтобы стал ясен сам предмет рассмотрения, должны быть представлены достаточно полно поэтические работы, а этого, за исключением Алексея Парщикова («Выбранное»), нет. И нельзя сказать, что теоретические взгляды действующих лиц школы стали очевидными и известными «широкой литературной общественности» (подготовленная Ольгой Северской книга текстов «меташколы» до сих пор не вышла из печати). Как и того, что реально существует сама общность (и чисто физическое присутствие в одном месте) участников «мета»-движения. Некоторые уехали из России. Или пребывают едва ли не в нескольких странах одновременно. Другие замолчали. Но это не значит, что — навсегда, или что они себя исчерпали. Во всяком случае, на упреки в том, что «мета»-поэты удивительно быстро выдохлись и сошли с дистанции (характерна сама спортивная терминология как один из традиционных способов оценки), можно возразить: во всяком случае никто из них не превратился в поэтическую машину, дублируя бесконечно самого себя. Этого не произошло точно.

1997

Поэтическое «мета»-движение следовало бы связать, по-видимому, с признаками (и возможностью) появления поэтической школы. Речь идет, конечно, не об оценке «достижений», но о попытке явного или неявного осознания той «поэтической сверхмодели» («поэтической идеи»), которая не только дает ощущение нового созданного пространства, но которая при погружении в нее словно бы раздвигалась, расходилась и не только ускользала, но и по-новому собирала бы и создавала наше изумленное и замороженное лицо, и об этом не сказать было нельзя.

До всяких определений важнейшее — мироощущение, формирующее, скрыто очерчивающее круг «мета»-поэзии. Это стремление вырастить и опреде-

групповой портрет

лить «индивидуальную онтологию» человека и вещи — и развитие «родовой онтологии», созданию которой посвящены (формулируя это или нет) усилия поэзии первой половины века. «Поэтическая школа», с нашей точки зрения, — предельно широкое понятие, характеризующее некоторое (скорей неявное) объединение поэтов, которое формируется не столько рядом людей, сколько рядом идей. Это понятие поглощает термины: «течения», «направления» и т.д. Школа — это, скорей, осознание и создание некоторого пространства, помещения, определенного идеями. Где есть особые отношения к миру и взаимодействию между участниками, где общность задается не догматически. В таком широком понимании нет деления на «учителей» или «учеников», есть просто те, кто раньше начал учиться в таком пространстве и, может быть, «учить само пространство». Границы его не отчетливо фиксированы, но придать им большую ясность, задать структуру — одна из целей участников, даже если они не ставят определенно такой задачи. Ангажированность, захваченность поэтической идеей, хотя может быть и неосознаваемая, — признак принадлежности к поэтической школе. Приверженность эта не обязательно должна манифестироваться в отчетливой форме во внестихотворных текстах. Более того, отдельные поэты, относимые нами к одной школе, могут быть не знакомы друг с другом и воздействие их друг на друга «поверх барьеров» может происходить через большие расстояния. Это могут быть и временные расстояния.

«Поэтическая сверхмодель» («поэтическая идея» — такой термин использовал еще Брюсов) — нечто гораздо более чувственное и определенное, чем собственно философская идея (парадигма), но, вместе с тем, это предельно общее понятие для поэтического выражения (имеющее смысл и реализацию только в самом этом поэтическом действии). Смысл ее инструментален и доведен до определенных технологий и техник. Но в то же время он способен уклоняться от отчетливых определений и выражаться не только во внешних формах национального языка. Это то, что остается после прочтения стихотворения данной школы как определенная несомненная программа действий — «внутренняя программа». Это и ряд заданий, ряд побуждений и намерений, которые не так легко формулируются: иногда они легче могут быть восприняты другими, чем выражены самими участниками. Глубокие образы «поэтической идеи», подобно облакам, свободно пересекают государственные границы, хотя пролиться дождем могут только там, где их ожидают, где есть взрыхленная почва.

Отметим кратко и, возможно, субъективно те важнейшие поэтические явления, которые определили развитие поэзии в XX веке. Для оценки влиятельности того или иного поэтического явления (или школы, а «школой» может оказаться и один достаточно крупный поэт) важны не столько манифесты, сколько

«результаты» — сами стихотворные произведения, которые исторически оказываются почти единственной ценностью. Но значимость литературного произведения и его масштаб измеряются стремлением ответить на важнейшие вопросы века.

Рильке открыл туманную световую дверь этого века, определив (в начале его) чисто поэтическими средствами «родовую онтологию вещи». Он совершил одно из самых знаменательных деяний в истории поэзии — дал человеку, вещи, звезде право и возможность спастись в обнаруженном и очерченном новом поэтическом бытии. Он увидел ту поверхность, что отделяет имя одного предмета от предметов такого же рода. Но эта поверхность и связывала их в некое смутное единство, и не давала возможности сказать «именно об этой вещи и никакой другой». Он остановил свой взгляд на вещи перед началом катастрофы духа, и небесное пение вещей развеялось в «Дуинских элегиях» и навсегда запечатлелось и было прославлено в «Сонетах к Орфею».

В поэзии итальянских герметистов определялись условия и вообще сама возможность человеческого существования в слове миропорядка, в социальной отторгнутости человека. Стихотворение герметика, противоположное на первый взгляд открытости «Сонетов к Орфею», кажется несъедобным плодом в колючей коже. Но только против тоталитарной уверенности в унифицированности личности восстает мощная оболочка, крепость, созданная из хрупкой раковины (собственно, название одной из самых известных книг Монтале «*Ossi di seppia*» — «Кости каракатицы» — выражает квинтэссенцию этой поэзии). Для непосвященного такая лирика — неуловимое морское животное, оставляющее за собой лишь чернильную тень, или каменная ограда с раскаленными солнцем осколками по краю. Но внутри, в благоухающей горечи — это поэзия глубокой культуры и проникновенности.

Новогреческая поэзия (прежде всего Сеферис, Кавафис, Элитис, Сикельянос) увидела необходимость открытого исторического времени как условия бытия в нынешнем веке. «Судовые журналы А, В, Г» Йоргаса Сефериса — это аналитические и поэтические отчеты о путешествии в историческом времени, осознанном через движение в духовном и физическом пространстве. Новое единство времени осознавалось через великую историческую судьбу родной страны — Греции. Здесь имеется в виду не только так называемый «мифологический коррелят» — этот подход Кавафис начал осваивать раньше Элиота и художественно, может быть, более впечатляюще (еще до вспышки «мифотворчества» в начале 20-х годов, когда почти одновременно появились «Улисс», «Волшебная гора», «Дуинские элегии», «Бесплодная земля», мандельштамовские «*Tristia*» и т.д.). Новогреческая поэзия осознала связь своего нынешнего наци-

групповой портрет

онального опыта с легендарными событиями Древней Греции, чтобы сказать, что прошлое живо, потому что еще не достроено, не завершено, и настоящее значимо только когда прошлое живо.

Если в этой поэзии определялись координаты нового бытия во времени, то Сен-Жон Перс открывал, скорей, пространственные ориентиры. Его погруженность в океаническую широту и многообразие мира дала пролиться стихиям в его безграничных поэмах («Ветры», «Дожди», «Снега»...).

Испаноязычная поэзия (Лорка, Антонио Мачадо, Хименес, Мистраль, Неруда) открыла предельную чувственную глубину нынешнего «родового бытия». Это мгновенный румянец эпитета, прикосновение поверхности и косметика лимона и безудержная и неоконченная трагедия «Поэта в Нью-Йорке».

Чтобы сказать о возникновении поэтической «мета»-модели необходимо прежде всего понять неповторимость нашей социальной ситуации. Социальная зима окрасила лица особым светом. Кто месил ногами снег в бесконечных блужданиях по Москве семидесятых — тот знает. Когда за каждой дверью дворничкой мог скрываться проповедник. В монолите сталинского мифа были погребены поэты предыдущей эпохи. Они виделись слабыми меловыми трассами, прочерченными в гранитном аду, — светящимися призраками в смерти, самоубийстве, рассеянии в мире, они еще были видны в этом пространстве небытия, куда вели их предельные проводники в шинелях. Оттуда, из этой каменной безумной равнины тридцатых годов, пересеченной огнепроводами, из окопов века взывал к небесам неизвестный солдат Мандельшам: «О как же я хочу, нечуждый никем, лететь вослед лучу, где нет меня совсем!».

В 70-е годы новая поэзия оказалась в ситуации, когда любая реализация отсрочивалась в неизвестность. Те, кто остался среди живых, ушли в катакомбы слова, чтобы высказать так свое время и выразить новое отношение к поэтической задаче. Наш опыт времени без времени открыл тайное внутреннее пространство всеобщего, которое и означало некоторую незримую цель пути. Но движение в самом осознании этого было долгим (иногда оно представлялось нескончаемым), оно словно бы отслоилось от нас и существует отделенное там, в 70-х.

Не только о неповторимости каждого человека надо было сказать, но о самой открывшейся «моно-онтологии» (онтологии единичности). Именно ощущение полноты и исчерпанности бытия единичности, «я-онтологии», и ведет к выходу в объединяющее пространство множественности новых сущностей. Но при этом «монадность» каждого не должна разрушиться, она должна быть лишь открыта в это пространство (ассоциация с лейбницево́й монадой не слу-

чайна, но если в его представлении «монада не имеет окон», то проблемой нынешней было: может ли быть монада с открытыми окнами?). Отсюда и иная координация во времени и пространстве, необходимость определения условий для совместного существования (необязательные термины: «демократия чуда», «равенство в неравенстве»). Возникшие определения для новой поэзии «метаметафора», «метабола» имели отношение к этим вопросам. Возможно, что первое понятие фиксировало внимание на космической открытости нового образа, второе — на функционировании и интенсивности связей в нем и между образами.

С точки зрения новой метафизики в мире должны *быть* не только «полезные» или «бесполезные» животные, вещи (экологические ниши для всех). Их бытие теперь не может сводиться даже к формуле «для себя полезности». Только осознание священной ценности единичности бытия как такового, не сводимого ни к каким функциям, но порождающего множество функций, может быть принято. Выход в новое пространство всеобщего предполагал не просто обозначение структуры открытого времени, но создание космоса времени, где можно будет цитировать из будущего, где можно будет не только увидеть глубокое прошлое, но строить его. В нынешнем нашем состоянии богооставленности страх перед бессмертием прикрывается маской страха смерти. В новом осознании когда-нибудь должно быть понято, что смерть каждого человека не только изменяет нечто в мире — это есть катастрофа, через которую проходит, протягивается мир. В пространстве всеобщей родственности любое отдельное бытие пребудет в новом открытом и по-новому замкнутом и создающемся мире.

Очень разные поэты принадлежат, по нашему мнению, к не обозначенной четко «мета...» области поэзии. Можно назвать некоторые имена, которые явно или неявно связаны с идеями этой «сверхмодели»: Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александр Еременко, Илья Кутик, Аркадий Драгомощенко, Юрий Арабов, Евгений Даенин, Николай Кононов и другие. Попробуем на некоторых примерах показать особенности индивидуальных выражений и общность этой поэзии.

Поэт с наиболее «фундаментальным» «дедуктивным» мышлением и выразительностью — Иван Жданов. (О нем было довольно много написано в нашей статье «Предошущенье света» — «Литературная учеба», 1986, № 1. Там говорилось о «платонической» сущности этих стихов, где общее, идея — всегда объемлющее, первичное: «летит полет без птиц». В момент счастья, просветления идея вещи и сама вещь могут соединиться: «и птица и полет в ней слиты водино».) У него стремление идти от наиболее общих, интуитивно улавливаемых

групповой портрет

в воздухе мира понятий. Уходя затем от этих отвлеченных категорий, «снижаясь к земле», он дарует вещи чувственное внятное, может быть, даже грубое бытие. Бытие отдельного предмета вознесено здесь в область категорий, которую он пытается осязать словами, и возносясь в темноту речи — противоположную ясности софиста — он обходит невидимый круг сущности отдельной вещи и определяет границу вещи, когда близится выход в трепещущую мерцающую множественность мира. Он удаляется в отвлеченность, оборачиваясь к покинутой вещи с мучительной улыбкой сожаления и вины, не забывая вещь и давая ей в продленном пути новую перспективу и форму движения:

Ты, как силой прилива, из мертвых глубин
извлекающий рыбу,
речью пойман своей, помещен в карантин,
совместивший паренье и дыбу.

В стихах Алексея Парщикова столкновение, взаимодействие «единичных онтологий», данных через новую метафору, явлено в резкой и откровенно обнажающей мир визуальности. Тайна мира остается однако сохраненной за невидимой шторкой фотографа, уберегающей невыразимое от ослепляющей в метафоре вспышки магния. Совместное бытие может быть увидено только в открытом времени. Поэтому прошлое, настоящее, будущее должны быть даны в новой, цельной, не раскрывшейся до конца, структуре. Об этом, в частности, идет речь в его поэме «Я жил на поле Полтавской битвы». Есть здесь скрытый спор и с классическим пониманием истории, и с современным взглядом Вознесенского на эпоху Петра, когда поэт смотрел словно через телевизор на исторические события — и прошлое в метафоре расшифровывалось через настоящее: «... по лицу пронесется очи, как буксующий мотоцикл». У Парщикова тоже присутствуют элементы подобной модернизации: «Наушники — мостик над Ворсклой», убитый «выпадает из сечи, как батарейка, выкатываясь из гнезда». Но здесь есть иное, «неигровое» соединение времен, здесь реальное для поэта — вторжение прошлого в настоящее; словно, преодолевая медленное нынешнее время, прошлое может по-новому повториться и повторяется в нас, и настоящее может задеть его и быть им задето в гигантской панораме битвы в «мета... истории»:

Кто мог погибать по три раза, по три раза погиб,
и погиб бы еще
и еще.
Куда же вы, шведы? На месте больничного корпуса
«психиатрия»

они умирали, сражаясь с людьми, по чьим лицам мазнула
стихия,
дрались пациенты — о, скважины вырванной мысли!

Быть может, одна из целей «мета-поэзии» — вывести бытие в историческую значимость, когда каждая отдельная онтология была бы нерушимым слагаемым, строящим время. Задача в поэзии Парщикова — не просто смешать времена (пересечение разных времен в одной сегодняшней точке — прием, хорошо известный в современном искусстве), но строить дом времени. Изобразить мир, открывшийся в сладостном прозрении (в «постапокалипсисе»), где мрачное и светлое движутся в незнакомом единстве:

От мрака я отделился, словно квакнула пакля,
сзади город истериков чернел в меловом спазме,
было жидкое солнце, пологое море пахло,
и, возвращаясь в тело, я понял, что Боже спас мя.

Можно сказать несколько слов о таких поэтах, как Александр Еременко и Юрий Арабов, которые пытались внести в русскую поэтическую традицию метафизическое отстранение. Еременко являет некий крайний уровень очерченного круга поэтов, он отражает и внешний мир в особом «ироничном» контексте. По сути, он строит антиутопию, которая при вхождении в нее оказывается «положительной утопией», при этом апофатическое отчаяние, которое слышится в этих стихах, позитивно, а стройные конструкции оказываются замыслами безумца.

Гальванопластика лесов.
Размешан воздух на ионы.
И переделкинские склоны
смешны, как внутренность часов.

Это начало стихотворения «Переделкино». В соединении поэтических штампов и технических терминов, которые даны в традиционных (и отчасти цитатных, центонных) образах любования побежденной природой, чувствуется холод металлической отливки или штамповки. Принцип тотальной пародийности, нагнетания метафор в череде неожиданных и монотонных вместе с тем, «смешных» деталей, создает в сознании призрак некоего скрежещущего механизма; этот конгломерат уродливых сравнений, где все колесики зацеплены, все повязаны, и эклектическая всеобщая цитируемость (в подобие и одновременно в противостояние тоталитарному «сталинскому» архитектурному стилю) рождает ощущение

групповой портрет

ние, что нет предела этой мерзости запустения и забвения. Чего только нет в этом стихотворении: и полублатной городской романс, и искаженные пушкинские образы, и рефрен пастернаковской «Баллады», и «лермонтовское» «а мачта гнется и скрипит», и открыто данные и зашифрованные имена Белого, Блока, Федина, Пастернака, Горького, Сталина, Бедного. И вместе с тем как будто всхлип слышится сквозь этот весь перечень («смешной», действительно, только как внутренность часов). Но, как ни странно, создается впечатление, что в этом царстве дисгармонии, в этой «высылке» персонажей на поселение в писательский поселок автору удается в самой попытке создания хаоса и беспорядочного объединения почувствовать в некоем ином пространстве ему одному, быть может, зримою гармонию

Юрий Арабов уже почти выходит за неясно очерченный круг «мета-поэзии», балансируя там, где находится отрицательный полюс бытия. Но в приближении к «негативному излучению» есть смелость в стремлении преобразовать чужое и агрессивное в нечто другое. При том, что эта поэтика никогда не смыкается с концептуализмом (можно вспомнить введенную М.Эпштейном оппозицию: метареализм — концептуализм). Изобразительная цель концептуализма — сведение символа, в основном, социального, к знаку и тем самым разоблачение нынешнего социального бытия. (Однако такие «дискредитирующие» действия не очень продуктивны — вакуум развоплощения слишком силен.) У Арабова этого нет, хотя и присутствует стремление дойти до самого низового уровня действительности (его стих поэтому может показаться неровным, грубым, «неделанным»), услышать голоса униженных вещей и людей, дать им через слияние с иной (пусть чисто игровой) реальностью некоторую безнадежную надежду и в нашей ситуации. У этих вещей отнята значимость, поэт говорит ими и от их имени, его система метафор (понимаемая как особый язык, где каждая вещь в сравнении обозначает другую и тем самым является новым знаком) образует самый низовой слой поэтического языка, некую «феню» современной реальности. Но в этой «блатной музыке» слышится глубокая тоска покинутых людей и вещей. В страстном и неуклюжем братании одна грубая вещь объясняет другую в метафоре: «он вышел вон, грудастый, как графин», «Куры, словно бритые ушанки». В подобном мире гармония невозможна, но в рассуждении «от обратного» ищутся потерянные связи с высшим началом:

Вавилонская башня, как термос, лежит без тепла,
Звезд на небе,
как будто фонарь завернули в кольчугу.
Чудо, — если все-таки нету тебя,
это — верное чудо.

В отличие от поэтов поколения 60-х, для которых часто образ завершался там, где обозначилось зрительное открытие в неожиданно расширившемся кругозоре, в стихах Арабова в визуальном сопоставлении — только начальный пункт движения внутри его горькой иронии. Глубина образов его словно бы сознательно ограничена (что является еще одним способом воздействия) неким заранее заданным уровнем, чтобы не терять связи с трезвой и требующей совета реальностью.

Изменение изобразительных средств в «мета... поэзии» может вести к затрудненному пониманию, более того, может показаться, что здесь есть сознательное стремление к сложному письму. Но на деле в основе «мета»-подхода лежит доверие к интуитивному и спонтанному выражению, где произведение изначально «не совсем» понятно для самого автора, автору «есть чему поучиться» у произведения. На внешнем уровне письмо может быть и правда сложным, но при проникновении в особое внутреннее пространство такие стихи могут оказаться близкими, интимно внятными, более «понятными» для других, чем для самого поэта. В этом есть и определенная сознательная установка — сделать средством художественного познания образы, не рассеченные скальпелем рациональности.

Вопрос о поэтических традициях существен, поскольку, конечно, это не только устоявшиеся «силлабо-тонические каноны». Здесь можно отметить стремление проникнуть в древность родного языка со всей мощью былин и заговоров, понять эпическую силу русской поэзии XVIII века и метафизику философской лирики века XIX. (При том, что внешняя энергетика этой возвышенной поэтики, привнесенная в наше время, многими воспринималась как ложный пафос.) С другой стороны, необходимо было учесть опыт самых разных сторон авангарда начала века. В частности, понятие зауми теперь можно рассматривать как некое конструктивное начало (а не только манифестирование, или онтологизацию изображения «за-сознанием», или как средство интеллектуального эпатажа, или шаманского поэтического действия). Возможность управлять потоками сознания и подсознания (или сверхсознания) — одна из техник этой суммы изображений.

Создание действенного изобразительного внутреннего пространства (пересекающегося отчасти с почти общепринятым понятием внутренней формы) было одной из задач. Именно понимание модели «невидимого» изобразительного пространства могло бы явиться прообразом искомого «мета»-пространства нынешней «поэтической сверхмодели». Исходная точка здесь — представление о поэтическом образе, которое было предложено еще Потебней, Шпетом

групповой портрет

и другими. Здесь важна связь с такими понятиями, как «звукообраз» Андрея Белого, языковой профетизм Хлебникова, некоторыми современными изысканиями в том же направлении. Но для того, чтобы продвинуться к пониманию современных изобразительных средств, необходимо ввести некоторое вспомогательное понятие, которое помогло бы правильно описать внутреннюю изобразительную форму, существование слова во внутреннем пространстве — «внутренний пластический театр».

Связь изобразительного начала и философского смысла здесь может быть обозначена специальным термином «континуальная деконструкция». В отличие от известных действий в традиционной уже деконструкции здесь принципиально, что помимо разведения, разделения частей они изначально движением помещены в некий светящийся хаос, который не теряет «орфической целостности». Осознание этого «континуума», который есть порождающее начало в противоположность аналитическому, дискретному началу деконструкции. Более того, при этом может быть выявлено новое изобразительное начало с точки зрения некоторой техники работы со словом.

Не столько «головокружения» (о них говорил и к ним стремился Рембо как к эффектам, которые должны вызывать стихи), не только тончайшее соединение чувственного и интеллектуального, которое искал Мандельштам, теперь важны. Было важно попытаться изобразить не отдельные феномены подсознания (как это делал, например, сюрреализм), но научиться управлять целостными структурами сознания и подсознания.

Такие структуры, приводящие к специального рода изобразительным эффектам, и могут быть соотнесены с понятием внутреннего пластического театра. Этот термин вводится, чтобы обозначить драматургию внутренних глубинных движений, связанных с действием нового поэтического образа. Здесь хочется подчеркнуть ту концентрацию изобразительных средств, ту суггестию и вместе с тем сгущение, когда образы как бы эмансипируются от автора, от лирического героя и ведут свою глубинную, но от этого не менее значимую и выразительную жизнь. Здесь нет места (и времени) подробно останавливаться на этих еще не совсем обособившихся понятиях. Это тема возможного отдельного рассматривания.



Григорий Марк

КЕСАРИЯ. КОНЦЕРТ

Амфитеатр. Камни, пот, окурки.
Вдоль горизонта движется песок.
Среди камней — поющая фигурка.
И это — самый Ближний мне Восток.

На связках тормозя голосовых,
выруливали круглые рулады,
и набухая от нескромных взглядов,
кружились роем возле головы.

Заполнила пространство и застыла
покрытая испариною трель.
Темнеет воздух словно акварель,
в которую добавлены чернила.

Две сотни тел, преодолев усталость,
сквозь трель летели в акварельной мгле.

И женщина поющая казалась
последней остановкой на Земле.

Стекала ночь с ее лица, как черная река.
И только строгий взгляд Отца сиял издалека.



Пожилой Семиотик
в хитиновом френче,
генерал-адмирал
грамматической службы,
с ромбовидною Буквой
Закона в петлице
изучает секретную
прозу доносов.

Перед ним заключенный
Фальшивоцитатчик
ожидает с тоскою
начала допроса.
Корифей всех партийных
лингвистов с портрета
укоризненно смотрит
в плешивый затылок.

Два горбатых Ревнителя
Тайных Инструкций,
заложив волосатые
руки за спины,
наблюдают с пристрастием
за заключенным.
Волдыри орденов
воспаленно мерцают.

Вопросительный знак,
перевернутый навзничь,
в потолке, словно крюк,
замурован надежно.

Механизмы для вытяжки
ассоциаций
деловито шуршат
приводными ремнями.

Генерал-Семиотик
глаза поднимает.
Занесенные снегом
по крышу, бараки
проплывают в зрачках
черно-белую лентой.
В кабинете повеяло
холодом лютым.

Словно коршун над тундрой,
кружит Семиотик,
кинокамерой ока
на пленку снимая
трудовую колонию
для осужденных
за хранение ложных
цитат и инструкций.

Раздуваются красные
тряпки на вышках.
У бараков толпятся
костлявые ээки.
Клочья липкого воздуха
с кожи сдирая,
матерятся и лепят
друг другу чернуху.

В медсанчасти со свистом
храпят доходяги,
крысы носятся между
железных кроватей,
дремлет фельдшер из вольных
у печки остывшей...

И сливаются лица
живых и умерших.

Телефонный звонок.
Обрывается пленка
у начальства в зрачках,
и Фальшивоцитатчик
обреченно садится
на стул перед лампой.
Два Ревнителя к стулу
подходят вплотную.

Начинают допрос...

ПУТЬ СНОВИДЕНИЙ

Желтые столбы, похожие на поминальные свечи.
Незнакомые дорожные знаки свисают со столбов.
Нагруженный динамитом ломовой грузовик несется в будущее по
встречной полосе.
Пьяный водитель, раскачиваясь, орет похабную древнюю песню. Лицо его
густо дымится от счастья. Десять коротких белых отростков прилипли к
рулю. Съехали на кончик носа золотые очки...
Вдоль дороги круглоголовые мужчины в черных костюмах, выбрасывая
руки вверх, уныло выкрикивают приветствия водителю.



Собор пустил сияющие корни
в распаханное ветром небеса.
И, набухая звоном колокольным,
плоды над сонным городом висят.

Но некому собрать...



Игорь Шкляревский

ВАЛЬС ДОМИНО

У Елены прохладные руки...

 Это вальс Домино
и открытое в небо окно
и любимые плавные звуки:

 Домино, Домино...

 Это легкие синие тени
в лепестках облетевшей сирени
закружили июньскую ночь,
и никто им не в силах помочь.

 Домино, Домино...

У Елены прохладные руки,
улыбаясь у края разлуки,
отраженья мелькают в стекле,
и уже этот вальс незабвенный
я на небе танцую с Еленой,
не простившись еще на Земле.

Евгений Ехилевский ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ ЭТЮД

Чем человек на цыпочках — цыган?
Цыпленок — цыц, а молодость — проходит.
И курицей с насеста, как циркач,
аплодисменты крыльев и цикад,
таких пронзительных в прологе.

Где — гнать, держать, где — слышать и терпеть:
уж замуж невтерпеж. Смотреть — не видеть.
Стеклянный-оловянный, где тебе...
Чем (нет — о чем) дышать теперь
и от кого, скажи (жи-ши), зависеть?

Елена Лазуткина



Загубить столько романов,
попортить столько улыбок,
плюнуть в луну и исчезнуть

и как удастся
быть китайцем?

Борис Викторов



О, Ведьмедева,
губы ее и пальцы ее были коричневые от кожу-
ры молодых орехов, и в трещинках;

я подышал от ревности, а она пожирала во-
рованный виноград, доставая тяжелые спе-
лые гроздья из небрежно распахнутой па-
зухи;

и потом: она выходила из моря подсол-
нухов, вся в лепестках, как в поцелуях
от мочек ушей до пят, отряхивалась,
кусалась;

чудный свет нисходил на холмы, а холмы
бесконечно повторяли изгибы тела моей
возлюбленной, лежащей на животе, и я
подышал от ревности.

Дмитрий Тонконогов



Игорю Шкляревскому

Прожить сто лет и стариком,
Насквозь пропахнув табаком,
Уйти в унылые аллеи.
Холодный ветер, голый сад.

И ветки черные стучат.
В саду костер далекий тлеет.
Я так хочу лицо носить
Надменное и золотое,
Молчать и пламя затаить,
Как эти угли под золою.

Зоя Велихова

ШТАТ ВИРДЖИНИЯ

Второй дом от дороги.
Стриженные пустые газоны.
Бесшумное столпотворенье нарциссов.
Нескончаемый день.

Мальчик в ослепительно застиранных джинсах,
Мчащийся на роликах
По асфальту безукоризненных пространств.
О, какая тоска!



Дмитрий Бавильский

АВТОНОМИЯ НАСТОЯЩЕГО

В критике последнего времени вдруг повсеместно стало принято говорить о новом этапе в творчестве Тимура Кибирова. Выглядит это как указание сверху, как негласно спущенная в критический цех директива: «новый Кибиров», «новый Кибиров»... А может быть, никакого «нового Кибирова» и нет вовсе? Допустим такое полемическое заострение: то, что сейчас делает Тимур Юрьевич, не является чем-то радикально новым. Нет, говорят, Кибиров стал интимнее, сентиментальнее etc. Но, позвольте, ведь и раньше он не был желчным и злым, не издевался, но удивлялся, любовался общим нашим настоящим-прошлым, принимал его как данность. Неужто нынче не так? Нет. Интонации не изменились, переменился объект-субъект их приложения.

Не умничай, не важничай!
Ты сам-то кто такой?
Вон облака вальяжные
проходят над тобой.
Проходят тучи синие
над головой твоей.

А ты-то кто? — Вот именно!
 Расслабься, дуралей!

Первое, что бросается в глаза при чтении стихов Кибирова — полное приятие жизни и, вытекающие отсюда, естественность интонации и отсутствие пафоса. Если и есть в его текстах некоторая идея, то это стремление к полнейшей идентичности: быть тем, кем ты являешься. Быть, а не казаться. Без напрягов. Без ужаса перепутать ударение в слове «дискурс». Поэтому пишет, как говорит. Говорит, как пишет. Без странного, замороженного новояза, принятого в поэзии, где нет и слова в простоте. Для Кибирова стихи — естественная среда обитания, поэтому совершенно не нужно ничего *такого* придумывать: что вижу, то пою. Поэтому, в свою очередь, для него и не возникает проблемы «деконструкции лирического», которая так тревожила Бродского, заставляя вставлять в поэтические тексты жаргонизмы и мат. У Кибирова нет этой разницы между высоким и низким, зазоры которой маркировали бы эту деконструкцию. Его поэтический ландшафт лишен каких бы то ни было «перепадов давления», не в том его красота. И понимание красоты. Здесь — все уравновешено. Извечный спор формы и содержания, их агрессивные попытки довлеть друг над дружкой, характерные для литературы вообще и поэзии в частности, получают у Кибирова естественное разрешение. Они работают на равных, не в ущерб ни первому, ни второму.

Чем поэзия отличается от прозы? Проза должна быть понятной. В поэзии, больше всего, ценится субъективность, непохожесть на все остальное. Что такое понятность, как не нахождение автора на территории общих мест и готовых блоков, из которых, собственно говоря, фабула и складывается? Чем сюжетнее — тем понятнее (апофеоз — дегуманизированные жанры во главе с детективом). Коммуникация состоится при условии адекватного понимания друг друга (автора и читателя) обеими сторонами. Поэзия работает прямо противоположно. Размытость акцентов делает текст мерцающим, несовпадающим со своими собственными границами. Мерцание мирволит свободе интерпретационного маневра.

Не зря «реализм» возникает в сфере именно прозаического искусства — проза что ни на есть последовательно ориентирована на жизнеподобие: для нее существенно, чтобы описанное оставляло ощущение узнавания. Чтобы все было «как в жизни». Общаюсь с Кибировым, я обратил внимание, что чаще других речевых сорняков он употребляет вполне распространенное нынче словосочетание «на самом деле». Sic!

Кстати, сам Тимур Юрьевич тексты свои чистой поэзией не считает — и в одном из интервью он признается, что его построения лежат где-то ровно по середине. Себя он сравнивает с прозаиком, который, задумав некую композицию, приблизительно знает результат. Что, вроде бы, дискредитирует саму идею поэтического текста. На деле выходит как раз наоборот.

Итак, форма — от поэзии, содержание — самое что ни на есть прозаическое («нравственно-этические, морально-эстетические искания нашего современника»). Все вместе, кажется, и есть тот самый «новый Кибиров», который более не ограничивает себя узкими рамками отдельно взятой методики, но сочиняет как на душу легло — просто «про жизнь».

Внежанровое состояние кибировского самосознания есть не что иное, как рецидив тяжелого концептуалистского прошлого. Как известно, направление это, особенно его отцы-основатели, сильно на становление поэта повлияли. Ранние циклы и поэмы («Памяти К.У.Черненко», «Когда был Ленин маленький» etc.) практически полностью в этой самой стихии языковой игры и находятся. Дальнейший «творческий путь поэта» характеризуется постепенным освобождением от концептуалистской зацикленности над внешним, социальным (как раньше говорили, *общественно-значимым*).

Другое дело, что концептуализм привил аморфно-чувственному, «башковато-анакреонтическому» (Д.А.Пригов) поэту жесткое чувство формы, равноположенность «концепта» и эмоций. Именно этот начальный компромисс помог смоделировать стиль, который и сделал Кибирова известным.

Уже тогда, в период концептуалистской бури и соц-артистского натиска, тексты Кибирова являли собой редкий для «нормальной» поэзии случай выражения *внутреннего* через *внешнее*. Приоритет случайных, бытовых реалий над социально-политическими, тем не менее, подводил к ощущению частного, единичного существования — и сугубый быт, в том числе, сводился в конечном счете к некоему архетипическому набору, делая частное и общим и универсальным. Просто о простом (на самом деле — сложно о сложном).

С самого что ни на есть начала Кибиров не писал коротко. Его поэмы были концептуально зациклены на перечислительной интонации: случай из жизни, предметы повседневного обихода... Все это нанизывалось на жесткий формально-тематический каркас. Но теперь и этого мало. Каталогизация закончена, реестрик бытия составлен. Обживание мира прямо пропорционально связано с его, мира, уменьшением, сжатием до размеров кухни или даже дивана. Одна, даже самая длинная, поэма уже не в состоянии выполнить сразу все возло-

женные на нее функции. Поэтому теперь Кибиров пишет книгу («Парафразис») — как дом строит (отдельные поэмы как стены).

Нынче от концептуальной заструктурированности можно отказаться. Музулистый, накачанный стих будет продолжать держать форму автоматически. Его можно теперь заполнить менее определенными, менее определяемыми субстанциями — тоской, любовью, удивлением, страхом... Заполняем. Слова, которые знают все, но которые каждый раз понимают по-разному. Это вам не общие места, используемые раньше, тут все именно что тоньше — и, вроде бы, об одном, но всяк о своем, кровном. И значит — о разном.

Говорить о «новом Кибирове» провоцирует еще и «Державинский цикл», подобно бетону связующий разрозненные и разнородные тексты книги в единое метатекстуальное строение. С формальной точки зрения и здесь не придумывается ничего нового, но лишь отрабатываются давно отработанные и проверенные «стройматериалы» — все та же эксплуатация энергии привычного размера: когда, оседлав тот или иной двустопник-трехстопник, Кибиров разгоняет свою текстопорождающую машинку до невероятных скоростей. И, не в силах остановиться, пишет много. Но и хорошо. И так его несет-сносит по течению ритма. Оказывается важным, чтобы ничто не отвлекало от размеренного тиканья (размеренные как часы) строф. Чтобы не было и грана искусственности, искусственного, укладываемого в размер ради самого размера. Письмо намеренно *обесцвечивается* правильными грамматическими структурами, монотонными, как стрекотание швейной машинки, ритмами. Это понимаешь-осознаешь, спотыкаясь о вывихи — нарочито «державинские» неправильности («*скрыпнет дверь*») в написании или ударениях самых обыкновенных слов, самых обыденных чувств.

Раньше было — раньше: эпоха этических и эстетических битв. Теперь пришло теперь: время просто жить. Радоваться жизни. Строки из «Солнцедара» универсально описывают ситуацию «нового» Кибирова. Который поменял «Гамаюна» своей концептуальной юности на любование настоящим настоящим.

Был я юношей смуглым со взором горящим,
демонически я хохотал
над «совдепией». Нет, я не жил настоящим,
Гамаюну я тайно внимал.

Настоящее настоящее есть самое неопределенное, самое ненастоящее из времен. Ненастоящее настоящее. Неопределенно длительное, длимое. Есть

портреты

прошлое. Да. Где-то близко маячит ближайшее будущее — секунда и, о, ужас, вот уже окончательно ставшее прошлым. Специфика Кибирова в описывании и, значит, буквальном проживании на фоне фона — именно этого, здесь и сейчас длящегося здесь и сейчас. Которое *«то так, то эдак, то вообще никак»*. Не консервация эмоций (взгляд на прошлое из будущего), не выстраивание каких-то умственных конструкций (подгонка будущего под уже существующие схемы), но постоянное кружение на пяточке этого перманентного перехода. Отсюда — варьирование одних и тех же слов, тем, настроений (тематически все тексты, если не обращать внимание на смену размеров, точно один текст): любовь к своим, преходящесть всего-что-было (известный гедонист Державин), всего-что-есть, страх смерти, желание пожить, дай-то Бог, дай-то Бог...

Все самое простое, самое понятное, *общечеловеческое*. Самое банальное. Сбрасывая обороты свойственной Кибирову сюжетности, стихотворение начинает кружить, как кленовый листок, попавший в водоворот. Человеческий опыт слишком ограничен и укладывается в две-три расхожие *тещины* формулы. Россия — Родина. Смерть неизбежна. Остальное (какие-нибудь Откровения или, там, Пророчества) литературе недоступно. Это нам не можно. Для этого есть другие практики, выводящие за скобки пространства и времени. Литература как способ проживания в определенной тональности оказывается напрочь запертой в *здесь и сейчас*.

Еще настоящее — это когда ты можешь позволить себе быть именно тем, кем ты на самом деле являешься. Отсюда — обилие риторичности, восклицательных и вопросительных знаков: *«Радуга над Шиферной висит!»*. Висит и все тут! Над Шиферной!! Радуга!!! Риторика Кибирова не фальшива и не глубокомысленна, как у некоторых (под некоторыми мы понимаем шестидесятников), но безыскусна (*это жизнь!*) и описывает всю ту же ограниченность ограниченности (см. выше): естественная, здоровая такая (на фоне всеобщего декаданса эпохи) реакция. Подвижный в подвижном. Живой как жизнь. *«Устрой лишь так, чтоб я как можно дольше / за все, за все Тебя благодарил»*.

И вот еще что интересно определить — а сменилась бы эта ориентация с внешнего (семиотически-социального) на укромное (экзистенциально-бытовое), не рухнула «берлинская стена»? Вот если бы сейчас большевики-капээсэсники продолжали творить свои подлости и злодеяния, смог бы тогда наш пиит переключиться с пассивного сопротивления на некую автономнейшую автономность? Вопрос не праздный, выводящий нас на проблему, не побоимся этого слова, шестидесятников. Я-то думаю, что как Кибиров шел, так бы он, без изменения курса, и продолжал, с минимальными, конечно, колебаниями, идти.

Как же без шестидесятников (тем более в разговоре о Кибирове, выпустившем великое количество весьма ядовитых стрел по Евтушенко или Вознесенскому)! Здесь, вообще, интересная проблема. Перевод спора с идейно-эстетическими «противниками» в плоскость поколенческих противоречий лукав и, кой для кого, безусловно, спасителен. Ибо вопрос этот не временной (есть и среди моих сверстников просто-таки безупречные «шестидесятники»), но именно что качественный. Речь должна идти о качестве самосознания.

Шестидесятники недотянули до осознания собственной, вне социума, значимости. И, следовательно, так и не доросли до осознания какой-то своей частной, не на всех рассчитанной эстетики-поэтики. Вынужденно экстравертные, они потому-то и выражали себя через внешнее, что на описание внутреннего их аппарата не хватало. Метафизика здесь только подразумевается. Поэтому и риторика шестидесятническая поверхностна — дежурным по апрелю можно быть лишь в контексте точно таких же псевдоромантических формул.

Не вступая в какую-то отдельную полемику, Кибиров, тем не менее, сознательно выстраивает свою тактику-стратегию ровно противоположным образом. Отталкиваясь от среднеарифметического шестидесятничества именно как от *дурного*. Все его тексты — наш ответ Чемберлену. Говорить только о том, о чем точно знаю. Что точно есть или было. И если Кибиров пишет своей возлюбленной музе Лене Борисовой (посвящение стоит тут же), что он ее увековечит, он имеет в виду конкретный факт написания конкретного текста, посвященного любимой. Минимализм, нарочитая обедненность выразительных средств оказываются куда действенней навороченной метафоричности. Гадамер написал где-то, что нынче поэзии не нужна метафора, так как сама по себе уже метафора и есть.

Там, где простота изначальна, она не может восприниматься как ересь, как «момент истины», как последнее прости «почти напоследок». Речь может идти лишь о *степени* естественности, безыскусности. Поэзия позднего Кибирова достаточно метафорична. Но метафоры расположены здесь, в соответствии с законами актуального искусства, на техническом, а не содержательном уровне: текст сам по себе оказывается развернутой метафорой. Убаюкивающее (как Лука из «На дне», Кибиров — великий утешитель) ритмическое однообразие (все уравновешено) — разогнавшись, *прибой как вафли печет*, не в силах остановиться, строфу за строфой. Сюжетная сторона дела, как правило, исчерпывается уже в заявке, в первых двух строчках. Тем не менее, важно как можно дольше продлевать-длить одно и то же ощущение-настроение, совпадая с ним, таким же монотонным, как жизнь, в режиме именно что реального времени.

портреты

«*Неверно все. Красиво все. Похвально / почти что все...*» О, эти аккуратные катрены, напоминающие микрорайоны, исполненные коробками типовой застройки, о, эти грядки с произрастающими под пленкой огурцами — все зыблется (дышит и живет), все лезет в стих: «*как испуганно просится на волю, / как лезет в душу и к окошку льнет!*»

Разницу двух Кибириных маркирует случайно залетевшее, мухой в янтаре, известное песенное произведение английской группы «Beatles». В «Солнцедаре» Кибирин описывает свою естественную тягу к неестественному (надуманному) прекрасному (т.е. за деревьями не видит леса). Символом этого дальнего стали, как это обычно у интеллигентных юношей водится, русский символизм и ритмы зарубежной эстрады.

«Естердей», — пел солист, — «ол май трабыл...», а дальше я не помню уже, хоть убей.

Фа мажор, ми минор... Я не чувствовал фальши.

«Самсинг вронг...» Ре минор. Естердей.

Всего через каких-нибудь сорок страниц (и сколько-то лет) песенка эта вспоминается уже на предпоследней странице, в чреде равновеликих черточек Коньковского быта — лотки здесь справедливо рифмуются с челноками, а православный собор с ликером. «*И парнишка на трубе / «Yesterday» играет плавно...*» Без натужной перелицовки смыслов: что есть, то есть. Больше не нужно перелицовывать, подгонять мир под себя. Он любой устраивает. Только бы жить. Поэтому все равно здесь, все едино, без выделений и аффектаций. Да, перечисление это длится еще какое-то время, пока не спотыкается о самое родное: «*Ой, гляди, в окошке мама / ждет-пождет, а рядом Том...*» Лена и Том как окно в настоящее настоящее. Ну да — как окно.

Конечно, это выход, это реальная возможность преодоления кризиса. Как эстетического, так и экзистенциального. Но это — сугубо индивидуальная, единичная возможность. И она уже осуществлена. Что ж, его пример другим наука — имеющий уши-ноги, да найдет (увидит-сочинит) свою.



Татьяна Милова

НАТЮРМОРТ СО СТЕКЛЯННЫМ ШАРОМ.

Голландский мастер XVII века.

Все мы, находясь по эту сторону стекла,
лишь наблюдатели...

М. Щербakov

Ладонь ко лбу — проверить, есть ли жар —
Жест первый, риторический. Вот — рамой
Удержанная праздность. («Ну? — гляди:
Стол; флейта; лютю с прислоненным томом
Ин-децимо; бокал; стеклянный шар...»)
Ин-фолио — *с моею монограммой.*
И это знак, что я могу войти.
Смелей же. Грех считать его симптомом.

Костюм. Парик. («Косичку — по-мужски».)
Трость. Шляпу. («И добавь свечные пятна».)
Теперь — к столу!.. («Нет, погоди; остынь;
Открой окно».) Хотя бы два-три вдоха,

И — вот они, заветные листки!..
...Умно! Изящно! Жаль, что непонятно!
Вернусь — немедля сяду за латынь.
(Когда бы знать...) Хотя и так неплохо:

Что б я нашла? Обилие цитат
Из Экхарта, Аквината, Франциска;
Тут — *Barbara* воспета; кто сия?..
Да модус, не соседка же. И «sanctus»
Повсюду, и логический квадрат
Корячится, и скромная описка,
Читателей зело развеселя,
В увесистую вымахала сальность —

Не густо...

Два-три взгляда, Амстердам.

Одна из дам, в роскошном туалете
(Держу пари, парижском!) томных глаз
Не отвела, хотя слегка зарделась.
Мне не узнать, что я писала там.
Простите — здесь, в семнадцатом столетье.
Спасибо, что написано. Что спас.
И кто же попеняет мне за дерзость —

Мне, смеющей кричать, что да, дерусь
За каждый зыбкий след своих присутствий,
Что это горький, безнадежный бой,
Что не прикроешь яркою заплатой
Дыру небытия, что... Впрочем, пусть.
В последний день свой, смертный или Судный,
Я вновь солгу, что спасена тобой —
Мой неизвестный мастер, мой крылатый

Голландец!.. Благородный кредитор,
Уже три века имя мне хранящий
Ценою своего! Без багажа
Отправился ты в путь, и вечно гладок

Истлевший крест.

...Положим, имя — вздор.

Лицо — фальшивка, мальчиком-двойняшкой

В былые дни носимое; душа...

Но книга — так ветха! Но тьма закладок!

Но ты — *прочел!* Не скучно ль было, мэтр?..

Поэзия должна быть глуповата —

Когда она кому-нибудь должна.

Мой срок настал. Но я беру отсрочку —

И новый займ! О, ты по-царски щедр —

Для моего лирического фата

Голландского (заметьте!..) полотна

Не пожалев на новую сорочку!

Явись же наконец! Даруй свой шаг

Невидимым ступенькам; я прошу им

Скрипучесть, ветхость, гниль — я все снесу

За тему возвращенья в их мотиве...

(«Хозяин здесь. Взгляни в стеклянный шар».)

Мой бог!.. Все это было под прищуром

Охотника, который, как в лесу,

Укрылся в искаженной перспективе?

Вот эта рябь?..

И — впопыхах — баском,

Вначале как чужой, с изгибом торса

И шарканьем, уже-еще на «вы» —

Но все свободней, все из меньшей дали

Взывая (что заочно был знаком,

Но счастлив лично; что, наверно, вторгся

Не вовремя — но, кстати, и волхвы...)

Что свет горел. Что ангелы летали.

О том, что оба знаем эту дрожь —

Простуду вдохновения; о наших

Быстротекущих сумерках (порок

Реальности, пока она не стерта
Железной волей автора — кого ж?..)
...О том, что друг у друга в персонажах
Мы состоим достойно. Наш пароль —
Стекланный шар, бессмертье натюрморта.

Мы — жители небес, любимцы муз, —
Повинны ли в излишнем самомненье?
О да! Кто был Т.М., тот станет всем:
Навозной мухой в золоте и черни,
Крапивой, гиацинтом, ниткой бус,
Двенадцатой строкой в седьмом сонете —
В семнадцатом столетье, ровно в семь,
Когда колокола зовут к вечерне

В храм Троицы — за рынком, у моста;
(А уж на рынке воры служат мессу
Куда шустрой — и не один глупец
На исповеди побывал карманной!)
Кухарочка (свежа лицом, толста —
Спасибо деревенскому замесу)
Того гляди, забросит свой чепец
За мельницу — и ах, какой крахмальный! —

С извозчиком;

а вот и сам ветряк

Виднеется — и как, должно быть, мшисты
Колодцы вдоль дороги! и стерня
Уколет перед входом в сыроварню!
Я знаю, горизонт уже набряк
Мазком грозы — все ваши пейзажисты
Трудились для сегодняшнего дня!..
Не оскорбляйся. Не к соревнованью

Зову — а на прогулку. В стройный гвалт,
Людской и птичий, — с флейтою и с лютней
Вольемся, напевая ни о чем



(О чем-то очень юном и бессонном,
Когда мотив, как тело, угловат).
Пойдем. Москва, признаться, все безлюдней,
А в Амстердаме жизнь кипит ключом —
Кастальским, и скрипичным, и басовым!

Жаль, не присвоить, — дважды не шуршать
Развалом хрупких улочек, в которых
Я родилась; ты тоже не тянись
За дамскою перчаткой (впрочем, где ты
ее увидел?..)

Но стеклянный шар!..

Дай, — отражусь на память.

...Я, католик,

Седой поэт, маститый латинист,
Чей фолиант на вид годится в деды

Родителю; короче, я, Т.М.,
Я, Томас Мот; я, Темпус Морт, — бледнею,
Беззубо скалюсь... Меркну... Пустота...
Но ворожбы твоей волшебной сферы
Не убоюсь. Дражайшей из поэм
Доверив жизнь, безгрешен перед нею.
Реальность же, коллега, навсегда
Останется для нас вопросом веры.
Как Фаусту... — но мефистофель с ним.
Как бражнику, чей труд не столь оккультен,
Но столь же тяжек — нынче нам дано
Замедлить время. Вот! звонят к вечерне.
Мой брат-близнец, Великий Аноним,
Дает мне руку — и последний гульден
Мы тратим на дешевое вино
В прозрачной, сладко тающей харчевне.



Галина Козловская ВСТРЕЧИ С АХМАТОВОЙ

От публикатора

У меня хранится рукопись Галины Лонгиновны Козловской «Дни и годы одной прекрасной жизни», посвященная судьбе ее мужа — композитора и дирижера Алексея Федоровича Козловского (1905 — 1977). В кругу друзей семьи были выдающиеся музыканты, писатели, поэты, артисты и ученые. Для настоящей публикации мы извлекли фрагменты, относящиеся к дружеским и творческим контактам с Анной Андреевной Ахматовой, возникшим в годы эвакуации в Ташкенте и завершившимся в первые послевоенные годы в Ленинграде.

В.К.

Лил дождь, небо было затянуто тучами, когда пришла Женя и сказала: «В Ташкент приехала Ахматова, и сейчас мы с тобой пойдем к ней». Женя — Евгения Владимировна Пастернак, художница, первая жена Бориса Леонидовича и любимый друг моей юности. Вместе с сыном, тоже Женей, она приехала в эвакуацию в Ташкент.

Когда-то она подарила мне Пастернака, и вот сегодня хотела подарить мне Ахматову. Пока мы шли, Женя сказала, что спасением Ахматовой мы обя-

заны неотступным хлопотам и усилиям Ольги Берггольц, добившейся, чтобы Анну Андреевну вывезли из осажденного Ленинграда на Большую Землю.<...>

Когда Женя постучала в дверь, на которой вокруг окошка для выдачи денег краской было выведено слово «Касса», я подумала, что она ошиблась. Но из-за двери послышался голос, низкий и слегка глуховатый, голос Анны Андреевны Ахматовой, живой, неповторимый голос. Я впервые увидела ее сидящей на стуле, освещенной падающим сверху тусклым светом одинокой лампочки, зябко кутающейся в старую, негреющую шубку. В первые минуты я напряженно вбирала все приметы ее облику, осанку, сдержанные движения рук, тихие интонации голоса. Ее внутренняя сила сразу поразила ясно ощутимым присутствием духовной несломленности, ее словно не касались бедность и неустройство личного существования. Куда-то сразу отошли все клише ее изображений, блистательные и прекрасные. Была она живая, спасенная блокадница, примолкшая, все еще не оттаявшая, но ее гордость непонятно как излучала приказ: «не смей жалеть».

В конурке, где ей первое время суждено было жить, едва помещались железная кровать, покрытая грубым солдатским одеялом, единственный стул, на котором она сидела (так что нам было предложено сесть на постель). Посередине стояла нетопленая маленькая печка — «буржуйка». На ней — помятый железный чайник, на выступе окошка «кассы» — одинокая кружка. В каморке было холодно. Тусклый свет лампочки лишь усиливал тоскливость этого одинокого угла, его нетопленность и случайность. Но, Боже, как все эти реалии были ничтожны и случайны перед чудом ее спасенной жизни! Каморка была так тесна, что в ней не находилось места для призрака неминуемой и мучительной смерти. Он исчез навсегда. Затопится печка, и будет тепло, и добрые руки принесут еду, и голод исчезнет. Я глядела на нее с неведомым ранее чувством, и душа благодарила Бога за то, что спас ее бесценную жизнь.

Я не помню ни слова из того, что она говорила Жене и мне. В памяти сохранилось лишь последнее мгновение первой встречи. Когда мы уходили, она, протянув на прощание руку, сказала: «Вы будете приходить ко мне?» Вот и прихожу. Всю жизнь.<...>

Свой первый в Ташкенте новогодний вечер Ахматова провела вместе с нами, в нашем доме. Алексей Федорович, встретив ее на пороге, поцеловал обе руки и, взглянув ей в лицо, сказал: «Так вот вы какая». «Вот такая, какая есть», — ответила Анна Андреевна и слегка развела руками. Вероятно, было что-то в его молодом и веселом голосе, что заставило ее улыбнуться, и сразу не стало минут замешательства и неосвоенности при первом знакомстве. Могу засвидетельствовать, что Алексей Федорович был одним из немногих, кто не испыты-

вал робости и особого оцепенения, какое бывало у большинства людей при первом знакомстве с Ахматовой. Многие, которые ей не нравились, приписывали это ее высокомерию. Но мы очень скоро поняли, что это — ее защитный плащ. Она больше всего не терпела и не выносила фамильярности и по опыту знала, как многие люди сразу после знакомства предаются амикомшонству.

В тот вечер Анна Андреевна, войдя в комнату, быстро подошла к горячей печке и, заложив назад руки, стала к ней спиной. Тут мы увидели, что глаза у нее — синие. Они становились у нее такими, когда ей было хорошо (в вечер нашей первой встречи в «кассе» глаза ее были серые и прозрачные, как льды ее замерзающего города). Мы увидели ее красоту, ту вечную ее красоту, которая, изменяясь с годами, не убывала, по-новому раскрываясь. Даже в старости, отяжелев, она приобрела еще какую-то величавость и гляделась словно статуя самой себе. Красота Ахматовой была радостью художников. Сколько их пытались воплотить ее неповторимость и необычность! И если в мировой иконографии первое место по числу портретных изображений принадлежит лорду Байрону, второе — Ференцу Листу, то третье, бесспорно, — Анне Ахматовой — поэту и женщине. В этой красоте они неотделимы друг от друга, и неизвестно, поэт ли озарял женщину, или женщина озаряла неповторимостью своей поэта.



Александр Тышлер
Портрет А.А.Ахматовой. Ташкент, 1943

Она стояла в волнах теплого воздуха, и стройность ее казалась почти воздушной. Патрицианскую ее голову мягко облегал волосы, еще не седые, а того цвета, что раньше называли «соль с перцем». Они красиво лежали тяжелым пучком на затылке. И вдруг она сказала: «Хотите, прочитаю стихи?» И мы впервые услышали ее голос, читающий стихи:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,

Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.

И она повлекла нас за собой в свой мир, мир своей памяти, полный тайны и озаренный магией ее поэтического слова. Она завладела нами, и мы предались ей всецело и навсегда.

Ахматова без наших слов поняла, что случилось с нами. Мы стали ей нужны. Ей важен был наш душевный отклик. С того дня она стала приходить к нам, то каждый день, то через день или дня через три. Всякий раз приносила написанное накануне, и мы стали свидетелями, как росла и ветвилась ее «Поэма без героя». Как удивителен был этот процесс развития сюжета, как он обрастал многообразием эпиграфов, они таинственно, как бы зеркальным отражением приоткрывали нераскрытый в текстах смысл. Эти эпиграфы могли бы стать поэмой сами по себе.

Она еще не написала на бумаге бессмертные слова о покинутом, гибнущем городе. Но они жили в ее крови и питали сердце. Есть ли равные им?

А не ставший моей могилой,
Ты, крамольный, опальный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих.
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил,
И на старом Волковом Поле,
Где могу я рыдать на воле
Над безмолвием братских могил.

И дальше:

И стоит мой Город зашитый...
Тяжелы надгробные плиты
На бессонных очах твоих.
Мне казалось, за мной ты гнался,
Ты, что там погибать остался
В блеске спиелей, в отблеске вод.

Ахматова и сама была околдована своей поэмой. Много ли в истории русской литературы примеров такой неотступной одержимости темой, которая в течение двадцати шести лет не покидала ее и оживала все новыми гранями?

С первых же дней у Анны Андреевны и Алексея Федоровича возникли дружеские отношения, полные особенного понимания с полуслова. И словечки какие-то свои появились. И, конечно же, юмор, пленительный, блестящий юмор, великий спаситель в самые трудные минуты жизни. В великом, ныне утраченном искусстве собеседничества равным ей по блеску был один Михаил Фабианович Гнесин. Он был к тому же мудрец, златоуст, речь его захватывала, как музыкальное произведение.

Ахматова, человек трагической судьбы, скоро поняла печаль и одиночество своего нового молодого друга. Ее трогала судьба Алексея Федоровича — художника, насильно оторванного от родной почвы, и восхищала та сила творческого горения, с которой он ринулся навстречу Востоку и создал свой мир, полный поэзии и художественных озарений. Чем больше узнавала она его, тем больше ценила. Позднее она говорила друзьям: «Наш Козлик — существо божественного происхождения». Козликом называла за глаза, а так всегда — Алексей Федорович, причем иногда, в письмах к нему, букву Ф писала как старинную фиту.

Большую роль в их общении играла музыка. Она почти каждый раз просила его играть то или иное произведение, что он, при его феноменальной памяти, делал легко и охотно. Вскоре выяснились ее музыкальные пристрастия. Она очень любила Вивальди, но больше всех — Баха. Алексей Федорович рассказал ей однажды, как на основе текстов кантат Баха ученые-музыканты А.Швейцер и Болеслав Яворский обнаружили общность музыкальных символов в инструментальных произведениях Баха. Текст кантат дал ключ к сюжетам разных произведений, особенно прелюдий и фуг баховского «Хорошо темперированного клавира». Анну Андреевну это очень увлекло, и она часто просила сыграть ей прелюдии и фуги, объясняя, что каждый из музыкальных символов означает, с чем связан. У Моцарта, из того, что ей было известно, она больше всего любила «Реквием», всегда узнавала музыку «Дон Жуана». Алексей Федорович познакомил ее с моцартовской «Масонской траурной музыкой», которая ее глубоко потрясла. Из русских опер знала и любила только три: «Хованщину» и «Бориса Годунова» Мусоргского, а также «Пиковую даму» Чайковского. Она кляла брата Чайковского — Модеста за бездарные стихи и удивлялась тому, как мог Петр Ильич на такие дохлые слова написать такую гениальную музыку. У Стравинского ей нравилось не только его творчество, она ценила и его блестящий ум. Однажды Алексей Федорович рассказал о том, что Скрябин на

вопрос, как ему понравилась музыка «Петрушки», ответил, что это совершенное выражение хамства. Анна Андреевна невероятно возмутилась.

Главной и сильнейшей ее любовью было искусство балета. Дружба с блистательными балеринами Мариинской сцены началась еще в юности, с ними связаны дорогие для Ахматовой воспоминания. Свидетельства ее балетных впечатлений мы находим в стихах, посвященных Карсавиной, и вдохновенном, полном прелести стихотворении, посвященном Татьяне Вечесловой. Оно начинается словами: «Дымное исчадье полнолуныя».

Необыкновенно интересными были разговоры Анны Андреевны и Алексея Федоровича о Пушкине. Как жаль, что они не записаны! Я убеждена, что Ахматова знала каждое слово, написанное Пушкиным. И для Алексея Федоровича Пушкин был вечной любовью, неисчерпаемой радостью. Как-то Анна Андреевна лукаво его поддразнила: «Вот Вы так любите «Медного всадника». А знаете ли Вы, что там есть две нерифмованные строчки?» Алексей Федорович изумился и кинулся к своему Пушкину. Через некоторое время из другой комнаты раздался его голос: «Нашел!» Действительно, искусно запрятанные, две нерифмованные строчки жили и никого не смущали.

И тогда, когда Анна Андреевна жила в «кассе», и потом, когда на Жуковского, 54, Алексей Федорович часто водил ее гулять, знакомил с любимыми закоулками старого города, посещал с ней перепелиные бои, показывал ей канатоходцев и нищих гадалычиков на бобах, даже представил ей знакомого верблюжонка. Пришли они однажды в тишину того сада, где были пережиты первые три года ссылки. Все было так же, как и прежде, — маки на глиняной крыше, беззвучно бежал арык, орошая пахучую мяту, политые дорожки были подметены и чисты, их запах наполнял свежестью весь сад, хотя вечно горящий мангал дымил под высокими тополями. Две прелестные девочки обрадовались приходу друга своих вечерних увеселений, и сразу появился поднос с дастарханом. Урюк и изюм были по-прежнему все так же сладки, и горячий чай все так же клубился паром над кашгарскими знакомыми пиалами. И тень, упоительная тень в жаркий день, такая же добрая, как девичьи руки, и лепет приветствий.

Вечером, когда они вернулись на Хорошинскую, где мы тогда жили, Алексей Федорович показал Ахматовой множество фотографий, снятых им в том саду. Среди них была одна, где я стою на дорожке с кувшином у ног. Анна Андреевна долго на нее смотрела, время от времени улыбаясь мне. Через три дня она пришла, поцеловала меня и протянула листочек бумаги, на котором было написано мое имя — «Галине Герус» (я долго носила свою девичью фамилию). На листочке я прочла следующее стихотворение, впоследствии ставшее знаменитым:

Заснуть огорченной,
 Проснуться влюбленной,
 Увидеть, как красен мак.
 Какая-то сила
 Сегодня входила
 В твоё святилище, мрак!
 Мангалочий дворик,
 Как дым твой горек
 И как твой тополь высок...
 Шехерезада
 Идет из сада...
 Так вот ты какой, Восток!

За глаза Анна Андреевна называла меня «Моя Шехерезада», а Алексея Федоровича — «козликом», как называли его друзья. И только один раз, при нашей последней встрече в Москве, она вдруг положила свою руку на мою и сказала: «Вот и моя Шехерезада поседела». И мы, грустно улыбаясь, глядели друг на друга тем взглядом, который ведом только женщинам, когда они знают, что тень времени упала им на лицо.

Она читала нам все стихи, написанные в Ташкенте, по мере их создания. Мы очень скоро проникли в тайну — как иногда реалии окружающей жизни оживали с поразительной конкретностью в ее стихах и становились поэзией. Это было увлекательно и умножало для нас прелесть ее стихов. Так, когда она переехала на балахану* в глубине двора на улице Жуковского, родилось два стихотворения: одно, посвященное Елене Сергеевне Булгаковой, которая до нее жила в этой комнате, и второе, в первом варианте звучавшее так:

Как в трапезной скамейка, стол, окно
 С огромною серебряной луною.
 Мы кофе пьем и черное вино
 И музыку бредим вчетвером.
 И зацветает ветка за стеною...

Эти четверо были — Анна Андреевна, Надежда Яковлевна Мандельштам, Алексей Федорович и я. Я не могу здесь перечислить все известные мне примеры того, как жизненный факт облекался в поэтические строки, но один случай особенно характерен. Когда Анна Андреевна, приходя к нам, садилась всегда на одно и то же место, ее профиль очень четкой тенью ложился на белую поверхность стены. Однажды Алексей Федорович обвел его на стене каранда-

* Балахана — легкая летняя надстройка над первым этажом. — *Прим. публикатора.*

шом, а позднее — углем. И, шутя, стал говорить Анне Андреевне, что по ночам ее профиль живет странной жизнью. Через некоторое время появилось большое стихотворение, начинавшееся словами:

А в книгах я последнюю страницу
Всегда любила больше всех других...

И в конце:

И только в двух домах
В том городе (название неясно)
Остался профиль (кем-то обведенный
На белоснежной извести стены),
Не женский, не мужской, но полный тайны.
И говорят, когда лучи луны —
Зеленой, низкой, среднеазиатской —
По этим стенам в полночь пробегают,
В особенности в новогодний вечер,
То слышится какой-то легкий звук,
Причем одни его считают плачем,
Другие разбирают в нем слова.
Но это чудо всем поднадоело,
Приезжих мало, местные привыкли,
И говорят, в одном из тех домов
Уже ковром закрыт проклятый профиль.

25 ноября 1943 г.

Удостоверяю, что дом с ее профилем на стене был один. Когда она уехала и известь его поглотила, я завесила это место куском старинной парчи. Я рассказала ей об этом потом, и она сказала: «Боже, какая роскошь, и всего лишь для бедной тени».

Вспомнился день, когда она пришла и непривычно властно сказала: «Садитесь, я хочу вам прочесть то, что я написала вчера». И прочла нам стихотворение «Мужество», очень взволновавшее нас. Мы поняли, что в русской поэзии появилось примечательное произведение. Алексей Федорович поцеловал ей руки и спросил, чего бы она хотела, она сказала: «Давайте побудем с Шопеном». Он играл ей долго и хорошо, как в концерте, — больше всего этюды. Как безошибочно она поняла, что в тот день ей больше всех нужна была польская душа Шопена. Он выразил любовь к своему народу, раскрыв ее миру в величайших вершинах музыки.

Околдованность «Поэмой без героя» вылилась у Алексея Федоровича в музыкальное произведение, названное им «Пролог». Он просил меня спеть эту музыку Анне Андреевне. Я невероятно волновалась и робела. Чтобы подбодрить меня, он шуточно сказал: «А ты не робей. Бери пример с Ершова». И рассказал Анне Андреевне, как несколько дней назад на спектакль «Улугбека» пришел, как это часто бывало, знаменитый ленинградский тенор Ершов, исполнитель вагнеровских партий и лучший в России Гришка Кутерьма в «Китеже». Гуляя в антракте с Алексеем Федоровичем по переполненному публикой фойе, он вдруг сказал: «А каватину вашего китайского посла я бы спел вот так...» Остановился и в полный голос спел каватину без слов, до конца, не видя и не замечая никого. Мне, конечно, до ершовской отваги было не дотянуть. Но я постепенно впелась, перестала труситься, и Анна Андреевна стала приводить разных своих друзей слушать «Пролог». Когда же позднее Алексей Федорович написал два романса — «Иву» и «Царскосельскую статую», я пела тот, и другой упоенно и радовалась тому, что Анна Андреевна любит слушать их. Считается, что в этих романсах Козловский достиг удивительного слияния с поэзией ахматовского слова. В книге «Ахматова и музыка», выпущенной ленинградским издательством «Советский композитор», напечатан портрет Алексея Федоровича, «Пролог» к «Поэме без героя» и факсимильно воспроизведены романсы «Ива» и «Царскосельская статуя», где на обложке рукописи Ахматова написала стихи своей рукой.

Время шло, и друзья стали возвращаться в родные места. Первым уехал друг юности Иосиф Уткин, чтобы вскоре погибнуть в авиационной катастрофе. Уехала Ленинградская консерватория, и с нею покинули Ташкент многие старые и новые наши друзья. Уехала любимая семья Сергея Никифоровича Василенко, уехала Женечка. В свою Одессу вернулся Владимир Петрович Филатов, в Москву — Михаил Михайлович Герасимов, и мы его никогда больше не видели. Кончились прелестные рассказы Корнея Ивановича Чуковского и живописные повествования Алексея Толстого. Настал день, когда уехала и Анна Андреевна.

Долгой была наша осиротелость. Мы особенно тосковали в первый новогодний вечер без нее. Но она все-таки пришла к нам: за четверть часа до наступления Нового года я нашла на полу прихожей белый листок. Это была открытка от Анны Андреевны, и начиналась она стихами:

ЯВЛЕНИЕ ЛУНЫ

Из перламутра и агата,
Из задымленного стекла,
Так неожиданно покато

И так торжественно плыла, —
Как будто «Лунная соната»
Нам сразу путь пересекла.

Поздравляю с Новым годом и желаю вам много радости. Эти стихи ташкентские, хотя написаны в Ленинграде. Посылаю их на их Родину. Жду вестей.
Не забывайте
вашу Ахматову.

15 декабря 1944 г.

Потом эти стихи были напечатаны в цикле «Луна в зените» с посвящением А.К.

Жизнь продолжалась. Годы разлуки озарялись не раз встречами в Ленинграде и Москве. И всякий раз они были счастливыми, радостными, такими, словно мы вчера расстались. Всего не рассказать, но я все же хочу вспомнить первую нашу с ней встречу в Ленинграде, примечательную во всех отношениях и совпавшую с одним из самых драматических событий в истории русской культуры.

Какой удивительной и счастливой была весна 1946 года! Казалось, что Ленинград никогда не был так красив. Балтийский ветер нес ему свою упругую свежесть. Неповторимое ленинградское небо жило синевой и чудесами. Солнце играло облаками, они смещались, сдвигались, распадались, и непрестанно по-новому освещались небо и земля. Улицы и здания внизу внезапно высветлялись все в новых ракурсах, каждый раз почти неузнаваемо измененные. И жизнь людей словно была в высокой гармонии с этими чарами воздушных преображений. Мужчин на улице мы не видели. Только верхолазы с раннего утра золотили купол Исаакия. Город был отдан в руки женщин, и они, старые и молодые, с материнской истовостью лечили и возвращали к жизни его истерзанное тело, веселые девчушки окликали прохожих с карнизов Адмиралтейства. И лишь с другой стороны темный бюст Лермонтова стоял с простреленным виском и казалось, он один ничего не забудет и ничего не простит.

Мы пришли к Анне Андреевне в Фонтанный Дом, оставив слева арку с надписью «Deus conservat omnia» — «Бог сохраняет все» Поднявшись наверх, мы попали на площадку, где перед дверью лежало много тюльпанов и стоял огромный куст белой сирени. Анна Андреевна сама открыла нам дверь, обняла нас и затем, оглядев площадку, воскликнула: «Боже, опять цветы». Вся комната, куда мы вошли, была заставлена великим множеством цветов, которые незнакомые ей люди все несли и несли. Война вернула Ахматову ее народу. Она

была на втором гребне своей славы. По всей России люди переписывали ее стихи, зачитывались ими в упоении, дарили друг другу драгоценные листочки и слали письма, полные любви, восхищения, благодарности. Особенно трогательными были письма военных, на всю жизнь запомнилось одно, от командира какой-то воинской части, написанное еще в дни войны. Он писал ей, что ее стихи неразлучны с ним в дни его трудной воинской жизни. Они — его неизменное утешение и радость, они помогают ему не терять надежду и мужество. Он благодарил ее за все и заканчивал письмо словами: «Через двадцать минут мы выступаем, и будет тяжелый бой. Анна Андреевна, благословите нас, дорогая».

Боже, сколько было всего при этой первой встрече! Мы не могли нарадоваться ее помолодевшему лицу и счастливому голосу. По дороге к ней мы купили газету, кажется, «Вечерний Ленинград», где была большая статья «В гостях у поэта» с большим ее портретом. Она посмотрела и как-то странно усмехнулась. К Алексею Федоровичу также в эти дни город был добр, полон удивительного благожелательства, друзья наперебой высказывали ему столько нежности, любви и радости, что он под конец впал в состояние какой-то счастливой эйфории и как-то сказал Анне Андреевне: «Какой город! Мне кажется, что он никогда не сможет обидеть». На что она ответила: «Еще как может обидеть». Меня поразили этот их разговор, такой, как показалось, неуместный в те дни радостного подъема.

Через месяц мы уехали на дачу под Москвой, чтобы работать над либретто оперы, заказанной нам Кировским театром оперы и балета. Как вдруг в двух ленинградских журналах появились разгромные статьи, и следом было опубликовано знаменитое ждановское постановление от 14 августа 1946 года, клеймящее позором Ахматову и Зощенку. Ничтожество, облаченное всевластием, с нечеловеческой свирепостью на глазах России и всего мира унижало, оскорбляло двух русских писателей, топтало их достоинство, отнимало их славу, ввергало обоих в отверженность и нищету. Перед этой расправой они были совершенно беззащитны. Кнут гонителя неумолимо свистел над головами оцепеневших от ужаса писателей, требуя от них противоестественных саморазоблачений и отречений.

У одних разбивались сердца, другие клялись и отрекались, но были и такие, кто, потеряв всякий стыд, в рабьей угодливости уверял «товарища Жданова», что теперь они подналягут и начнут писать произведения не хуже Пушкина, Гоголя и Толстого. Не было предела сраму одних и боли и отчаянию других.

Не могло быть и речи, чтобы прийти к Анне Андреевне. Нам сказали, что она лежит за закрытой наглухо дверью и глядит в потолок, сутками не закрывая глаз. Один Бог знает, что творилось в ее изнемогавшей душе. Теперь вместо

цветов неведомые люди присылали хлебные и другие продуктовые карточки, которые тут же отсылались в домоуправление. Печально знаменитое постановление обрекло ее на десятилетия бедности, имя великого поэта затаили искусственным забвением, ни единое слово ее поэзии не могло быть напечатанным, услышанным. И как провидчески она писала когда-то о себе и своем поколении:

А здесь, в глухом чаду пожара,
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.
И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

Маленький всплеск низости, связанный с этим постановлением, коснулся и Алексея Федоровича. Во время войны в Ташкент эвакуировался автор оперы «Броненосец «Потемкин» композитор Олесь Чишко. Это был высокий, очень толстый человек с большим животом. Недолюбливавшие его коллеги (кажется, Соллертинский) прозвали Чишко «Брюхоносец в потемках». Сначала он был оперным певцом, обладателем красивого мощного тенора. Когда ему вздумалось стать автором оперы, обнаружилась его профессиональная беспомощность. Поселившись в Ташкенте вблизи нас и познакомившись с Алексеем Федоровичем, он, в течение нескольких месяцев, не спрашивая разрешения, приходил к нам каждое утро, отнимая золотые для творчества часы, и подолгу пел арии из оперы, которую в то время писал, — «консультируясь с мастером», как он говорил. Причем приходил, наевшись чеснока, и надыхивал всю квартиру чесночным запахом. Все это было мучительно, но Алексей Федорович по мягкости натуры деликатно терпел посещения непрошеного гостя. Когда Алексей Федорович приехал в Ленинград по приглашению дирекции Кировского театра оперы и балета в связи с заказанной ему оперой, Олесь Чишко по телефону чуть ли не бился в истерике по поводу того, что Алексей Федорович вот уже три дня в Ленинграде и не позвонил и не пришел к нему. Затем устроил в его честь у себя в доме целое пиршество, говорил всякие сладкие слова и пригласил на другой день в Малый оперный театр на «Войну и мир» Прокофьева, где он пел партию Пьера Безухова. Сомневаться в его лучших чувствах по отношению к Алексею Федоровичу было невозможно.

Когда грянуло постановление об Ахматовой и Зощенко, в Ленинградском Союзе композиторов состоялось собрание, участники которого выража-

ли, как это тогда полагалось, единодушное одобрение этому позорному документу. Вдруг встал Олесь Чишко и сказал: «Товарищи, а как нам быть с теми композиторами, которые пишут музыку на слова Ахматовой? Можем ли мы терпеть их в нашей среде?» Председатель Союза спросил, кого он имеет в виду. На что Брюхоносец ответил: «Есть в Ташкенте такой композитор — не то Козлов, не то Козловский. Он дружит с Ахматовой и пишет музыку на ее стихи. И такому человеку наш Кировский театр поручил написание оперы». Это выступление прошло при гробовом молчании собравшихся. В перерыве, к кому бы Чишко не подходил, все отворачивались от него. <...>

Прошло двадцать три года после первой встречи с Анной Андреевной. 15 октября 1965 года Алексей Федорович справлял свое шестидесятилетие. С тех пор, как в нашем саду начал плодоносить гранат, у нас стало традицией: в этот день каждый уходящий гость срывал по гранату. На Востоке этот плод — символ дружбы и любви. В тот октябрьский вечер, когда гости давно разошлись, вдруг раздался телефонный звонок. Это, по поручению Анны Андреевны, звонил прилетевший в Ташкент поэт Анатолий Найман. Он привез ее дар — только что выпущенную книгу ее стихов «Бег времени» с рисунком Амадео Модильяни на обложке. В книге была надпись: «Далеким друзьям, храня им вечную верность. Ахматова. 15 октября 1965 г. Москва». В приложенной к книге записке она писала:

Дорогие мои!

Вот вам что-то вроде моей книги. В ней есть и период, который мы прожили вместе, есть и спутница моя, поэма. Вообще же многого не хватает. Записку передаст мой соавтор по переводу Леопарди, молодой поэт, драматург Анатолий Найман. Помогите ему в ташкентских делах. Всегда помню и люблю

Ахматова

15 октября 1965 г.
Москва.

Но помогать ее милому посланцу не пришлось. Он заболел и через неделю улетел в Москву с высокой температурой. Спустя некоторое время по нашей просьбе нам позвонили Ардовы и успокоили насчет здоровья Наймана. Неожиданно милый женский голос сказал: «А сейчас с вами будет говорить Анна Андреевна». И мы услышали прежний, полный жизни голос Ахматовой. Это был восхитительный, незабываемый разговор, полный счастливых восклицаний, торопливых объяснений в любви. Мы благодарили ее за книгу, а она ответила: «Вас люблю — книгу не люблю (ей не нравилась подборка стихов). Собираюсь

анналы

в Париж, пишу прозу, смешно, не правда ли? Там и о вас будет». И вдруг, услышав голоса в доме, пришел наш журавль Гопи и громко закричал. При звуках журавлиного крика Анна Андреевна как-то по-детски обрадовалась и все повторяла: «Какой он, должно быть, милый». А журка, словно понимая, что речь идет о нем, вдруг растанцевался и снова кричал, как бы приветствуя. Мы все это объясняли Анне Андреевне, и она смеялась так весело и хорошо. Но наступал конец разговора, уже были сказаны слова прощания, и голос ее умолк. Он умолк, и мы не знали, что для нас он умолк навсегда. О ее дальнейшей жизни нам многое было известно, но голоса ее мы больше не слышали. Алексей Федорович был в Рузе, когда пришла весть о смерти Ахматовой. Всю ночь он просидел в кресле у окна, а утром написал музыку «Приношение» ее памяти. И теперь уже она жила в книгах и стихах и уходила в свое бессмертие...

Публикация Вадима Киселева



Ян Шенкман

• • •

I

В музее заключенные картины
скрывают стены, голые, как спины
купальщиков, пригнувшихся к прыжку,
очнувшихся пейзажем в черной раме,
они уже не станут моряками,
не поплывут по стенам к потолку.

II

В музее заключенные картины
скрывают стены, голые, как спины
купальщиков, пригнувшихся к прыжку,
но, оказавшись запертыми в раме,
купальщики очнутся моряками
и поплывут по стенам к потолку.



Чем воздух прозрачней, тем грозы в июне сильней,
и стекла со звоном,
и небо над домом —
предмет возвышения двух голубей...
И хлебные крошки, и зёрна, не давшие всхода
в озимых дворах,
на первых порах
рассыпает скупая природа
у брошенных дач и прочих приютов осени.

МОСКВА

I

Люблю Москву, но я не простофиля,
не тпущу надеждой спать с Москвой в кровати.
Взгляни сюда! не правда ли, прекрасны
ее подмышек елочные пряди?
Она, как девка нежная, бестактна
и прикрывает лядвие туманом.
Едва ли при достоинствах таких
она решит зайти ко мне в квартиру.

II

И если ты немного похудеешь,
оденешься в девическое платье,
раскроешь для меня свои объятъя,
я прибегу, дрожа от вожделенья,
и на постелю брошу взгляд безумный,
и закричишь ты, быстро возбуждаясь...
Москва, Москва!
как много в этом звуке.

III

Не приставай ко мне, Москва, — нет денег
почти, а ты за мной от самой Пресни

идешь, качая бедрами и задом.
 Послал бы я тебя, но что-то есть
 в тебе, в сумбуре этого наряда...
 Решай сама, пойдешь
 за несколько сестерциев со мной?

IV

А что, Москва, возьму тебя, пожалуй,
 как говорил, бывало, Заратустра.
 И ежели она сопротивлялась,
 то он бросал ее к себе на ложе
 и действовал без лишних разговоров

V

Она лежала на холмах, распластанная,
 в беспорядке разбросав нижние юбки,
 бесстыдно заголив и выпучив плоть.
 Нечестивцы убежали.
 Прошло девять месяцев.
 Я поднял ее, брюхатую, и повел в роддом.

VI

Люблю Москву, хотя она в летах,
 и кроме этих лет не может предложить мне
 почти что ничего: вот странная любовь!
 Но победит ее рассудок мой,
 пока не победят другие части тела.

радостисна

*всякий раз купанье кончается слезами бах поет баха выбираясь на берег эта лань
 эта божья сестрица утешает его из ветвей он воркует на флейте он вспомина-
 ет радости сна песни усопших дней и вот уже ночь мелет вздор сумерки прячут
 слезы он такой же наследник как я он пьян его жена спит а он не может настро-*

ить баян эцгерцог гладит штаны его казначей пишет сумбурную прозу оркестранты фальшивят марш на восьмом этаже пожар у девицы грезы кругом непристойные фразы огонь что твой красnodар запиши эту мессу пока держишь себя в руках упал головой на стол придумай название рукам поправь пюпитр бах поцелуйся с дождем дрожь в коленях и птичий гам запорожцы пишут письмо и поют баркарولو под водою весна на ней верхом музыкант это ли не радости сна?

ПУШКИН-2

Пушкин останавливает коня на скаку,
Пушкин ходит в народ, скрывается от охраны,
ругается, как урядник,
выводит полк из окружения, удерживает высоту;
я докуриваю за ним папиросу
и переписываю батальные сцены.

Пушкин шлет депеши в Африку,
грызет мостовые набережных,
общается с облаками,
перекидывается словечком с императрицей,
на монографиях пушкинистов
рисует неразгаданных всадников,
выигрывает в карты, ссорится с офицерами;
я надеваю белую рубаху
и защищаю его от Дантеса.

Пушкин матерится —
я делаю ему замечание —
Пушкин спит с женщиной —
охраняю его покой.

Пушкин теряет время,
женится, умирает,
отбрасывает тени, описывает будущее,
лежит в братской могиле —
я отдаю ему честь,
стоя в почетном карауле.



Герман Корте

**НЕМЕЦКАЯ ЛИРИКА
С 1945 ГОДА ДО НАШИХ ДНЕЙ***

Чтобы с какой-то степенью полноты обрисовать сложную и разветвленную историю немецкой лирики с 1945 года до наших дней, я придерживался в этом кратком очерке хронологического принципа. Временные рубежи — 1945, 1960, 1975 и 1990 — не следует воспринимать как вехи стилей и направлений уже потому, что за послевоенные годы у немецких лирических авторов не сложилось никакого характерного для эпохи стиля и никакого единого поэтологического и общественного самоощущения. Последние полвека предстают скорее неким полифоническим и притом дисгармоничным концертом. Автор очерка выступает в роли слушателя, который, будучи и современником и историком, различает одни голоса яснее, чем другие, и в итоге излагает свое видение вещей, пытаясь сконструировать историю немецкой лирики послевоенных десятилетий.

* Редакция благодарит за содействие в подготовке этой публикации г-жу Катинку Дитрих ван Веринг — директора Департамента культуры г. Кельна.

«ПОЭТОМУ ДАЙТЕ МНЕ НОВЫЙ ЯЗЫК» 1945 — 1960: между традиционализмом и модернизмом

Поэт Гюнтер Кунерт (род. в 1929), живший до 1979 года в ГДР, бросая взгляд назад из пятидесятых, представил в стихотворении «О некоторых уцелевших» зримую картину разрушений конца войны:

Когда человек
Был вытасен
Из-под обломков
Своего
Разбомбленного дома,
Он отряхнулся
И сказал:
«Никогда больше.
По крайней мере, не сразу».

В этих строках — Германия 1945 года. Из-под обломков выползли вовсе не какие-то новые люди, и опыт войны, выраженный в формуле «никогда больше», парадоксальным образом соседствует с вечно вчерашним беспамятством: «По крайней мере, не сразу».

1945 год не стал «Годом Ноль» или «Годом великого перелома». И поэты, не менее других, продолжали цепляться в языке, в форме, в образах за прошлое. Лишь очень немногие замолчали совсем. Даже те, кому на короткое время было запрещено публиковать свои стихи, как, например, Готфрид Бенн (1886—1956), все-таки продолжали писать. Писали и те, кто вернулся из изгнания, и те, кто оставался в Германии. Но даже трезво глядевшим на вещи антифашистам, понимавшим, что средствами прежнего условного лирического языка и традиционных поэтических образов не описать геноцид и преступления нацистов, — даже им с трудом давались новые способы поэтического выражения. Именно об этом в 1945 году пытался сказать в своей «Балладе о старых и новых словах» Штефан Херmlin (1915—1997). Его лирический герой ищет «новых слов» — но сами его метания выражены еще в прежней условной манере: «Я знаю, что их уже недостаточно, Потому что земля еще носит меня, А старые слова лгут... Поэтому дайте мне новый язык! Я дам вам свой».

Лирический традиционализм, господствовавший до первой мировой войны и даже до 1933 года, объединял поэтов самых разных мировоззрений. О свете, духе, жизни, вечности, надежде и утешении писали и Иоганнес Бехер (1891—1958) — министр культуры и самый политически влиятельный лирик ГДР, и, к примеру, Райнхольд Шнайдер (1903—1958) и Вернер Бернгрюн (1892—1964), мыслившие себя христианскими поэтами. При всем политическом несходстве, они сходились в оценке роли поэзии в обществе как некоей реальной конструктивной силы — и роли лирического по-

эта как призванного свыше, наделенного даром слова и способного возвещать истину творца.

Корни традиционной поэзии лежали в стремлении к прочному порядку, к устойчивому мировоззрению и гарантированным ценностям. Человека, его прошлое и настоящее, она желала воспринимать как нечто нерасчлененное и поддающееся единой трактовке. Понятно, что поэзия эта была принципиально антиавангардистской — и по форме, и по тематике. Традиционализм доминировал с 1930 по 1960 год. Политический и культурный рубеж 1945-го тут мало что изменил. Сонеты, оды, элегии, гимны, песни и стансы — все это по-прежнему высоко котирировалось, в то время как авангард начала века с его радикальными сомнениями в ценностях языка, культуры и общества в Западной Германии был почти забыт, а в ГДР осуждался как буржуазно-декадентский модернизм. Так что считать 1945 год *литературным* рубежом можно лишь с оговорками. Правда, в 1952-м Генрих Белль написал свое «Слово в защиту литературы руин» — манифест литературного новаторства, требовавший радикального разрыва с фашистским прошлым и ответственного, лишенного иллюзий взгляда на действительность и опыт военных и первых послевоенных лет. Но эта литература — во всяком случае, *лирика* руин — так и не вышла, если отвлечься от стихов Понтера Айха (1907–1972), за рамки стереотипов и заимствованного набора условных метафор и мотивов.

В ГДР задавали тон протагонисты лирического традиционализма, в особенности Бехер, а не те поэты, что оказались в изгнании — Бертольт Брехт (1898–1956) и Эрих Арендт (1903–1984). Так же и на Западе по-прежнему пользовались наибольшим спросом и любовью читателей лирики, получившие известность до 1945 года. Но постепенно начался процесс возвращения к европейскому и забытому немецкому модернизму. Тогда же последовало и блестящее возвращение Готфрида Бенна.

Это было не просто возвращение поэта, прославившегося еще за десятки лет до того. Бенн стал образцом, даже культовой фигурой для литературной молодежи, надолго избравшей предметом подражания его язык, поэтику, форму выражения, даже облик. Притягательная сила Бенна крылась не в последнюю очередь в декларируемом им бегстве от общества, от истории, от политики: «Представлять определенные направления, Действовать, Приезжать, уезжать, — Это признаки мира, Не способного смотреть на вещи надлежащим образом. У меня за окном, — Изрекает мудрый, — Долина, В которой толпятся тени, Два тополя знаменуют начало тропы, Тебе известно — куда».

Протест Бенна против «размера и формы» выразился в фигуре «Мудреца», поэта-интеллектуала, предстающего независимым одиночкой, который отрешенно и скептически, порой агрессивно и цинично, а иногда меланхолично и сентиментально ставит искусство на место мировоззрения и религии, чтобы в конечном итоге свести бытие, воспринимаемое как страдание, «всею к двум вещам»:

пустота
и запечатленное Я.

Пятидесятые годы стали, как на Востоке, так и на Западе (Германии — *Ред.*), десятилетием поэзии. И это было достаточно удивительно. Теодор Адорно сказал: «Писать стихи после Освенцима — варварство», — подчеркивая в столь ультимативной форме невозможность зафиксировать языком поэзии убийство миллионов евреев да и вообще доверяться эстетике стихотворения, пройдя через опыт фашизма. Адорно волновали не столько границы скорбного литературного труда, сколько то фундаментальное для лирики, для всей немецкой лирики послевоенное открытие, что всякая поэзия после 1945 года будет *поэзией после Освенцима* и что на ней должна с этого времени лежать обязанность исторической памяти.

Адорно сформулировал свой культурно-критический тезис на фоне быстро набравшего силу на Западе реставраторства, когда больше распространены были умолчания и табу, нежели размышления об эпохе и политическая ангажированность. О фашизме и его преступлениях чаще упоминалось лишь намеками и общими местами. Мария Луиза Кашниц (1901—1974) в смущении говорит об этих эвфемистических речах в своем стихотворении «Заклинание»:

И уже начинается этот
шепот: как это было тогда?..

Темой стихотворений Кашниц, а также Петера Хухеля (1903—1981) и Иоганнеса Бобровского (1917—1965) вновь и вновь становится проблема коллективной вины немцев, о которой велось много дискуссий после войны. Хухель и Бобровский, поэты, писавшие о природе, рисовали пейзажи, полные зашифрованных воспоминаний и раскаяний, полные исторической памяти. Бобровский начал свою писательскую деятельность в 1941-м, в год нападения Германии на Советский Союз. Число «1941» неоднократно появляется в его стихах словно знак болезненной инициации, придавая его пейзажам контуры воспоминаний об уничтожении, смерти, гибели. Таков, к примеру, заключительный образ стихотворения «Ильмень-озеро 1941», где метафорика волка и снежного бурана создает атмосферу страха и смертельной угрозы:

Ты видел парус? Огонь
стоял вдали. Волк
вышел на поляну.
Он слушает бубенцы зимы,
он воет на огромное
снежное облако.

Такие стихи могли восприниматься как нечто «герметическое», ведь разгадывание заключенных в них шифров стоило большого труда тем, кому в годы восстановления и «холодной войны» фашизм стал уже казаться далеким прошлым. И в этих условиях вовсе не удивительно, что помимо отдельных немногих поэтов, подобных Хухелю, Бобровскому и Кашниц, именно еврейские лирики постоянно делали темой своей поэзии массовое уничтожение евреев немцами. Это — Нелли Закс (1891—1970), Ро-

за Ауслендер (1907–1988), Пауль Целан (1920–1970), а затем также Эрих Фрид (1921–1988). Их стихи стали поэтическим трудом памяти в той мере, в какой их творчество буквально помогало выжить и продолжать жить. Культура периода восстановления часто определяла их на роль «мучеников». Примером тому — Пауль Целан. Его стихотворение «Фуга смерти», хотя и было создано еще в 1944 году, принадлежит к канону послевоенной немецкой лирики. В этом стихотворении воспоминания об убитых, персонифицированных в имени «Суламифь», контрастируют с образом немецкого убийцы — квинтэссенции жестокости и сентиментальности. В последней строфе противостоящие друг другу и перекрещивающиеся мотивы соединяются под знаком, определяющим смысл всей фуги: «смерть — это мастер из Германии».

Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью
мы пьем тебя днем смерть это мастер из Германии
мы пьем тебя вечером и утром мы пьем и пьем
смерть это мастер из Германии его глаза голубые
он стреляет в тебя свинцовой пулей и попадает в тебя
один человек живет в доме твои золотые волосы Маргарита
он натравливает своих кобелей на нас и дарит нам могилу в воздухе
он играет со змеями и мечтает смерть это мастер из Германии
твои золотые волосы Маргарита
твои пепельные волосы Суламифь

«Фуга смерти» Целана, начиная с пятидесятых годов, становится образцом так называемой «герметической лирики». Однако это понятие вводит в заблуждение, ибо оно объявляет темным то, что на деле было совершенно ясным и желало быть таковым. «Герметическая лирика» — это труд памяти в самом широком смысле. В своих словесных и метафорических комплексах она является поэтической памятью, в том числе и в общественно-политическом смысле — как воспоминание о фашизме и о войне, и с точки зрения критики языка — как исследование языковых возможностей в эпоху идеологии и средств массовой информации.

«Я ОТКРЫВАЮ ГЛАЗА И ВИЖУ» 1960 — 1975: в зените модернизма

Чем больше в 50-е годы давал знать о себе модернизм, тем решительней становился отказ от красивых условностей лирического способа выражения, тем более стихи становились неким родом метапоэзии, непосредственный предмет которой — язык и поэтическое творчество. Лирика превратилась в артикулирование собственного поэтического языка и средство поэтического самоанализа — хотя читающая публика и рынок, привыкшие за десятилетия к плоскому и гладкому фасаду доходчивого традиционализма, до начала 60-х относились отрицательно и с непониманием к новой по-

транскрипции

эзии, воспринимавшейся как «герметическая» и «темная». Это были стихи поэтов, которые окончательно преодолевали лирический традиционализм и тем вновь открывали дорогу модернизму. Исторически то был самый значительный рубеж в истории послевоенной лирики. Ингеборг Бахман (1926–1973) в своем стихотворении «Темные речи» изображает мотивы молчания и онемения, пробелов и намеков как возвращение к орфическому истоку поэзии:

Я как Орфей играю
на струнах жизни смерть,
и в красоте земли
и твоих глаз, правящих небом,
я умею говорить только темное.
.

Струна молчания,
натянута на волне крови,
я касаюсь твоего звучащего сердца.

Шестидесятые годы, проходившие под знаком возврата к модернизму, означали во многих отношениях радикальный разрыв с традицией. Форма и язык традиционного стихотворения оказывались тут малопригодными. Изменившемуся статусу поэзии и новому самоощущению автора отвечала изменившаяся поэтика. Одним из лириков, которые последовательно порывали с традиционализмом и экспериментировали с новыми формами, был кельнский писатель Рольф Дитер Бринкман (1940–1975). Его тексты отличало стремление наблюдать эмпирическую реальность, не следуя иллюзиям реалистического изображения. Во главу угла ставился сам процесс поэтического восприятия действительности и его отражения средствами языка. Сегодняшний день, будни, только что пережитое или узнанное давали множество поводов к поэтическому творчеству. Бринкман отказывался от крупных мировоззренчески-политических полотен и сосредоточивался на деталях, обретавших тем большую значимость. Стихи его напоминают фотоснимки, но это отнюдь не простой продукт литературной фотографии, а поэзия, в которой всегда присутствует человек, держащий в руках камеру. Не было другого лирика, который бы так ясно осознавал, что всякая фотография и, более того, всякий текст, отсылающий читателя к действительности, всегда определяются точкой, способом и углом зрения, перспективой и даже отбором и затемнением отдельных мотивов. Техника бринкмановского стиха могла доходить до той точки, в которой текст сводится к сухому, но точному наблюдению, как, например, в стихотворении с характерным названием «Фотография»:

Посреди
улицы
женщина

в синем
пальто.

Хотя для поэзии Бринкмана краткость вовсе не типична, все же его современники чаще отдавали предпочтение «короткому» стихотворению. В 60-е годы возродились жанры политической эпиграммы и лаконичного критического стихотворения. Тогда же была признана и продуктивность экспериментального творчества, в первую очередь — конкретной поэзии. Эпиграмма как «стихи на злобу дня» предоставляла возможность заостренной критики и становилась, продолжая традиции Брехта, диалектической фигурой мысли, желающей воздействовать на действительность. Поэт, прежде бывший одновременно возвестителем вечных истин и волшебником слова, становился производителем текста. Создание стихотворения теперь обозначалось просто словом «писать», а продукт этого писания — словом «текст». В контексте оперативной, ориентированной на непосредственное воздействие лирики возникали песни и зонги протеста, такие как тексты Вольфа Бирмана (род. в 1936) и Франца-Йозефа Дегенхардта (род. в 1931), продолживших традицию уличных песенок и жестоких романсов.

Поэт шестидесятых, «критический лирик» — выразительным примером является Ганс Магнус Энценбергер (род. в 1929), — это не только человек, пишущий стихи, но и критик-журналист, политический публицист, переводчик, издатель, автор эссе и журнальных статей. Энценбергер заимствовал у Бертольта Брехта, который лишь теперь, спустя годы после смерти, начал оказывать значительное влияние на Западе, позу и жестикуляцию политически ангажированного писателя, а его эстетические максимы напоминали скорее творчество Бенна. В томе своих стихов «Шрифт для слепых» (1964) Энценбергер развивает критику благополучного и потребительского общества времен Аденауэра на основе анализа распространенных идеологизмов. Стихотворение «Блюз среднего класса» — образчик ведущего мотива Энценбергера «я открываю глаза и вижу» — написано в монотонном, усыпляющем ритме удовлетворения и печали, сытости и меланхолии, переизбытка и неуютя, обеспеченности и скрытого страха:

Часы заведены.
Взаимоотношения упорядочены.
Тарелки вымыты.
Проходит последний автобус.
Он пуст.
Мы не можем жаловаться.
Чего мы еще ждем?

Ключевым для поэтических теорий 60-х было слово «действительность». Те, кто говорил об «открытии действительности», имели в виду политическую и социальную реальность общества эксплуатации, империализма и колониализма, но также и

транскрипции

реальность заостренного в бюрократизме и утопически деформированного социализма. Написать стихи значило поставить себя в центр лирического текста действительности и критиковать положение вещей. Это притязание сделалось программой нового поколения поэтов ГДР, к которому принадлежали Сара Кирш (род. в 1935), Вольф Бирман, Фолькер Браун (род. в 1939), Карл Микель (род. в 1936) и другие авторы. Виртуозно используя многозначность поэзии, играя возможностями культурного аппарата, они порой достигали такого влияния, что даже партийные руководители вынуждены бывали «разбираться» с их творчеством — к примеру, со стихотворением Сары Кирш «Черные бобы»:

Днем я беру книгу в руки
днем я выпускаю книгу из рук
днем я думаю что идет война
днем я забываю обо всякой войне
днем я мелю кофе
днем я собираю молотый кофе
обратно в красивые
черные бобы
днем я раздеваюсь одеваюсь
сначала крашусь потом моюсь
пою молчу

И на Востоке, и на Западе стала распространенной политическая ангажированность лирика, превратившегося в социального критика, в некую независимую инстанцию — в открыто действующего оппонента институтам власти и средствам массовой информации, чьи стихи печатались и расходились огромными тиражами. Такая роль объединяла поэтов разного происхождения и различных концепций, и благодаря этому шестидесятые стали наиболее продуктивным из послевоенных десятилетий.

Одним из самых известных «злободневных» лириков 60-х и 70-х был Эрих Фрид. Его тексты, изобилующие остротами и игрой слов, представляли собой критические комментарии текущих событий и поэтическую оппозицию предрассудкам и клише средств массовой информации. Фрид понимал свои стихи как предостережения, обращенные к критически мыслящей публике, — он был просветителем, посредником, диалектиком, и это сближало его с рядом писателей, живших в ГДР, — Кунертом, Бирманом и Брауном.

Фрид и Бирман были ведущими фигурами в поэзии 60-х, теснейшим образом связанной с политическими конфликтами того времени. Политизация лирики достигла своего апогея в 1968 году, во время студенческих волнений в ФРГ, но затем пошла на спад. Покушение на студенческого вожака Руди Дучке в Западном Берлине и вступление войск Варшавского договора в Чехословакию оказались первыми вехами нового курса. Еще продолжались дебаты о «смерти литературы», о том, как она должна перейти в непосредственные политические действия, но как раз не сама литерату-

ра, а ее политически ангажированная часть вступила в полосу кризиса. Уже в начале семидесятых стал постепенно пропадать оптимистический и самоуверенно критический тон лирики. Он уступал место самокритичному анализу и отстраненности. Чем тише становился голос поэзии, тем явственней возвращалось внимание к поэтам старшего поколения — Целану, Хухелю, Арендту, чей язык еще недавно осуждался за «герметизм». Их независимость проявилась как раз в том, что они — в частности, Целан в своей поздней лирике — были столь же далеки от обманчивых иллюзий усовершенствования мира, сколь и от религиозных ожиданий и метафизических обещаний:

ОСЕННЕЕ СОЛНЦЕ

над черно-серой пустошью.
Мысль ростом
с дерево
вбирает звук света — еще нужно
петь песни по ту сторону
человечества.

«ПЕПЕЛ ПРЕЖНИХ ОГНЕЙ ЛЕЖИТ У НАС НА ГУБАХ» 1975 — 1990: между традицией и новым авангардом

Определяющее влияние на лирику 70-х оказало избавление от общественно-политических иллюзий и крах утопических пророчеств. Только этот фон позволяет понять возросшую на какое-то время популярность так называемой «лирики повседневности» и значение частного и субъективного в поэзии этого десятилетия. В то же время явственно усиливается мрачное восприятие общественно-политических перспектив в поэзии ГДР — длительный, мучительный, противоречивый процесс познания и чувствования, который можно реконструировать, например, по сборникам стихов Фолькера Брауна «Мы, а не они» (1970), «Против симметричного мира» (1974) и «Упражнения в ходьбе выпрямившись» (1979). После принудительного лишения Бирмана гражданства ГДР в 1976 году для многих авторов, живших в ГДР и относившихся к ней с критической симпатией, исчезли всякие сомнения в том, что модель реального социализма обречена. С этого времени начинается исход лирических поэтов из страны. Уезжают Сара Кирш, Понтер Кунерт, Райнер Кунце (род. в 1933), Томас Браш (род. в 1945) и многие другие. При том, что стихи Бирмана вовсе не было критикой только в адрес ГДР. Многие его тексты воспринимались с пониманием и на Западе, ибо в них — к примеру, в «Гельдерлиновской песне» — отражалось характерное для эпохи ощущение некоего состояния между обмороком и сопротивлением, безразличием и самоутверждением, объединявшее немецкую публику Востока и Запада:

Мы живем в этой стране
как чужие в собственном доме
Догорели печи революции
пепел прежних огней лежит у нас на губах
все холодея, и холода все холодея одолевают нас.

Было ясно, что такое восприятие действительности требовало стихов, которые помогли бы в равной мере поэту и публике заново осознать себя. Не в последнюю очередь именно в истории жизни Гельдерлина находили модель перехода от надежд к их крушению, непреодолимого разногласия между субъектом и обществом, и множество проникнутых гельдерлиновской меланхолией стихотворений, написанных в семидесятые годы, вызваны как раз таким мироощущением.

Если в 60-е символом утопии и прорыва была фигура Икара, а в 70-е символом разочарования и потерпевшего крушение энтузиазма был Гельдерлин, то в 80-е объектом поэтической идентификации стал образ Кассандры. «Перед Потопом. Стихотворение как Ноев ковчег» — так назвал в 1985 году Гюнтер Кунерт свою лекцию о поэтике. В ней он говорил о роли Кассандры, которую играет лирика, — роли, богатой традициями, но сформулированной теперь по-новому. В эпоху гонки вооружений, мировых экономических кризисов и угрозы экологических катастроф лирик должен — вновь — стать предупреждающим и предостерегающим пророком грядущего «потопа». В стихотворении Кунерта «Символическая морская пьеса» тональность сентиментального смущения и общего резонерства в соединении с апокалиптической перспективой «мыса доброй безнадежности» превращается в послание-предостережение:

...О лица проклятых
которые еще смеются
над своим проклятьем:
Однажды каждого захватит
черная волна
и утащит с собою
и бросит
на мыс
доброй безнадежности.

Такие «смущенные стихи» были характерны для многих авторов восьмидесятых. Средства массовой информации рисовали апокалиптические сценарии, порой сбывавшиеся в реальности — как, например, в случае с Чернобылем, а лирики создавали свои комментарии, рассчитанные на общее сочувствие. Писались «смущенные стихи» о вымирании и истреблении лесов, загрязнении морей, атомных отходах, гонке вооружений, перенаселении, озоновых дырах. Была ясно слышна морализаторская тональность, когда Кунерт писал — с характерным подзаголовком «После Чернобыля» — о радиоактивном ветре, который вскоре «обнажит тебя до самых костей». Обязыва-

ющим «мы» поэт приглашал читателей участвовать в свершении того, о чем им уже давно было известно:

Мы зрители,
которые понимают и не понимают,
что они понимают.
Мы зрители,
бодрые, веселые зрители.
У нас есть входные билеты.
Нам страшно.

Девиз «нам страшно» гнал в Ноев ковчег его-пассажиров и делал из лирика настоящего специалиста в области катастроф. Но в этих стихах по большей части отсутствовала характерная для поэзии 60-х и начала 70-х политическая направленность и стремление к переменам. Читателю не приходилось в испуге вскакивать со своего мягкого кресла, ведь лирик подавал ему лишь то, что и без того имело широкое хождение — культ «смущения», которому соответствовала поэзия, возвращавшаяся к простым формам, условной рифмовке и традиционной строфике, что указывало на эстетический отход от практики экспериментаторства.

Впрочем, это возрождение формы было вполне характерно лишь для части лирических поэтов. Резко противоречило ему творчество группы молодых, двадцатитридцатилетних авторов в ГДР, которые представляли ее третье и последнее поэтическое поколение и постепенно завоевали самостоятельное положение — причем мало кто из послевоенных лириков мог бы соперничать с их продуктивностью. Из официальной культурной жизни ГДР эта группа была практически исключена. Лирика уходила в подполье, становилась субкультурой и антикультурой.

Наибольшую известность приобрела берлинская группа Пренцлауэрберга — кружок, получивший имя по району, расположенному у Берлинской стены. В эту группу, как сейчас установлено, органы безопасности ГДР внедрились своих информаторов и поставили ее под самый жесткий контроль. Что, впрочем, не мешало творческому экспериментаторству молодых авторов. Ныне многие из протагонистов пренцлауэрбергского кружка стали признанными поэтами, как, например, Уве Кольбе (род. в 1957), Берт Папенфус Горек (род. в 1956), Дурс Грюнбайн (род. в 1962).

Возврат к традициям авангардизма был в значительной мере реакцией на табуирование и оплевывание истории авангардистского движения, практиковавшиеся еще и в восьмидесятые годы в школах и высших учебных заведениях ГДР, поскольку того требовала доктрина соцреализма (на деле, впрочем, давно уже не воспринимавшаяся всерьез). Табуированная, не удостоившаяся стать «наследием» традиция с любопытством подхватывалась. Заново были открыты техники коллажа и монтажа, сюрреалистическое комбинирование образов и текстов, создание фрагментарных и разрушенных текстов. Художники старшего поколения, которых в ГДР до того почти полностью игнорировали и изолировали, теперь стали настоящими мэтрами — например,

Адольф Эндлер (род. в 1930), Эльке Эрб (род. в 1938), а также Карл-Фридрих Клаус (род. в 1930), давший важнейший импульс визуальной поэзии ГДР и создавший предпосылки для восприятия русской авангардистской «зауми», нашедшей многочисленных подражателей.

Официальный язык с его идеологемами окончательно скомпрометировал себя, и это побудило многих авторов к экспериментам с официальными лозунгами и клише. Рюдигер Розенталь (род. в 1951) сформулировал поэтику такой критики языка в стихотворении «цитата»: «кто пишет действительность, сворачивает ей шею / именно это я и хочу сделать». В этих текстах тесно сочетались иронизирование и техника коллажа. Лирический герой издевался над официальным языком партии и газет, разрушал его, уродовал до неузнаваемости.

Поэзия, создававшаяся в 80-е годы в Пренцлауэрберге, была калейдоскопом экспериментов вне твердо установленных рамок. Авангардизм был воспринят, но не в качестве новой традиции, а как некая кладовая импульсов к изменению, переделке и постановке опытов.

«СВОБОДНО ОТ ВСЯКИХ ИЗМОВ»

Перспектива: новая лирика 90-х

Продуктивность пренцлауэрбергского самиздата была связана с условиями, исчезнувшими после 9 ноября 1989 года, когда пала Берлинская стена. Пренцлауэрберг внезапно перестал быть заброшенным районом возле этой стены; сделавшись вдруг открытой культурной сценой, он преобразился за несколько недель. Правда, изменение лирической сцены было подготовлено раньше, поскольку западногерманским издательствам уже удалось за короткое время сделать наиболее одаренных прозаистов кружка известными на Западе поэтами. И в соответствии с этим группа разделилась вполне по законам рынка: одни стали признанными авторами (Дурс Грюнбайн получил в 1996 г. главную литературную премию Германии — премию Георга Бюхнера), а о других теперь уже почти совершенно забыли.

Тем не менее нужно констатировать, что опыт 80-х не пропал даром. Он и сегодня оказывает непосредственное влияние на работу многих авторов. Познав на опыте связь стремящейся к господству власти с подчинением языка, манипуляцией сознанием и тиражируемыми стереотипами восприятия, они отвергают их в своей поэтической практике: эти поэты критически наблюдают за социальными и экономическими процессами, за культурной и издательской политикой, за ритуалом фельетонов и литературных действий в неолиберальном капиталистическом обществе. Те, кого не могут удовлетворить общие места о либерализме и монетаризме, сохранили свой скепсис и предпочитают, как иронизирует Папенфус-Горек, держаться

со случайной свободой
в деятельном покое

свободно от всяких
измов

Любовь к экспериментам, которая в восьмидесятые годы успешно утверждалась в Пренцлауэрберге в противовес западной тенденции к возрождению формы, объединяет ныне таких лириков молодого поколения, как Грюнбайн, Папенфус-Горек, Кольбе, Томас Клинг (род. в 1967), Керстин Хензель (род. в 1961), Марсель Байер (род. в 1965). Тексты Клинга являют собой пример того, как лирика может определять свое отношение к эпохе средств массовой информации. Его лирические пьесы проникают в эту реальность, демонтируя стереотипы восприятия, их жаргон и речевые схемы, а затем заново составляя, как из кубиков.

Лирические поэты, активно реагирующие на порождаемую СМИ реальность — причем не в смысле ритуальных жалоб на всеобщий упадок культуры (потому что хорошая книга стихов не находит спроса), а в смысле настоящей литературной практики, — эти поэты как раз выигрывают от осознания маргинализации литературы. Степень понимания и анализа ситуации выражается и в их теоретических установках. Если ограничиться одним примером, то Дурс Грюнбайн еще около десяти лет назад сформулировал концепцию определяющих восприятие контекстов и способов функционирования лирики в конце XX столетия. Имеется в виду, что теперь произведение не несет в себе готовой программы восприятия, но представляет собой открытые, фрагментарные текстовые формы и высказывания, дающие лишь импульс к поиску — их результат всегда лишь предварителен, всегда предполагает дальнейшее осмысление. Для читателя это означает, что современные стихи сложнее расшифровывать: они не только обладают внутренней замкнутостью, но и корреспондируют друг с другом, интертекстуальны по природе — включают фрагменты мыслей, скрытые и прямые цитаты, играют темами из различных областей жизни. Нужно констатировать, что новейшая лирика утверждается в противовес постмодернистскому отрицанию субъекта поэзии, в противовес всем тенденциям постмодернистского тонального и языкового дизайнера и при всем своем многообразии обрела некий собственный язык.

Поэты разных поколений сейчас едины в том, что поэзия должна сохранять свой суверенитет в борьбе с засилием новых СМИ — то ли используя новые технические средства, то ли противопоставляя себя им. Опубликовано в 1995 году стихотворение Энденсбергера «Старое СМИ» читается на этом фоне как способный привести к консенсусу, хотя и несколько старомодный манифест, представляющий технологическое понятие «виртуальной реальности» прямо-таки в классическом духе — как мир поэтических образов. Автор призывает в главные свидетели именно традицию: Гете («Ты вновь наполняешь кусты и долину»), Бенна («Ты в августе так одинок») и поэта XVII века Андреаса Грифиуса («Ночь знаменем машет своим»):

Но для кого *виртуальная реальность*
действительно важная штука — к примеру,
Ты вновь наполняешь кусты и долину,

или: Ты в августе
так одинок, или же:
Ночь знаменем машет своим,
тот обойдется малым
.....
Вместо компьютера огрызок карандаша —
и это все.

Перевод Вадима Витковского

Фридрих Гворг Юнгер

СОБАКИ

(Из цикла «Восточный город»)

Сплошные кости, кожа да короста;
Как дети, робки и боятся палок.
Они живут в гниющих недрах свалок,
Куда вползать и мерзко, и непросто.

Там есть прокорм — куски гнилья и рвани,
И можно скрыться от людей недобрых;
Испробуешь бульжника на ребрах —
Начнешь бояться человечесьей брани.

Когда луна висит вверху, во мраке,
И купола мечетей над пустынным
Песком подобны яйцам страусиным,
На небо начинают выть собаки.

Воздеты головы собак бродячих
Туда, где только звезд толпа седая;
Псы до рассвета воют, ожидая
Услышать вой небесных стай собачьих.

Но счастье дверь пред ними не закрыло:
Известен страстный трепет — им, которым

Затем дано, таясь по смрадным норам,
Вылизывать щенков слепые рыла.

Терпенье! Дастся каждому по вере:
Молящийся, помысли о собаке,
О звездах глаз ее: в грязи, в клоаке
Живут и жизни радуются звери.

Перевод Евгения Витковского

Гюнтер Айх

ДНИ СОЕК

Сойка не бросила мне
голубого пера.

Катятся в утреннем сумраке,
словно желуди, крики сойки.
Горькие зерна —
пища на целый день.

В красной листве весь день
долбит она клювом
темную ночь
из веток и диких плодов —
пестрый покров надо мной.

Ее полет — как биение сердца.
Где она спит
и что ей снится?
Незамеченное, лежит в темноте
возле моего ботинка
голубое перо.

Перевод Е. Витковского



Слушай, как дождь шумит
над косогором: идут
те, кто невидимы больше,
по глинистой древней тропе,
залитой мутной
водой. Ветер в кронах чужбины
колышет пряди
черных волос.

ВРЕМЯ ОЖИДАНИЯ

Тишина
объемлет красоту
в движениях бедер Дианы;
в горной Грузии; в острие плавника
плеснувшей акулы; в луне над Владимиром,
над обрывами берега Клязьмы;
в пастушке, пришедшей к колодцу;
в веренице летящих цапель.

Скоро ль придешь ты, чтобы мог я сказать:
это было; или — будь по-другому —
зажатым в зубах все равно
принесешь ты ответ:
как вошла тишина
в наше молчанье,
когда мы надолго заснули
друг у друга во сне.

Перевод Е. Витковского

Хайнц Пионтек

ОКТАБРЬ ПО БРЕЙГЕЛЮ*

Проходит стадо: ряд голов,
направлены домой покорно.

* Стихотворение написано по мотивам картины Питера Брейгеля-старшего «Осень».

Встал на колени птицелов
и ввысь глядит сквозь ветки тёрна.

Пастух с дубиной, деловит,
прогнал коров через распадок;
жаль, губы холодом кривит:
пусть воздух прян, да вот не сладок.

Там — всадник, дальше — батраки
ступают шагом напряженным:
им поскорей бы в кабаки
иль, даже лучше, прямо к женам.

Уйдут, и миру — грош цена.
И я пойду, следя в просторах,
как даль светла, как холодна,
и стану слушать листьев шорох,

и, желудь подобрав рукой,
класть прямо в шляпу — в кучку,
в грудь,
и наконец найду покой
и все, что рассказал, забуду.

Перевод Е. Витковского

АВГУСТ

Пылающие бакенбарды,
лысеющий череп,
эполеты.

Словно полковник.
Обычный,
смертный полковник.

Перевод Вячеслава Куприянова

Вольфганг Бехлер

ЛОДКИ

Раскиданы вблизи и вдалеке
пустые лодки — эдаким кладбищем:
иные — вверх трухлявым черным
днищем
на раскаленном сушатся песке.

Иные — у причала на воде;
их странствия таинственные манят,
но чуть рванут — канат назад притянет:
не побывать строптивцам нигде.

А по волнам — летит всего одна:
пусть паруса раздуты все упрямей,
пусть горизонт подобен синей раме —
за грани рамок вырвется она.

НАТЮРМОРТ С СУПРУЖЕСКОЙ ПАРОЙ

Хлебные корки, рыбы головы, кости,
привядшие листья салата, кожа от яблок,
в графине на донышке — белое сухое.
Кроме того: покрасневшие руки,
бесцветные лица.

Сигарета — в двух пальцах.
Столбик пепла растет.
Курит, не глядя.
Столбик пепла срывается,
падает на неприбранный стол.
Кофеварка шипит,
кофе каплет в кофейничек, каплет.

Между парю — странный разговор,
состоящий из дыма, из растущего пепла —
пожелтевшие кончики пальцев роняют его.
Она — глядит, как в углу отсырела стена.
Он — смотрит в окно, на зубчатую серость
фасада напротив, на темно-серую крышу,
на светло-серое небо.

Дым — тоже серый; диалог
свивается в кольца, в систему, в головоломку,
кольца вьются, сгибаются, входят друг в друга,
расплываясь, сливаясь, скрываясь.

Перевод Е. Витковского

Дагмара Ник

ОСТРАКИЗМ

Ни слова смерти,
но и ни слова жизни.
На аптекарских весах —
знаки наших глаз,
а взгляды — вкось.
То и дело в ушах
плеск крыльев,
плеть времени
над согбенным днем,
разбивающийся звук, —
и мы гнемся над черепками,
ищем наше имя на них,
но покамест
его все нет.

Перевод М. Гаспарова

Элизабет Борхерс

ПРОГРЕСС

Каждый день
на полоску ржаного поля
скудеет мир

У иных остается
лишь половина постели

Дворовые псы
растерзать готовы
своих хозяев

Перевод В.Куприянова

Ганс Магнус Энценсбергер

ВИЗИТ К ЭНГРУ

Нынче он работал бы для ЦК.
Или для Голливуда. По обстоятельствам.
Но тогдашние гангстеры потели
В горностаях. На проходимцах — короны.
Так что — золото, жемчуг, павлиньи перья.

Мы полны ожиданий. В нем высокие
Мысли и благороднейшие страсти.
Это тяжело. Креслица — стиль ампир:
Первая Империя, Вторая. По обстоятельствам.
Мягкий подбородок, мягкие руки, эллинский дух.

Шестьдесят лет холодной жадности,
Дюйм за дюймом, и наконец
Вот розетка в петлице, и вот слава.

Эти женщины на мраморном фоне —
Как тюлени из теста. Мерка груди —
Меж большим и указательным пальцем.
Проработаны атлас, тюль и плюш.
Желатиновая влажность в глазах —
Двенадцатикратная лессировка.
Наркотически гладкая кожа.
Академия Художеств верней, чем фото.
Вечность по прейскуранту.

А зачем? Эта жесьь орденов,
Гипсовые орлы в позолоте,
Изуверская тщательность?

В его рыхлые восемьдесят лет,
Утомленный, в левой руке цилиндр —
«Все впусую!» Но, но, почтенный мастер!
А что скажут багетчик, стекольщик,
Повариха, прачка? В ответ

Он зеваает. Высоко в облаках
Онейрические пальцы Фетиды —
Словно черви в черной Зевсовой бороде.
Мы невольно бросаем взгляд
На художника (какой коротконогий!)
И на цыпочках выходим из мастерской.

Перевод М.Гаспарова

Хорст Бинек

ДЕНЬ

Грузовые вагоны бараки рыбное хлёбово
под конвоем к острогу
а шинели солдат
говорят: хлеб и труд

говорят: наказание возмездие
говорят: смерть и тундра
говорят и говорят: колючая проволока
и снег и боль и
пурга и всё говорят говорят.

Перевод Е. Витковского

Фридрих Кристиан Делиус

ЗАДАЧА ДЛЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ

В музее
сидит Колумб
и ежечасно
ставит свое яйцо.
Вычисли
сколько озарений
подарил человечеству Колумб
с 1493 года
и сколько приходится их
на голову
населения.

Перевод В. Куприянова

Харальд Гриль

• • •

перед рассветом

острым алмазом
реактивный истребитель
разрезал надвое
наше небо
пока мы спали

кто теперь божественным утром
потянется хватать звезды
порежет себе руки

• • •

когда власти
заводят речь
об охране птиц

у орлов
на монетах
опускаются крылья

Перевод В.Куприянова

Франц Мон

• • •

спиной к спине
стеной к спине
спиной к лицу
лицом к стене
стеной к лицу

лицом к спине
спиной к спине
спиной к стене
стеной к стене
лицом к лицу

Перевод Генриха Саггира



ИЗ КНИЖНЫХ ЛАВОК

В свое время в «Арионе» Алексей Цветков выступил с подборкой, озаглавленной: «Эта жизнь — о любви». Так, пожалуй, стоило назвать книжку, которую выпустил петербургский «Пушкинский фонд» («Стихотворения», 1996). Первая книга стихов Цветкова, изданная в России — о фатальной невозможности и невостребованности той самой любви, под знаком которой проходит жизнь: «Под взглядом твоим голубиным Мне, кажется, только одно Умение быть нелюбимым Помимо таланта дано». Подобная невозможность превращается — дорастает — до отчаяния: «Для кого я живу, для кого я кричу на вокзале, Где на сотнях платформ, обезумев, ревут поезда?» Стихи Цветкова — в какой-то мере попытка перекричать эти «ревущие поезда» нелюбви. Отсюда их фантастический напор, с переборами типа маяковских, типа «кровотокающая глотка» и тому подобное. Дикция — фальцет. Пейзажа или сюжета как повода у Цветкова почти нет. Лирическая риторика часто срывается в штампы: «пророческий голос в навеки оглохшей стране», «десятки обманутого лет» — и только речь «взахлеб» оправдывает, вернее, скрашивает их присутствие. В книге есть перелом — от надежды к злему отчаянию. Этот перелом следовало бы отметить диптихом «Прощание Гектора с Андромахой» и «Плач Андромахи» — очень внятные и сильными стихами, обязанными своим успехом и размером «Магдалинам» Цветаевой и Пастернака. В финале книги появляется масса химической неорганики — «соль», «железо», «олово», «стекло», «песок» — стихи Цветкова растут кристаллообразно, вбирая в слишком лирическую воронку массу посторонних предметов, от чего стихи кажутся перегруженными. И опять только голос выводит сбор-

ный эшелон стихотворения к развязке — голос, которому уже не мешают знаки препинания, ибо Цветков от них со временем отказался. Судя по движению его текстов, Цветков должен отказаться и от сочинительства: если «мы стихи возвели через силу / как рабы адриановы Рим / чтоб грядущему грубому сыну / обходиться умелось без рифм», то первый «грядущий сын» — это сам автор.

«Тетрадь Вероники» Геннадия Айги выпустило издательство «Гилея» (М., 1997). Книжка изящна. Тема сочинений — трогательна: это попытка отразить в стихотворной форме отцовские переживания по поводу роста собственной дочери. На уровне одного стихотворения поэту вполне удастся уловить бессловесный или дословесный лепет Вероники. Радикальный верлибр плюс благородная зависимость Айги от французских сюрреалистов «работают» на передачу лепета: «чище слезы / эти слюни: безвинная жизнь / ими сияет! — восторг: / из чистоты / существа / выражаясь: / о Господи / мне». Текстов в книге, однако, гораздо больше, и с десятой страницы чтение становится решительно скучным занятием. Особенно, если учесть совершенно неадекватный содержанию книги пафос вступительных слов, которые ненавязчиво напоминают, что стихи Айги переведены-таки на разные языки мира, в том числе на иврит и персидский. С чем и поздравим всех, кто говорит на этих языках.

За сборник стихов **Алексея Пурина «Созвездие Рыб»** (М. — СПб., «Atheneum» — «Феникс», 1996) вполне отвечают два вступительных четверостишия: «Любовный шепот, залежалый / пожар, пожива для молвы... / Не астрология, пожалуй — / ихтиология, увы... / Увы! И, поднимая полог / ночной — к взаимному стыду, / как скрою, жалкий Ich-теолог, / свой страх, читающее Du?» Стихи равномерно стилизованы: через Кузмина Пурин подглядывает за античностью, вкрапляя в тексты современные обороты и игру слов à la поздний Джойс. За откровенность любовной лирики, чей объект в меру амбивалентен, ручаются Феб, Фортуна, Танатос, виноградники Арля, луга Живерни и конечно же Созвездие Рыб. Очень галантная книжечка!

Книга **Аркадия Штейнберга «К верховьям»** (М., «Совпадение», 1997) на треть состоит из стихов Аркадия Акимовича разных лет. И это для нас более всего важно.

Штейнберг начинал сочинять стихи в двадцатых годах — на фоне моря. Последние его тексты написаны у реки. Поэтому строки «Я видел море Черное во сне, Как сирота под старость видит маму. Оно большой рекой приснилось мне, Похожей на Печору или Каму» очень символичны. Это путешествие — от моря к реке — в его стихах имеет отчетливые следы: от апофеоза вертикальной статики моря к вечной изменчивости горизонтальной реки.

Южные мотивы определяют у Штейнберга крупный план и яркость детали. Его стихи вещественны и наглядны. Монтаж фрагментов напоминает кинематограф — излюбленный прием Штейнберга это смена панорамы на крупный план: «Я вижу хижину; сухую прядку Ее волос; глубокое окно, Очерченное фонарем. Я вижу Расплесканную световую жижу...» Его сравнения и метафоры тридцатых годов сравнимы с живописью

тех лет — они конструктивны и парадоксальны. Как художник Штейнберг любит вещество, «слоистое строение слюды», но мир, однако, оказывается не схематичным, как кристалл, а хаотичным — как «женское белокурое руно». На стыке этих ощущений рождается третье — частое — направление в стихах поэта: «...Вчерашнее сознание нищеты, Бездомности, бездетности, сиротства» — и его кинетическое воплощение: «Кроме женщин, есть еще на свете поезда, Кроме денег, есть еще на свете соловы. Хорошо бы укатить неведомо куда, Не оставив за собой ни друга, ни семьи». Поздняя поэма Штейнберга «К верховьям», впервые напечатанная в сборнике, — о движении человека в этом направлении. Вернее, о всегдашней тоске по путешествиям такого рода.

В новой книге стихотворений **Татьяны Бек «Облака сквозь деревья»** (М., «Глагол», 1997) не сыскать прежних мотивов в том качестве, в каком они были у поэтессы прежде. Не сыскать бытовой конкретики — теперь случайная деталь не повод, а помеха взгляду, как «На окне сухой букет, Сквозь который виден город». Не найти безответственной афористичности — теперь каждая фраза «прожита» и «проговорена» по нескольку раз — и выглядит по меньшей мере безоговорочно, как «Отдающий выглядит красиво». Оба эти качества, однако, вполне соответствуют лейтмотиву новой книги, который коротко можно определить словом «потерянность», в котором замена приставки не искажает практически смысла. Книга — и о «потерянности», и о «растерянности», и об «утерянности»: устойчивого пространства и времени в первую очередь. Выяснение отношений между собой и миром сводится к риторическим вопросам: мир глух и безответен, и только пейзаж еще способен отвлечь поэтессу от риторики: «Ночь. Таврида татарская. Звезды с кулак. И калитка Приоткрыта к гадалке, которую кличут Лариса. Самодельные серьги с резьбою — из эвкалипта — Тень бросают огромную, с тенью борясь кипариса». Но отвлечение это — недолгое: местоимение «я» — «особняком, отдельно, на отшибе» — снова и снова заявляет о себе.

Стихи **Александра Леонтьева** в сборнике «Цикада» (Волгоград, 1996) обстоятельны, риторичны, очень литературны, лиричны и местами по-настоящему трогательны. Классическая их схема, милый сердцу размер и рифма придутся по душе столичным элегикам, не говоря — волгоградским барышням. В стихах Леонтьева наличествует весь элегический реквизит: от ретроспективных сравнений до тягучих ритмов. Им не хватает, пожалуй, некоторой жесткости, лингвистической, в первую очередь. Каркас его стихов часто шаток, выражения — рыхлы, что, в общем, обидно при благополучном стечении всех остальных поэтических обстоятельств: «Я что-то скажу, словно мальчик, помимо Красоткина, знавший — кто именно Трюю Построил, и жизнь не окажется мнимой, И сердце, зарытое в грудь, не отроют».

Так называемая «сложность» стихов **Ивана Жданова («Фоторобот запретного мира»**, «Пушкинский фонд», 1997) заключается лишь в размерах фигуры умолчания — в эллипсисе, когда пропускается структурно важный смысловой элемент в цепочке поэтического иносказания. В подобных случаях в тексте возникает некий вакуум, куда попа-

дают в том числе и совершенно посторонние смыслы. Иными словами — если перефразировать Жданова («Стоишь один у входа в этот лес») — можно сравнить его стихи с лесом, где вход — везде, но правильный лишь один — авторский.

В новой книге Жданова надо подчеркнуть два онтологических принципа, характерных для творчества поэта в целом. Первый — это абсолютное отстранение от внешнего мира, взгляд на себя и мир с третьей точки. Второй — это абсолютная замкнутость и изолированность автора в самом себе. Характер поэтического письма в данном случае напоминает пересказ теней на изнанке собственного сознания: некий фоторобот, где внешнее живет отдельным существованием, отдаваясь странным, почти физическим шелестом в сознании. Поэзия Жданова строится на противоречии абсолютной модальности внешнего — и внутреннего. Иначе: «То, что снаружи крест, то изнутри окно», «Плыли и мы в берегах, на которых стояли», или, наконец, «Там копающий яму надеется выкопать гору». Старая, как мир, проблема — не правда ли? И только Иван Жданов по-прежнему умеет отыскать для нее нужные слова. Новая книга — тому подтверждение.

Книга стихов **Дениса Новикова** («Пушкинский фонд», 1997) называется «**Караоке**», что можно пояснить следующим образом: так окрестили в Японии ресторанный забаву, которая позволяет посетителям петь вместе с рок-звездами, то есть вторить записям их песен со сцены. Однако ни к Японии, ни к сцене стихи не имеют никакого отношения. Заголовок оправдывает лишь благородную зависимость поэта от классического стиха, каковым — преимущественно анапестом — книга и написана. Плюс вполне разумная зависимость от содержательной части русской поэзии — с современными вкраплениями: «Телемак Эвхарису встречает в пути. / Свой корабль он сжигает дотла. / — Извини меня, Ментор, с добром отпусти. / Ложке брачное лучше одра. / И срывается Ментор на мат-перемат. / Но доносится голос, высок: / «Не тужи о своем корабле, Телемак, / это дерева только кусок. / Не тужи об отце, он давно заторчал / у такой же, как нимфа твоя».

Местами стихи очень пафосны — чего стоят одни лишь названия типа «Россия», «Поэзия», «Музыка», «Готика» — но, как ни странно, это не кажется дурновкусием. Новиков знает, где нужно говорить «Ты белые руки сложила крестом», а где — «Я обломок струны, совок. / Я в послании. Как плевок. / Я был послан через плечо / граду, миру, кому еще?» Стихи достаточно жесткие, поэтому на общем черно-белом фоне даже рифма «кровь-любовь» не режет слух. Тем паче — зрение.

Глеб Шульпяков

*ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ
премии «Арион» за 1996 год:
Олега Чухонцева (Главная премия)
Тимура Кибирова
Дениса Новикова
Дмитрия Кузьмина*

ЖУРНАЛ ПОЭЗИИ «АРИОН»

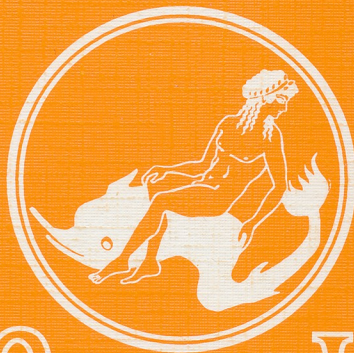
можно купить:

- 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

4 . 1 9 9 7



Арион

ЧИТАЙТЕ
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

новые стихи Инны Лиснянской,
Генриха Сапгира, Александра Ткаченко, Григория Кружкова

о русском экспрессионизме

неизвестные стихи Михаила Соковнина

обзор литературной жизни Москвы и Петербурга

Ж У Р Н А Л П О Э З И И